

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

AMANDA BRUNO DE MELLO

DRAMATURGIA DA TRADUÇÃO

**Construção dramática nas traduções brasileiras das peças de Franca Rame e
Dario Fo disponíveis no acervo da SBAT**

Belo Horizonte
2022

AMANDA BRUNO DE MELLO

DRAMATURGIA DA TRADUÇÃO

Construção dramática nas traduções brasileiras das peças de Franca Rame e Dario Fo disponíveis no acervo da SBAT

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

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias (LAM)

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

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Mariateresa Pizza

Belo Horizonte
2022

Mello, Amanda Bruno de.
R171.Ym-d Dramaturgia da tradução [manuscrito] : construção dramática nas traduções brasileiras das peças de Franca Rame e Dario Fo disponíveis no acervo da SBAT / Amanda Bruno de Mello. – 2022.

1 recurso online (285 f. : il.) : pdf.

Orientadora: Anna Palma.

Coorientadora: Mariateresa Pizza.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 258-285.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

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

CDD: 852.912



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Dramaturgia da tradução: as traduções da obra de Franca Rame e Dario Fo encenadas no Brasil*, de autoria da Doutoranda 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 Doutor em Letras: Estudos Literários.

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

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

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

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

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

Profa. Dra. Andréia Guerini - UFSC

Profa. Dra. Maria Fernanda Garbero de Aragão - UFRRJ

Belo Horizonte, 29 de julho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 29/07/2022, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anna Palma, Professora do Magistério Superior**, em 29/07/2022, às 17:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 01/08/2022, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andreia Guerini, Usuário Externo**, em 01/08/2022, às 12:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Fernanda Garbero de Aragão, Usuário Externo**, em 01/08/2022, às 14:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Ernani de Castro Maletta, Professor do Magistério Superior**, em 01/08/2022, às 18:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1612958** eo código CRC **7C8FCF72**.

Referência: Processo nº 23072.242158/2022-21

SEI nº 1612958

pro seu Bruno, meu avô,
o primeiro *fabulatore* da minha vida

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha orientadora, Anna, que foi fundamental, academicamente e humanamente, para que este e outros trabalhos viessem à luz, e que continua a acreditar quando tudo parece impossível; e à minha coorientadora, Marisa Pizza, que deu contribuições fundamentais para esta tese. Também sou grata à Tereza Virgínia, que orientou a primeira parte deste trabalho, por ter despertado o meu interesse para a questão da tradução teatral e pelos anos de aprendizado no GTT.

Aos professores Andréia Guerini, Maria Fernanda Garbero, Ernani Maletta, Sara Rojo, Paulo Bio Toledo, Silvia La Regina e Ana Chiarini, agradeço muitíssimo a possibilidade de interlocução e a disponibilidade para ler este trabalho. Agradeço, também, pela flexibilidade e pela generosidade com a qual aceitaram o convite para compor a banca de defesa da tese e a da qualificação.

Este trabalho não existiria sem a contribuição da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais e da Biblioteca Jenny Klabin Segall, nas figuras, respectivamente, de Sergio Santos e Paulo Simões. Muito obrigada.

À UFMG, instituição que me acolheu nos últimos doze anos, agradeço enormemente pela formação acadêmica e, mais ainda, pela formação humana. Muito obrigada a todos os professores, funcionários, alunos, amigos e colegas que estiveram comigo nessa trajetória. Agradeço também à CAPES pela bolsa que permitiu a realização desta pesquisa.

À Fernanda, um agradecimento enorme pela paciência e por todo tipo de apoio possível durante o período final de escrita deste trabalho e pela revisão em tempo real do texto.

Nos últimos meses, pude contar também com a generosidade e com o apoio fundamental de pessoas que praticamente não me conheciam. Raquel, Gilberto e Cléo, muito obrigada.

Sou muito grata ao apoio constante e ao incentivo da minha mãe e da minha avó, e também do meu avô, que sei que se alegraria muito com este momento.

Aos amigos, obrigada sempre: Annie, Sofia, Ana Júlia, Cynthia, Pri, Léo, Cami, Juily, Monalisa. Morganinha, obrigada pela melhor convivência do mundo.

“Quando você vai ao teatro e vê uma tragédia, você se identifica, participa, chora, chora, chora, depois vai pra casa e diz: como eu chorei bem essa noite!, e dorme relaxado. O discurso político passou por você como a água sobre o vidro. Para rir, por outro lado, [...] é preciso inteligência, sutileza. A boca se escancara na risada, mas o cérebro também e, no cérebro, fincam-se os pregos da razão!”

Desejamos que essa noite alguém volte para casa com a cabeça cheia de pregos!¹

¹ RAME, Franca; FO, Dario. *Tutta casa, letto e chiesa*. Milano: Fabbri, 2006, p. 12. Tradução nossa.

RESUMO

No presente trabalho, investigamos a recepção da obra dos dramaturgos italianos Franca Rame e Dario Fo no Brasil através da análise das traduções para o português feitas para a cena, isto é, para a montagem de suas peças. Antes de discutir as traduções, traçamos um panorama da vida e da obra dos autores e retomamos as características principais de suas peças (FARRELL, 2013; 2014; RAME; FO, 2009); além disso, retomamos algumas discussões sobre a crítica da tradução em geral (BERMAN, 1995), sobre a tradução de teatro (PAVIS, 2008a e 2008b) e, mais especificamente, sobre a tradução da obra teatral de Rame e Fo (DUMONT-LEWI, 2012; 2016; 2020), propondo o conceito de dramaturgia da tradução, para o qual são fundamentais as reflexões de Dort (1986) e Danan (2010) acerca dos significados mais recentes de dramaturgia, que ampliam as acepções do termo. Não há uma avaliação necessariamente positiva ou negativa inerente à ideia de dramaturgia da tradução, que consiste na sobreposição do projeto dramático – conjunto de escolhas estéticas, ideológicas e relacionais que antecipam a encenação – dos tradutores àquele do autor. Em seguida, analisamos as peças disponíveis no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e apresentamos dados, inclusive acerca da recepção crítica, sobre suas primeiras montagens. Na análise, observamos duas questões em particular, correspondentes aos dois desafios principais de quem insere no polissistema cultural brasileiro as peças de Rame e Fo, ligadas às particularidades sócio-histórico-culturais da Itália: a tradução, em português, do conteúdo político e do conteúdo humorístico de seu teatro. De forma geral, consideramos que predominam casos de tradução de dramaturgia – ou seja, de recriação, em outro polissistema cultural, do projeto dramático dos autores. É na tradução de textos cujo tema central é a condição da mulher – *Brincando em cima daquilo* (1984) e *Casal aberto... ma non troppo* (1984) – que predomina a dramaturgia da tradução, assim como no filme *Não vamos pagar nada* (2020). Além do acervo da SBAT, foram fontes fundamentais para esta pesquisa a Biblioteca Jenny Klabin Segall, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o acervo do jornal Folha de S.Paulo e o *Archivio Franca Rame-Dario Fo*.

Palavras-chave: Literatura italiana; Dario Fo e Franca Rame; Recepção; Sistema cultural brasileiro; Tradução de teatro; Crítica da tradução.

ABSTRACT

This text investigates the reception of the work of the Italian playwrights Franca Rame and Dario Fo in Brazil by analyzing the translations into Portuguese made for the stage, that is, for the staging of their plays. Before discussing the translations, we provide an overview of the life and work of the authors and list the main characteristics of their plays (FARRELL, 2013; 2014; RAME; FO, 2009); furthermore, we go over some discussions about translation in general (BERMAN, 1995). In addition, we take up some discussions on translation criticism in general (BERMAN, 1995), on theater translation (PAVIS, 2008a and 2008b), and, more specifically, on the translation of the theatrical work of Rame and Fo (DUMONT-LEWI, 2012; 2016; 2020), presenting the concept of dramaturgy of translation, being fundamental the thoughts of Dort (1986) and Danan (2010) about the most recent concepts of dramaturgy, which expand the meanings of the term. There is no necessarily positive or negative evaluation regarding the idea of dramaturgy of translation, which consists in the overlap of the dramaturgical project - a set of aesthetic, ideological, and relational choices that anticipate the staging - of the translators on that of the author. Next, we analyze the plays available in the Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) collection and present data, including the critical reception, about their first stagings. In the analysis, two issues in particular were observed, corresponding to the two main challenges of those who insert the plays by Rame and Fo in the Brazilian cultural polysystem, linked to the socio-historical-cultural particularities of Italy: the translation, into Portuguese, of the political content and the humorous content of their theater. Overall, we consider that there are more cases of translation of dramaturgy - that is, the recreation, in another cultural polysystem, of the authors' dramaturgical project. It is in the translation of texts whose central theme is the women's condition - *Brincando em cima daquilo* (1984) and *Casal aberto... ma non troppo* (1984) - that predominates the dramaturgy of translation, as well as in the film *Não vamos pagar nada* (2020). Besides the SBAT collection, the Biblioteca Jenny Klabin Segall, the Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, the Folha de São Paulo newspaper collection and the *Archivio Franca Rame-Dario Fo* were fundamental sources for this research.

Keywords: Italian Literature; Dario Fo and Franca Rame; Reception; Brazilian cultural system; theater translation; translation criticism.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Peças de Franca Rame e Dario Fo no Brasil publicadas em livro ou disponíveis em trabalhos acadêmicos	16
Quadro 2 – Peças de Franca Rame e Dario Fo no Brasil disponíveis no acervo da SBAT.....	17
Quadro 3 – Corpus da pesquisa: traduções disponíveis no acervo da SBAT e suas primeiras montagens	24
Quadro 4 – Traduções brasileiras da obra de Rame e Fo que não compõem o <i>corpus</i> deste trabalho e suas primeiras montagens	25
Quadro 5 – Comparação do monólogo <i>Lo stupro</i> em português e em italiano	119
Quadro 6 – Comparação da peça <i>Chi ruba un piede è fortunato in amore</i> em português e em italiano	135
Quadro 7 – Comparação da peça <i>Morte accidentale di un anarchista</i> em português e em italiano	148
Quadro 8 – Comparação da peça <i>Non si paga, non si paga</i> em português e em italiano.....	176
Quadro 9 – Comparação da peça <i>Coppia aperta, quasi spalancata</i> em português e em italiano	198
Quadro 10 – Comparação da peça <i>Settimo: ruba un po' meno</i> em português e em italiano..	206
Quadro 11 – Comparação da música final de <i>Settimo: ruba un po' meno</i> em italiano, na tradução disponível na SBAT e no programa da peça.....	210
Quadro 12 – Comparação de <i>Non tutti i ladri vengono per nuocere</i> em português e em italiano	214
Quadro 13 – Comparação de <i>Arlecchino</i> em português e italiano	222
Quadro 15 – Comparação da cena <i>L'asino</i> em português e em italiano	225
Quadro 16 – Comparação de <i>Il primo miracolo di Gesù bambino</i> em português e italiano ..	229
Quadro 17 – Comparação do <i>Monologo della puttana in manicomio</i> em português e em italiano	237
Quadro 18 – Comparação de <i>Johan Padan a la descoberta de le Americhe</i> em italiano e em português	242

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 NOVENTA ANOS <i>ALL'IMPROVVISATA</i>: VIDA E OBRA DE FRANCA RAME E DARIO FO	29
1.1 A infância e a juventude de Dario Fo	30
1.2 A infância e a juventude de Franca Rame	32
1.3 1951 – 1958: Teatro em Milão e cinema em Roma	34
1.4 1958 – 1968: A Compagnia Fo-Rame e as polêmicas com a <i>RAI</i>	36
1.5 1968 – 1973: Tensão social e experiências de teatro coletivo.....	40
1.6 1973 – 1977 La Comune dirigida por Dario Fo e a ocupação da Palazzina Liberty	49
1.7 1977: A importância da luta das mulheres e a volta à televisão	55
1.8 1978 – 1989: Internacionalização da carreira e retorno aos teatros tradicionais	60
1.9 1990 – 1997: a sátira social e o Prêmio Nobel	65
1.10 1998 – 2016: Diversificação das atividades e participação na política institucional	70
1.10.1 Dario artista, historiador e crítico de arte.....	76
CAPÍTULO 2 – DRAMATURGIA DA TRADUÇÃO E TRADUÇÃO DE DRAMATURGIA	79
2.1 Caminhos para uma crítica produtiva: os apontamentos de Berman	79
2.1.1 Leituras e releituras.....	81
2.1.2 Em busca do tradutor	81
2.1.3 A análise da tradução	83
2.1.3.1 As comparações	87
2.1.4 Escrever uma crítica de tradução	87
2.1.4.1 As bases da avaliação	88
2.1.5 A crítica produtiva	89
2.2 As especificidades da tradução teatral	89
2.2.1 A tradução como mediadora cultural	94
2.3 Traduzir Franca Rame e Dario Fo	97
2.3.1 Traduzir o humor.....	101
2.3.2 Traduzir as referências culturais, históricas e políticas.....	102
2.3.3 Traduzir a criatividade da linguagem de Dario Fo.....	104
2.4 Dramaturgia da tradução	106
2.4.1 Dramaturgias, no plural.....	107
2.4.2 Tradução e dramaturgia	109
2.4.3 “Brincando em cima daquilo”: um exemplo de dramaturgia da tradução	113

2.4.3.1 O caso emblemático de “O estupro”	117
2.4.3.2 A dramaturgia da tradução de <i>B brincando em cima daquilo</i>	124
CAPÍTULO 3 – AS PRIMEIRAS TRADUÇÕES E MONTAGENS DE DARIO FO NO BRASIL (1963-1982)	128
3.1 <i>Quem rouba um pé tem sorte no amor</i> – tradução de Nydia Licia (1963)	129
3.1.1 A peça	130
3.1.2 A tradução	133
3.1.3 A temporada de estreia e sua recepção.....	138
3.2 <i>Morte acidental de um anarquista</i> – tradução de Helder Costa e Paulo Mamede (1980) e montagens de Costa (1980) e Antonio Abujamra (1982)	139
3.2.1 A tradução para o português	144
3.2.2 As montagens de Helder Costa (1980) e Antonio Abujamra (1982)	158
3.2.3 A publicação de Maria Betânia Amoroso e a montagem de Hugo Coelho	161
3.3 <i>Não se paga, não se paga</i> – tradução de Maria Antonietta Cerri e Regina Vianna (1981)	162
3.3.1 A tradução e a primeira montagem	165
3.3.2 Outras montagens.....	184
CAPÍTULO 4 – DA FOMANIA NA DÉCADA DE 1980 ATÉ A ATUALIDADE	187
4.1 <i>Um casal aberto... ma non troppo</i> – tradução de Roberto Vignati e Michele Piccoli (1984)	188
4.1.1 A tradução e as montagens.....	195
4.1.2 A recepção e outras montagens.....	200
4.2 <i>Sétimo mandamento: roubarás um pouco menos</i> – tradução de Herson Capri e Malú Rocha (1987)	202
4.2.1 A tradução brasileira	204
4.2.2 Ladrão que rouba ladrão e outras montagens.....	211
4.3 <i>O equívoco</i> – tradução de Simona Gervasi Vidal (1984?)	212
4.3.1 As montagens de “Non tutti i ladri vengono per nuocere” no Brasil.....	216
4.4 <i>Herlequin, Harlekin, Arlecchino</i>	217
4.4.1 “Arlecchino” – tradução de Neyde Veneziano e montagem do grupo Fora do Sério (1988)	220
4.4.2 “O asno” – Roberto da Silva Barbosa e Neide Carvalho de Arruda.....	224
4.5 <i>Il primo miracolo</i> – tradução e montagem de Roberto Birindelli (1992)	225
4.6 <i>Monólogo da puta no manicômio</i>	231
4.6.1 Encenações e traduções brasileiras	232
4.6.2 A tradução de Michele Piccoli e Roberto Vignati	234

4.7 <i>Johan Padan na Descoberta da América</i> – tradução de Herson Capri/Alessandra Vannucci (1998)	239
4.8 <i>Não vamos pagar nada</i> – adaptação e roteiro de Renato Fagundes	245
4.8.1 A tradução das cenas narradas	245
4.8.2 O posicionamento político do personagem Giovanni/João	247
4.8.3 O conflito com o dono do supermercado	249
CONSIDERAÇÕES FINAIS	251
REFERÊNCIAS	258

INTRODUÇÃO

Dario Fo e Franca Rame estão entre as mais importantes figuras do teatro italiano, se não mundial, da segunda metade do século XX e do início do século XXI. Eles foram grandes pensadores do teatro e agitadores culturais, além de serem conhecidos por sua carreira como atores, diretores e dramaturgos. Começaram a produzir por volta da década de 1950 e se mantiveram em atividade até o fim da vida: Rame até 2013 e Dario até 2016. Trabalharam quase sempre juntos, tanto que, ao ganhar o Nobel em 1997, Fo o dedicou a Rame, acreditando que ambos eram os responsáveis pelo trabalho premiado.²

Embora a produção dos dois tenha evoluído com o tempo e acompanhado as mudanças culturais e políticas das seis décadas e meia em que se mantiveram em atividade, na motivação de entrega do Nobel – “para Dario Fo, que emula os jograis da Idade Média ao condenar a autoridade e defender a dignidade dos oprimidos” (Nobel, 2020, online)³ – é possível ver dois dos principais traços de suas obras, que se mantiveram sempre presentes ao longo dos anos. São eles: a inspiração na tradição popular, mais especificamente nas narrativas orais e humorísticas; e o engajamento político, sempre em defesa do ponto de vista dos menos favorecidos e em ataque, muitas vezes irônico, aos mais favorecidos.

Os dramaturgos tiveram uma quantidade considerável de peças traduzidas para o português e encenadas no Brasil. Um documento não publicado que nos foi fornecido por Mariateresa Pizza (2019), então diretora do MusALab – Museo Archivio Laboratorio Franca Rame Dario Fo, aponta que houve, de 1980 a 2020, 237 temporadas de peças dos italianos no Brasil. Como essa lista foi feita tendo como base as autorizações para montagens no exterior, é de se imaginar que esse número seja ainda mais expressivo, uma vez que nem sempre esses trâmites legais são respeitados, especialmente por companhias pequenas. Por outro lado, também é certo que nem todas as montagens autorizadas foram, de fato, realizadas. Ainda assim, segundo Mate (2011), Fo foi o autor estrangeiro mais montado em São Paulo na década de 1980, junto com Samuel Beckett e Bertold Brecht.

Do processo de montagem dessas peças participaram importantes nomes da história do teatro brasileiro, seja como diretores, seja como atores. Para citar apenas

² A atribuição da autoria de cada uma das peças de sua longa carreira a Dario, a Franca ou aos dois é um assunto complexo e que começou a ser estudado apenas nos últimos anos (cf. CONTU, 2017). Como não é o tema central deste trabalho, atribuiremos a autoria do conjunto da obra sempre aos dois. Para cada obra, individualmente, seguiremos as indicações da publicação consultada.

³ No texto de partida: “to Dario Fo, who emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden”.

alguns deles: Antônio Abujamra dirigiu *Morte accidental de um anarquista* (1982), com atuação de Antônio Fagundes, e *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* (1983), com atuação de Denise Stoklos; Herson Capri atuou em *Pegue e não pague* (1981), *Um casal aberto... ma non troppo* (1984) e em *Ladrão que rouba ladrão* (1987); Marília Pêra atuou em *Brincando em cima daquilo* (1984); Gianfrancesco Guarnieri dirigiu *Pegue e não pague* (1981), que também contou com atuação de Renato Borghi; o grupo Parlapatões montou *O papa e a bruxa* (2009); Domingos Montagner atuou em *Mistero buffo* (2012).

O número de montagens e a importância dos artistas que delas participaram mostram como as peças de Dario Fo e Franca Rame fazem parte da própria história do teatro brasileiro, especialmente a partir dos anos 1980. No entanto, o sucesso nos palcos não foi suficiente para assegurar um alto volume de publicações de peças dos autores no país. Em 1986, foi publicado, pela Brasiliense, o livro *Morte accidental de um anarquista e outras peças subversivas*, com tradução de Maria Betânia Amoroso, que está esgotado. As outras peças subversivas são “História da Tigresa” e “O primeiro milagre do menino Jesus”. A publicação seguinte se deu 30 anos depois, em 2016, com o livro *Mistero buffo*, que saiu pela Editora Sesi, com tradução parcial de Neyde Veneziano da obra italiana. Em 2019, um monólogo, “Uma mulher só”, com tradução de Ana Maria Chiarini e Julianete Azevedo, foi publicado pela Relicário no segundo volume da coletânea *Teatro e tradução de teatro*, organizada por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Anna Palma e Ana Maria Chiarini. Ao todo, há, portanto, três volumes com peças de Fo e Rame publicados no Brasil, que reúnem cinco textos diferentes.

O livro dos teatrólogos que mais tem sucesso por aqui não é, no entanto, uma peça, mas um manual para atores: *Manual mínimo do ator*, escrito por Fo e organizado por Rame, foi publicado em 1998 pela Editora Senac e encontra-se na quinta edição. Assinam a tradução Lucas Baldovino e Carlos David Szlak.

Além dos livros, houve dois trabalhos de tradução dos italianos feitos dentro deste programa de pós-graduação, ambos sob orientação da professora Anna Palma: as dissertações *Dario Fo, o jogral contemporâneo em Mistero Buffo: uma proposta de tradução teatral*, com traduções de monólogos do *Mistero Buffo*, escrita por Jéssica Tamietti de Almeida (2017), e *Bela, depravada e do lar: como traduzir(am) Tutta casa, letto e chiesa, de Franca Rame e Dario Fo, no Brasil*, escrita pela mesma autora desta tese (MELLO, 2019). No Instituto de Letras da UFBA, há um TCC, escrito por Cristiana Almeida de Sousa em 2018, sobre a tradução de *La mamma fricchettona* feita por Sérgio Nunes Melo. O Catálogo de Teses e Dissertações da Capes indica a existência de outras

três dissertações sobre Dario Fo, que não tratam, porém, da tradução de sua obra para o Brasil: *O texto teatral de Dario Fo no Brasil: epitextos públicos*, de Bárbara Cristina Mafra dos Santos, defendida em 2019 na UFSC; *Dario Fo no Brasil: a relação gestualidade-palavra nas cenas de A Descoberta das Américas de Júlio Adrião e Il primo miracolo de Roberto Birindelli*, de Melize Deblandina Zanoni, defendida em 2018 na UDESC; *Arlequim na dramaturgia performativa de Dario Fo*, de José Augusto Lima Marin, defendida em 2002 na USP. No Quadro 1 abaixo, relacionamos as peças de Franca Rame e Dario Fo publicadas em livro ou disponíveis em trabalhos acadêmicos no Brasil.

Quadro 1 – Peças de Franca Rame e Dario Fo no Brasil publicadas em livro ou disponíveis em trabalhos acadêmicos

Texto italiano	Título traduzido	Tipo de publicação	Editora ou universidade	Data	Tradutor e/ou autor do trabalho acadêmico
<i>Morte accidentale di un anarchista</i>	<i>Morte acidental de um anarquista e outras histórias subversivas</i>	Livro. Parte de coletânea de textos dos autores.	Brasiliense	1986	Maria Betânia Amoroso
<i>Storia della tigre</i>	(Mesmo livro da peça acima)	Livro. Parte de coletânea de textos dos autores.	Brasiliense	1986	Maria Betânia Amoroso
<i>Il primo miracolo del bambino Gesù</i>	(Mesmo livro da peça acima)	Livro. Parte de coletânea de textos dos autores.	Brasiliense	1986	Maria Betânia Amoroso
<i>Mistero buffo</i>	<i>Mistero buffo</i>	Livro composto por alguns episódios do texto italiano.	SESI-SP	2016	Neyde Veneziano
<i>Una donna sola</i>	<i>Uma mulher só</i>	Livro. Parte de antologia.	Relicário	2019	Ana Maria Chiarini e Julianete Azevedo
<i>Mistero buffo</i>		Dissertação de mestrado. Tradução de alguns episódios.	Pós-Lit/UFMG	2017	Jéssica Tamiatti de Almeida
<i>La mamma fricchettona</i>	<i>A mãe desbundada</i>	Dissertação de mestrado, tradução	Instituto de Letras/UFBA	2018	TCC de Cristiana Almeida de Sousa,

		encontra-se em anexo.			tradução de Sérgio Nunes Melo
<i>Tutta casa, letto e chiesa</i>	<i>Bela, depravada e do lar</i>	Dissertação de mestrado.	Pós-Lit/UFMG	2019	Amanda Bruno de Mello

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

É possível chegar a diversas suposições a partir da constatação do abismo existente entre o número de montagens e o número de publicações da obra dos italianos: para o teatro, o mais importante é o palco, não a página; não há tradição de publicar peças de teatro – especialmente comédias contemporâneas – no Brasil; poucos tradutores de profissão são contratados ou consultados em traduções teatrais, nicho frequentemente relegado ao improvisado. É importante frisar que o *corpus* deste trabalho não é constituído pelos livros publicados, mas pelas traduções encontradas em um acervo de traduções de textos teatrais, o da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), cujo catálogo pode ser consultado no site da Biblioteca Nacional.⁴ O quadro abaixo traz todas as entradas relativas a obras de Franca Rame e Dario Fo e as demais informações disponíveis no catálogo da instituição. Foram acrescentados apenas os títulos em italiano e algumas informações complementares, as últimas sempre entre parênteses. Pontos de interrogação nas datas indicam que não há certeza, apenas indícios da datação proposta.

Quadro 2 – Peças de Franca Rame e Dario Fo no Brasil disponíveis no acervo da SBAT

Título em italiano	Título traduzido	Tradução de	Data	Outras informações
<i>Chi ruba piede è fortunato in amore</i>	<i>Quem rouba pé tem sorte no amor</i>	Nydia Licia	1963	
<i>Coppia aperta, quasi spalancata</i>	<i>Um casal aberto... ma non troppo</i>	Roberto Vignati, Michele Piccoli	1983	
<i>Morte accidentale di un anarchico</i>	<i>Morte acidental de um anarquista ou preto no branco</i>	Helder Costa	(1980)	
<i>Non si paga, non si paga</i>	<i>Não se paga, não se paga</i>	Maria Antonietta Cerri, Regina Vianna	(1981)	
<i>Tutta casa, letto e chiesa;</i>	<i>Um orgasmo adulto escapa do zoológico</i>	Denise Stoklos e Antônio Abujamra, (pesquisas apontam	(1983)	(O arquivo disponibilizado pelo acervo não

⁴ Disponível em: http://catcrd.bn.br/scripts/odwp012k.dll?INDEXLIST=sbat_pr:sbat_db.

<i>Brincando em cima daquilo</i>	<i>ou Brincando em cima daquilo</i>	que a tradutora é, na verdade, Zilda Abujamra Daeier)		corresponde ao título – é idêntico a “Temos todas a mesma história” na tradução de Vignati)
<i>Lo stupro</i>	<i>O estupro</i>	Roberto Vignati, Michele Piccoli	1983	
<i>Tutta casa, letto e chiesa</i>	<i>Brincando em cima daquilo</i>	Roberto Vignati	1984	
<i>Una donna sola</i>	<i>Uma mulher sozinha</i>	Roberto Vignati, Michele Piccoli	(1984)	
<i>Abbiamo tutte la stessa storia</i>	<i>Temos todos uma mesma história</i>	Roberto Vignati	(1984)	
<i>Il Risveglio</i>	<i>O despertar</i>	Roberto Vignati, Michele Piccoli	(1984)	
<i>La mamma fricchettone</i>	<i>A mãe (A mãe “porra louca”)</i>	(Michele Piccoli, Roberto Vignati)	(1984)	
<i>Monologo di una puttana in manicomio</i>	<i>Monólogo da puta no manicômio</i>	Michele Piccoli, Roberto Vignati	(198?)	
<i>Non tutti i ladri vengono per nuocere</i>	<i>O equívoco</i>	Simona Gervasi Vidal	(1984?)	
<i>Settimo ruba un po' meno</i>	<i>Sétimo mandamento: roubarás um pouco menos</i>	Herson Capri, Malú Rocha	(1987)	Observação: peça não idêntica
<i>Hellequin, Harlequin, Arlecchino</i>	<i>L'arlecchino</i>	Neyde Veneziano	(1988)	(Episódios disponíveis: “Prólogo”, “Gatus Mutantis” e “Os coveiros”)
<i>Hellequin, Harlequin, Arlecchino</i>	<i>O asno</i>	Roberta da Silva Barbosa, Neide Carvalho Arruda		
<i>Il primo miracolo del bambino Gesù</i>	<i>O primeiro milagre do menino Jesus</i>	Roberto Birindelli	(1992)	
<i>Johan Padan a la scoperta de le Americhe</i>	<i>Johan Padan na descoberta da América</i>	Herson Capri Freire	1998	(Tradução reivindicada por Alessandra Vannucci)
<i>La tigresa y otras historias</i>	<i>A tigresa e outras histórias</i>	Millôr Fernandes		(O título em espanhol sugere uma tradução indireta. Não tivemos acesso ao documento porque não está digitalizado.)
<i>La fine del mondo</i>	<i>La fine del mundo</i>			(Texto em italiano)

<i>La marijuana della mamma è più bella</i>		Mallu Rocha		(Texto em italiano)
---	--	-------------	--	---------------------

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

Nesta tese, analisamos as traduções feitas para a cena de peças de Dario Fo e Franca Rame para o português brasileiro, buscando compreender qual é a poética que norteia cada tradução e, de forma geral, as traduções feitas para o palco. Além disso, propomos o conceito de dramaturgia da tradução, mais complexo que o de mera tradução de dramaturgia. A este último conceito equivalem os sentidos correntes das palavras, ou seja, a transposição de um texto teatral de uma língua de partida a uma língua de chegada. Por outro lado, a dramaturgia da tradução englobaria as escolhas feitas no momento de transposição de um texto de uma língua a outra que carregam em si uma concepção tanto estética como ideológica sobre o conteúdo do texto e sobre sua forma de organização.

Entendemos que, além das montagens citadas, também as traduções das peças participam do sistema cultural brasileiro, uma vez que aqui circulam em menor ou maior grau e compõem as encenações. Estudar as traduções de Dario Fo e Franca Rame para o português brasileiro é, por um lado, estudar o teatro italiano e um de seus desdobramentos no mundo, mas também é estudar teatro brasileiro e, especialmente, o texto teatral que circula no nosso país. Nesse sentido, o nosso trabalho dialoga com os esforços empreendidos pela professora Anna Palma, que está coordenando a organização de um acervo virtual sobre a obra dos italianos no Brasil.⁵

Embora a pesquisa específica sobre a tradução para o teatro ainda seja escassa, como atestam Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011), que mostram como a maior parte de textos sobre este assunto é breve e se encontra dentro de compêndios gerais sobre a tradução, este trabalho parte da necessidade de reflexões e ferramentas teóricas específicas para pensar a tradução teatral, tendo em vista o duplo estatuto de um texto dramático: é, a uma só vez, independente e suficiente a si mesmo, podendo circular na sociedade, entre leitores, e ponto de partida para a encenação, ocasião em que à sua linguagem verbal somam-se outras, multissemióticas, e na qual o texto dramático circula entre espectadores que não o leem, mas o escutam. Nesse sentido, este trabalho dialoga com o esforço conjunto feito pelo Grupo de Pesquisa de Tradução de Teatro (CNPq/UFMG), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, que pensa de forma crítica a tradução teatral, levando em consideração as suas especificidades.

⁵ Disponível em: <https://darioefranca.com.br/>.

Ao duplo estatuto dos textos teatrais, que são ao mesmo tempo literatura e ponto de partida para o teatro, parecem corresponder também duas possibilidades distintas de tradução, vinculadas a campos distintos do saber.

Existem dois tipos de pesquisadores no campo da tradução teatral: aqueles que, provenientes de outros campos de estudo, como a filologia, a literatura comparada ou a linguística, se ocupam da tradução (em sentido global e específico) de obras dramáticas e por isso, de uma parcela dos estudos da tradução; e do outro lado, os profissionais do campo dramático (atores, diretores, técnicos, dramaturgos, tradutores dramáticos, etc.) que refletem sobre suas tarefas dentro do teatro, apesar de que desses últimos se desaprova que ignorem as contribuições da semiologia do teatro, e que se centrem na representação e nos aspectos não verbais da mesma em detrimento do texto literário. (CURRÁS-MOSTOLES; CANDEL MORA, 2011, p. 38, apud MELLO et. al., 2016, p. 2)

Como apontado por Currás-Mostoles e Candel Mora, os textos traduzidos por profissionais do campo das Letras parecem ter como objetivo exclusivo a publicação de um livro, o que parece trazer como consequências para a tradução a falta de pensamento cênico, a alteração em menor profundidade dos significados do texto de partida e uma vida mais duradoura dos textos de chegada. Por outro lado, quando a transposição do texto a uma nova língua é feita por profissionais do teatro, costuma ter como objetivo a montagem da peça, sua transposição para a cena, e por isso frequentemente não resulta na publicação do texto traduzido, que tem vida mais efêmera e altera em maior escala os significados do texto de partida.

No Brasil, haja vista os dados citados, parece existir de fato esta divisão e parecem predominar, quando se trata de comédias contemporâneas, as traduções feitas no campo das Artes Cênicas. Essa disparidade numérica parece confirmar tanto a maior fecundidade da atividade tradutória ligada à encenação em relação àquela ligada à editoração, como também a sua maior agilidade.

Frente a essa realidade, cabe verificar se à tradução para os palcos corresponde de fato uma maior preocupação em preparar para a cena, adaptando eventualmente a estrutura do texto às condições locais e/ou ao resultado pretendido, em processos de dramaturgia da tradução. Nesse caso, a própria tradução operaria como mecanismo dramático, ou seja, como processo de escolha formal para a construção de uma fábula (PAVIS, 1997). Também parece interessante investigar se há simples tradução da dramaturgia também em textos vertidos com o objetivo do palco.

O estudo dos mecanismos dramáticos inerentes à própria tradução parece adequado não apenas ao contexto brasileiro, em que se traduz muito com o objetivo da

cena, mas se publica pouco, como também à obra dos autores em questão, uma vez que se colocam no cenário posterior ao início da crise do drama tradicional, como apontam Szondi (2001) e Sarrazac (2017), o que, entre outras questões, faz com que a encenação ganhe forte independência em relação ao texto escrito pelos dramaturgos. Nesse contexto, o drama é lacunar, vazio, e suas lacunas podem ou não ser preenchidas por outras semioses do palco, como o gesto, a voz, o cenário, o figurino, entre outros. Dada a semelhança do trabalho de passagem de um texto da página para o palco com o trabalho de passagem de um texto de uma língua para outra, como aponta Pavis (2008), é de se imaginar que seja pelo menos possível que o drama tenha suas lacunas preenchidas justamente pela tradução linguística, ainda que seja preciso duvidar da possibilidade de simples tradução linguística: “[...] 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” (PAVIS, 2008, p. 124).

Nesse sentido, haveria sempre e necessariamente, em uma encenação de uma peça estrangeira, uma comunicação entre duas culturas diferentes, o que faz com que o texto traduzido tenha um estatuto duplo, uma vez que é produto tanto da cultura de origem como da cultura de recepção e, sobretudo, do diálogo entre as duas, que acontece também graças à tradução. Por isso, parece lógico pensar que a tradução de um texto teatral possa ser ancorada em um pensamento dramaturgico que dialoga com o pensamento dramaturgico da cultura de partida, mas não necessariamente é idêntico a ele. Em seu *Dicionário do teatro*, o professor francês define ‘dramaturgia’ como “o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (PAVIS, 1999, p. 113). Aqui, pretendemos nos ater apenas à dramaturgia operada pelos profissionais ligados ao texto, o autor, o tradutor e, eventualmente, o adaptador.

As obras de Dario Fo e Franca Rame foram escolhidas, em primeiro lugar, pela importância incontestável dos dramaturgos, que têm um papel importante não apenas no cenário cultural estrangeiro, como também no teatro brasileiro, como apontam os números expressivos de montagens no país, além da participação de figuras reconhecidas na elaboração de tais peças. Além disso, a quantidade de traduções permite que se crie um *corpus* razoável a partir do qual desenvolver as nossas análises.

Outra característica marcante da obra de Fo e Rame é a escolha da chave humorística para o tratamento de temas políticos e sociais complexos. 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. Por isso, o tom usado é frequentemente grotesco.

Uma vez que o humor é, como diz Pirandello, o “sentimento do contrário” (PIRANDELLO, 1908) ou, como afirma Bergson (2004), o resultado de um movimento de aproximação (ou identificação), seguido de um movimento de distanciamento (ou desidentificação), este também parece ser um terreno fértil para a investigação acerca da tradução dos autores para o português. Por um lado, é evidente o senso comum de que uma tradução deve se manter próxima ao texto de partida. Por outro, para que consiga provocar o riso em espectadores que estão inseridos em outro sistema cultural, ela precisa se aproximar deles, o que possivelmente demandará algum nível de afastamento do texto estrangeiro. Isto posto, acredita-se que a análise das soluções propostas pelos tradutores para o enfrentamento dessa dicotomia fornecerá dados importantes sobre as concepções dramáticas do processo tradutório, tanto do ponto de vista estético, como do ponto de vista político, uma vez que o humor de Fo e Rame não pode ser dissociado de seu pensamento social. A investigação sobre a forma como o humor é traduzido pode indicar o ponto de vista adotado na concepção da tradução. Afinal, como afirma Mendes (2008), a comédia opera um 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)

Em suma, acredita-se que esta pesquisa se justifique pela importância dos autores que constituem seu corpus; por estar inserida em projetos maiores ligados à tradução de teatro e à obra de Rame e Fo no Brasil; por seu ineditismo crítico – não temos conhecimento de outras pesquisas realizadas sobre este *corpus* no Brasil –; por seu ineditismo teórico, uma vez que propõe a criação de um novo conceito, a dramaturgia da tradução, que precisa ser ampliado em publicações futuras e como desdobramento da tese; pela possibilidade de fornecer categorias de análise para outros estudos sobre dramaturgia e tradução; por permitir, através da análise dos projetos de tradução, uma reflexão sobre

parte da cultura e da mentalidade brasileiras das últimas décadas, em especial do teatro nacional.

De forma geral, temos, com esta tese, o objetivo de contribuir com os estudos de Literatura Comparada, de Tradução e de Teatro no Brasil. Além disso, também pretendemos contribuir para o estabelecimento dos estudos de tradução teatral, colaborando com o Grupo de Pesquisa de Tradução de Teatro (UFMG/CNPq) e com o desenvolvimento de seus preceitos teóricos e de suas metodologias críticas, e com o acervo digital sobre a obra de Dario Fo e Franca Rame no Brasil.

A nossa metodologia consistiu, em grandes linhas, nas seguintes etapas:

- 1) Levantamento de dados sobre as traduções de Dario Fo e Franca Rame no Brasil que foram publicadas ou encenadas e estão disponíveis em acervos
- 2) Estabelecimento de uma cronologia dessas traduções contendo, pelo menos, o nome dos principais tradutores e as informações das primeiras montagens.
- 3) Estudo do texto de partida de todas as peças de Dario Fo e Franca Rame disponíveis no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, mencionadas no Quadro 2;
- 4) Depreensão dos princípios gerais da tradução para a encenação de Dario Fo e Franca Rame no Brasil.

Com essa metodologia, pretendemos alcançar os seguintes objetivos específicos :

- 1) Propor o conceito de *dramaturgia da tradução* e ilustrá-lo com os dados da análise;
- 2) Criar ferramentas que possam ser usadas para analisar outras traduções de textos teatrais.

Inicialmente, empreendemos uma pesquisa em acervos visando reunir as traduções que constituiriam o *corpus* de estudo deste trabalho. Consultamos os acervos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e da Biblioteca Jenny Klabin Segall,⁶ conhecidos por possuírem não somente muitas publicações relacionadas ao campo do teatro, como também muitos manuscritos datilografados. Buscamos, no primeiro, as traduções de textos teatrais de autoria de Dario Fo e Franca Rame. No segundo, buscamos principalmente programas de peças, recortes de jornal e revistas especializadas em teatro que abordavam peças de Rame e Fo, uma vez que todas as peças disponíveis em cópia datilografada na Biblioteca Jenny Klabin Segall também estão disponíveis no acervo da SBAT. Não levamos em consideração obras constituídas apenas em pequena parte por textos de Fo e Rame. Findo o levantamento de dados, reunimos informações ligadas às

⁶ Biblioteca que faz parte do Museu Lasar Segall, em São Paulo.

primeiras montagens dessas traduções e às pessoas que delas participaram. Essas informações, que apresentam um panorama do nosso *corpus*, formado por 12 textos, podem ser consultadas no quadro abaixo.

Quadro 3 – Corpus da pesquisa: traduções disponíveis no acervo da SBAT e suas primeiras montagens

Peça	Estreia Itália	Estreia Brasil	Grupo	Direção	Tradução
<i>Quem rouba um pé tem sorte no amor</i>	1961	1963	Companhia Nydia Licia	Nydia Licia	Nydia Licia
<i>Morte acidental de um anarquista</i>	1970	1980	Teatro dos Quatro	Helder Costa	Helder Costa (e Paulo Mamede?)
	1970	1982	Companhia Estável de Repertório	Antonio Abujamra	(Helder Costa e Paulo Mamede?)
<i>Pegue e não pague</i> (A primeira montagem teve como título <i>Não se paga, não se paga</i>)	1974	1981		Gianfrancesco Guarnieri	Reginna Vianna e Maria Antonietta Cerri
<i>Um casal aberto... ma non troppo</i>	1983	1984	Grupo Viagem	Roberto Vignati	Roberto Vignati e Michele Piccoli
<i>Brincando em cima daquilo</i> (Monólogos “Uma mulher sozinha”; “A mãe 'porra louca’”; “O estupro”; “O despertar”; “Temos todas a mesma história”)	1977	1984		Roberto Vignati	Roberto Vignati e Michele Piccoli
<i>O equívoco</i>	1958	Não temos registro de que esta tradução tenha sido encenada			Simona Gervasi Vidal
<i>Ladrão que rouba ladrão</i> (A primeira montagem teve como título <i>Sétimo mandamento</i> .)	1964	1987	Grupo Viagem	Gianni Ratto	Herson Capri e Malú Rocha

<i>roubarás um pouco menos)</i>					
<i>Arlecchino</i> (Monólogos “Prólogo”; “Gatus Mutantis”; “O coveiro”. Talvez a primeira montagem fosse composta também por “A chave e a fechadura”, que não está disponível no acervo da SBAT)	1985	1988	Grupo Fora do sério	Neyde Veneziano	Neyde Veneziano (o site do grupo aponta Sara Lopes)
<i>O asno</i>	1985	Não temos registro de que esta tradução tenha sido encenada			Roberto da Silva Barbosa e Neide Carvalho de Arruda
<i>Il primo miracolo</i>	1977	1992		Roberto Birindelli	Roberto Birindelli
<i>Monólogo da puta no manicômio</i>	1977	1993		Ramiro Silveira	Roberto Vignati e Michele Piccoli
<i>La barca d’América</i>	1992	2000		Herson Capri	Herson Capri (autoria reivindicada por Alessandra Vannuci)

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

Ao longo da pesquisa, também encontramos informações sobre outras traduções às quais não tivemos acesso ou que acabaram não compondo o nosso *corpus* por terem sido escritas apenas após a estreia – já, portanto, com modificações feitas a partir da encenação. Essas traduções estão listadas no quadro a seguir.

Quadro 4 – Traduções brasileiras da obra de Rame e Fo que não compõem o *corpus* deste trabalho e suas primeiras montagens

Peça	Estreia Itália	Estreia Brasil	Grupo Ou produção	Direção	Tradução
<i>Um orgasmo adulto escapa do zoológico</i>	1977	1983		Antonio Abujamra	Zilda Daeier
<i>A tigresa e outras histórias</i>	1978	1985		Maurice Vaneau	Millôr Fernandes

<i>A chave e a fechadura</i>	1985	1988	Grupo Fora do sériO	Neyde Veneziano	
<i>O asno</i>	1985	1994	Grupo Fora do sériO	O grupo	Neyde Veneziano e Sarah Lopes
<i>O fabuloso obsceno</i>	1982	1994		Roberto Vignati	Roberto Vignati
<i>Johan Padan na Descoberta da América</i>	1991	2005		Alessandra Vannucci	Alessandra Vannucci
<i>Casamento aberto, quase escancarado</i>	1983	2009		Otávio Muller	Alessandra Vannucci
<i>Um dia (quase) igual aos outros</i>	1986	2009		Neyde Veneziano	Neyde Veneziano
<i>O papa e a bruxa</i>		2009	Parlapatões	Hugo Possolo	Luca Baldovino
<i>Nem todo ladrão vem pra roubar</i>	1958	2010	Coletivo Teatral La Commune	Augusto Marin	Augusto Marin
<i>Mistério Bufo</i>	1969	2012	LaMínima	Neyde Veneziano	Neyde Veneziano e André Carrico
<i>Não vamos pagar! (Não sabemos se o texto de partida foi Non si paga, non si paga ou Sotto paga? Non si paga!)</i>	(1974 ou 2008)	2014	Virginia Cavendish	Inez Viana	José Almino
<i>Morte acidental de um anarquista</i>	1970	2015		Hugo Coelho	Roberta Barni
<i>Sétimo: roube um pouco menos</i>		2016	Teatro Universitário – UFMG	Fernando Linares	Soraya Martins
<i>Carne de mulher (Monologo della puttana in manicomio)</i>	Não temos registro de que esse texto tenha sido encenado por Franca Rame.	2016	Paula Cohen	Paula Cohen	Paula Cohen

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

Depois de estabelecer o *corpus* da tese, também foi uma etapa importante identificar quais foram os textos de partida das traduções, uma vez que as peças de Rame e Fo são continuamente atualizadas e republicadas. Para isso, consultamos as publicações disponíveis em livro, mas também o Archivio Franca Rame-Dario Fo, que conta com

versões datilografadas dos espetáculos que mostram seu estágio inicial ou o estágio intermediário entre uma publicação e outra.⁷

No primeiro capítulo deste trabalho, apresentamos um panorama sobre aspectos da vida e da obra dos autores, comentando pontualmente os eventos sócio-histórico-políticos fundamentais da Itália da segunda metade do século XX e partindo principalmente dos estudos de Joseph Farrell (2014), da biografia escrita pelo casal (FO; RAME, 2009), de uma entrevista concedida por Rame a Farrell (2013) e dos inúmeros artigos de jornal presentes no *Archivio Franca Rame-Dario Fo*.

No segundo, retomamos algumas noções importantes para esta tese acerca da crítica de tradução, da tradução de teatro e de sua relação com a dramaturgia. Em relação à crítica da tradução, nos referimos principalmente a Berman (1995), que nos dá indicações metodológicas importantes. Em relação à tradução de teatro, são fundamentais os trabalhos de Pavis (2008a e 2008b) e, mais especificamente acerca da obra de Rame e Fo, os de Tortoriello (2001), Randaccio (2016), Edo (2017) e, principalmente, Dumont-Lewi (2012; 2016; 2020). Para investigar a relação entre tradução teatral e dramaturgia, nos valem dos trabalhos já mencionados de Pavis e daqueles de Dort (1986) e Danan (2010). Por fim, propomos o conceito de dramaturgia da tradução e o apresentamos através do exemplo de *Brincando em cima daquilo* e, em particular, do monólogo “O estupro”.

Cabe, aqui, dizer que não há julgamento de valor positivo ou negativo inerente à noção de dramaturgia da tradução ou de tradução de dramaturgia. Este último seria equivalente à recriação da proposta de dramaturgia dos autores do texto de partida – entendida como o conjunto do projeto estético e político que antecipa a encenação e pretende criar certos tipos de relação, através da peça, com o público e com a realidade. Já a ideia de dramaturgia da tradução se refere ao movimento de sobreposição do viés político e estético do tradutor àquele do autor do texto de partida, criando, já no texto traduzido, uma dramaturgia que é diferente daquela de partida, que antecipa uma encenação esteticamente e politicamente outra, ainda que aspectos centrais do texto de partida – como a fábula ou os personagens – permaneçam de forma geral os mesmos.

Os últimos dois capítulos são dedicados à apresentação e à análise das traduções disponíveis no acervo da SBAT, cujos dados apresentamos no Quadro 3. No terceiro capítulo, abordamos o período de 1963 a 1982, durante o qual foram produzidas as

⁷ O *Archivio Franca Rame-Dario Fo* pode ser consultado em <http://archivio.francarame.it>.

primeiras montagens de Franca Rame e Dario Fo no Brasil, responsáveis pelo processo inicial de translação da obra dos dramaturgos da Itália para o nosso país. No quarto capítulo, abordamos o período a partir de 1984, durante o qual o casal italiano já era conhecido em terras brasileiras. Também analisamos o filme *Não vamos pagar nada*, que, embora não atenda aos critérios que definimos inicialmente para integrar o *corpus* do trabalho, nos parece um caso exemplar, digno de atenção, que permite acenar para a possibilidade de que o conceito de dramaturgia da tradução seja ampliado também para a tradução de outras mídias, e não só do teatro. Para recuperarmos as datas, os agentes responsáveis pelas produções e as críticas das primeiras montagens, procuramos informações principalmente na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no acervo do jornal Folha de São Paulo. Críticos como Sábato Magaldi, Macksen Luiz, Jefferson del Rios e Carmelinda Guimarães foram fundamentais para a nossa pesquisa.

1 NOVENTA ANOS *ALL'IMPROVVISA*: VIDA E OBRA DE FRANCA RAME E DARIO FO

Dario Fo e Franca Rame estão entre as mais importantes figuras do teatro italiano, se não mundial, da segunda metade do século XX e do início do século XXI. Eles foram grandes pensadores teatrais, militantes políticos de esquerda e agitadores culturais, além de serem conhecidos por sua carreira como atores, diretores e dramaturgos, entre outras funções que desempenharam. Seu sucesso é tanto que várias de suas peças foram vistas por um público de mais de 350 mil pessoas, e *Mistero buffo*, por mais de um milhão de espectadores (FARRELL, 2014), sem contar as montagens feitas por outros grupos de teatro de seus textos. O primeiro capítulo deste trabalho será dedicado a uma revisão bibliográfica sobre sua vida e obra, que têm íntima relação com os acontecimentos históricos e políticos italianos desde o segundo pós-guerra até a primeira década do século XXI.

A nota biográfica que trazemos aqui tem o objetivo de apresentar melhor para o público brasileiro quem foram Franca Rame e Dario Fo e quais foram suas principais contribuições para o mundo do teatro e da política ao longo das décadas em que estiveram em atividade, principalmente por causa da falta de referências bibliográficas em português sobre sua vida e obra. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação* (2002), escrito por Neyde Veneziano como resultado de uma pesquisa de pós-doutorado, é o único livro publicado no Brasil sobre a obra dos italianos. Ele se concentra mais sobre a figura de Fo como ator, sobre o seu processo criativo à época em que Veneziano frequentou os seus ensaios e espaços de criação e sobre as origens de sua poética do que sobre seu trabalho como dramaturgo (cerne desta tese), além de não apresentar uma biografia sistemática do escritor (fulcro deste capítulo) e de reservar pouco espaço a Franca Rame, a quem pretendemos dar mais relevo, a despeito da gritante assimetria entre a importância dada a ela e a Fo nos trabalhos sobre a vida e a obra do casal. Embora *A cena de Dario Fo* seja um estudo pertinente e importante, o nosso trabalho tem um foco diferente e, por isso, achamos que pode ser proveitoso escrever uma nova síntese sobre a vida e a obra de Rame e Fo.

Não pretendemos abordar a carreira do casal de forma exaustiva, muito menos fazer a crítica de todas as peças, uma vez que isso seria quase impossível. O próprio Joseph Farrell, que escreveu a biografia mais completa dos italianos que conseguimos

encontrar⁸ e que constitui a principal fonte para esta parte do nosso trabalho, atenta para o exagerado volume de informações que há sobre a vida e a obra dos dois, ou que sua própria vida e obra constituem:

[...] será sempre impossível escrever uma biografia satisfatória de um dos casais mais surpreendentes da história do teatro italiano e europeu. Dario e Franca fizeram demais, escreveram demais, falaram demais, deram entrevistas demais, oficinas demais, fizeram programas televisivos demais, estiveram envolvidos em polêmicas demais, subiram no palco com frequência demais, apresentaram em países demais, espetáculos demais foram traduzidos para línguas demais e viajaram demais para que qualquer livro possa fornecer uma documentação completa de sua vida e obra. (FARRELL, 2014, p. 2)⁹

Outras fontes importantes para este capítulo são uma entrevista concedida por Franca a Farrell (*Franca Rame: non è tempo di nostalgia*, 2013); sua autobiografia, escrita em parceria com Dario (*Una vita all'improvvisa*, 2009) e os artigos de jornal e demais documentos presentes no *Archivio Franca Rame-Dario Fo*, disponível online.

1.1 A infância e a juventude de Dario Fo

Dario Luigi Angelo Fo nasceu em Sangiano, cidadezinha situada no norte da região da Lombardia, em 24 de março de 1924. Seu pai era chefe de estação e, embora a família tenha mudado de cidade algumas vezes, se manteve sempre perto do Lago Maggiore. Em suas memórias, segundo relata Farrell (2014), ressalta sempre a presença dos contadores de histórias locais, em especial dos pescadores e de seu avô materno, Bristin, a quem se referiu como “o primeiro Ruzzante” com quem teve contato (CORRIERE della Sera, 1993 *apud* FARRELL, 2014, p. 27). O contador de histórias popular, com sua verve imaginativa e cômica, mas que esconde às vezes um amargor em relação à vida, é o primeiro modelo teatral de Fo.

Apesar de sua família ser de esquerda, também se esforçava para não criar problemas com o regime fascista, seguindo, por exemplo, a obrigação de mandar as crianças para as organizações juvenis fascistas. Durante a Segunda Guerra Mundial, essa

⁸ O livro *Dario Fo & Franca Rame: Harlequins of the Revolution* foi publicado pela primeira vez em 2001 pela editora Methuen. Nós consultamos a versão atualizada da biografia intitulada *La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*, publicada em 2014 pela Ledizioni, com tradução de Carlo Milani.

⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “[...] sarà sempre impossibile scrivere una biografia soddisfacente di una delle coppie più sorprendenti nella storia del teatro italiano ed europeo. Dario e Franca hanno fatto troppo, parlato troppo, rilasciato troppe interviste, fatto troppi programmi televisivi, tenuto troppi laboratori, sono stati coinvolti in troppe polemiche, sono apparsi sul palco troppo spesso, hanno recitato in troppi Paesi, troppi dei loro spettacoli sono stati tradotti in troppe lingue e hanno viaggiato troppo perché un libro qualsiasi possa fornire una documentazione completa delle loro vite e opere.”

relação pró-forma da família com o fascismo se tornou mais complexa. Felice, pai de Dario, por exemplo, que era um dos expoentes locais do Comitato di Liberazione Nazionale (Comitê de Liberação Nacional – CNL), parece ter ajudado fugitivos a atravessar a fronteira com a Suíça e os *partigiani*, inclusive cedendo sua casa para que escondessem combustível.

Depois do desembarque dos Aliados na Sicília, que aconteceu em julho de 1943, e do armistício da Itália em 1943, a situação se complicou ainda mais, uma vez que Mussolini fugiu para o norte da Itália, onde fundou a República Social Italiana (RSI), também conhecida como República de Salò, já que a capital era a cidade homônima, que ficava no Lago di Garda, também na Lombardia, que se tornou um verdadeiro campo de batalha. Talvez por isso, numa tentativa de proteger a própria vida e a da família, Fo tenha decidido obedecer à convocação que recebeu para servir ao exército da RSI. Conforme narra, naquela época,

Ir com os *partigiani* não era fácil porque naquele momento os grupos da região estavam arruinados pelas perseguições contínuas dos alemães. Fugir para a Suíça tinha se tornado muito complicado. Prefiro escolher uma posição de espera e tentar me livrar da convocação com um truque. (VALENTINI, 1977, p. 24 *apud* FARRELL, 2014, p. 31)¹⁰

De toda forma, ainda que não tenha conseguido escapar do alistamento, conseguiu evitar tanto servir à Alemanha como participar das perseguições contra os *partigiani*. Desertou duas vezes e a resistência se tornou um tema frequente em sua obra (FARRELL, 2014).

Terminada a guerra, Fo se matriculou tanto em Arquitetura no Politecnico di Milano quanto em Artes na Accademia di Brera. Ele e seus irmãos iam todos os dias para Milão e, como passatempo, começaram a apresentar recitais no trem. Pouco depois, mudaram-se para a cidade e Dario pôde participar de toda a efervescência cultural da época. Particularmente importante é o seu contato com as ideias de Gramsci (FARRELL, 2014), sobre o qual falaremos mais adiante. Embora ainda não pensasse em ser ator, assistia frequentemente aos espetáculos que estavam em cartaz na cidade e convivia com Strehler, que, em 1947, junto com Paolo Grassi e Nina Vinchi, fundou o Piccolo Teatro di Milano, o primeiro teatro estável da Itália.¹¹ Embora naquela época já tivesse ambições

¹⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “Andare con i partigiani non era facile perché in quel momento le bande della zona erano in rovina per i continui rastrellamenti dei tedeschi. Scappare in Svizzera era diventato molto complicato. Preferii scegliere una posizione di attesa e cercare di liberarmi dalla leva con un trucco.”

¹¹ Teatros estáveis são companhias financiadas por dinheiro público e dotadas de elenco, direção artística e sede estáveis. A estabilidade e a forma de financiamento fazem com que o objetivo da prática teatral não

e concepções de teatro diferentes das de Strehler, foi dele que Fo recebeu uma introdução ao fazer teatral. Naqueles anos, Dario começou a improvisar cenas e sketches com os colegas da Accademia di Brera. Escreveu sua primeira peça, *Ma la Tresa ci divide*, em 1948.

Em 1949, muito ocupado com atividades extracurriculares e desanimado com os estudos, deixa o Politecnico. No ano seguinte, conhece Franco Parenti, ator de teatro e locutor radiofônico que, ao conhecer o talento de Fo, apresenta-o para produtores radiofônicos. Foi assim que conseguiu a sua primeira encomenda, uma série de doze monólogos de humor que foram ao ar entre 1950 e 1951. Com o título de *Poer nano*, eles também foram apresentados em 1952 como parte de um espetáculo de variedades.

1.2 A infância e a juventude de Franca Rame

Franca Pia Rame nasceu em 18 de julho de 1929 em Parabiago, na região metropolitana de Milão, em uma família de atores itinerantes cuja tradição remonta ao século XVII. Inicialmente faziam um teatro de fantoches e marionetes, mas Domenico e Tommaso Rame, seu pai e seu tio, respectivamente, decidiram abandonar os objetos, mas preservar os demais aspectos de seu teatro, como os cenários e os *canovacci*. Essa mudança fez com que a companhia encontrasse bastante sucesso, e a família Rame chegava a se apresentar 363 dias por ano (FO; RAME, 2009). Se, por um lado, segundo conta, Franca nunca estudou para ser atriz, por outro, a prática teatral sempre esteve presente em seu cotidiano, tanto que estreou nos palcos quando tinha oito dias de vida, fazendo o papel da filha da personagem interpretada por sua mãe. Começou a representar papéis de personagens que tinham falas aos três anos de idade, antes de aprender a ler, e sua mãe lhe passava oralmente os textos que deveria decorar (FO; RAME, 2009).

O principal trunfo da companhia dos Rame era a habilidade de seus membros como atores, sua familiaridade com a profissão, na qual eram inseridos desde os primeiros dias de vida. Seu repertório era vastíssimo, ia de melodramas e farsas mais conhecidos a adaptações da Bíblia, de Shakespeare, Tchekhov, Ibsen, D'Annunzio, ou qualquer outro romance que Domenico Rame estivesse lendo naquele momento (FARRELL, 2014). Muito frequentes também eram trechos baseados nos acontecimentos marcantes da localidade na qual estivessem se apresentando. Cultura popular e cultura da elite se

seja a de buscar lucro. O sucesso do *Piccolo*, de acordo com Merli (2007), se deve à junção de dois fatores: de um lado, a concepção gramsciana de teatro como serviço público; do outro, uma gestão empresarial que garante uma oferta frequente de produtos artísticos de forma acessível.

misturavam e eram adaptadas sem nenhum embaraço para as suas finalidades. Como não dispunham de muito tempo para ensaiar, em geral

[...] Domenico se encarregava de distribuir os papéis, explicava a cada membro da companhia familiar o que exatamente se esperava de cada um, estabelecia um *canovaccio* geral que continha os detalhes das cenas essenciais e indicava todas as várias entradas e saídas de cena. O esquema era afixado nos bastidores e a família tirava dele as sugestões necessárias entre uma saída e outra. (FARRELL, 2014, p. 50)¹²

Em uma entrevista concedida a Farrell e publicada em 2013, no livro *Non è tempo di nostalgia*, é possível ver a impressão que essa forma de criação causa na própria Franca.

Era uma coisa incrível, não sei se eu conseguiria fazer isso de novo. Como já disse, meu pai lia um romance, reunia a companhia, nos contava o que tinha lido e todos nós tomávamos nota. Enquanto isso, minha mãe, minha tia, as costureiras, as conhecidas preparavam o figurino, e depois de dois dias e um número mínimo de ensaios, estreávamos, com uma simples escaleta dos acontecimentos pregada nos bastidores, por exemplo 'o pai encontra a filha, demonstrar frieza'. Eu lia rapidamente as instruções da escaleta e pronto... para a cena! Sinceramente, não sei como eu conseguia. Hoje eu poderia facilmente subir no palco e inventar por duas horas um espetáculo improvisado, mas não conseguiria mais fazer uma comédia cuja história eu ouvi na noite anterior, ainda mais com outros atores envolvidos. (FARRELL, 2013, p. 205-206)¹³

Para fazer funcionar um teatro assim, os atores tinham que dispor de uma excelente capacidade de improvisação, fundamentada no conhecimento do ofício e na intimidade com o palco, mas também na memorização de “uma série de diálogos e falas relativas a situações que poderiam acontecer em vários espetáculos diferentes” (FARRELL, 2014, p. 49).¹⁴ Esse modelo de teatro será sem dúvida uma referência fundamental para o que Rame e Fo viriam a fazer nos anos seguintes.

Evidentemente, o período da Segunda Guerra Mundial foi difícil para a família de Rame, assim como para outras companhias itinerantes. Entre outras adversidades, Franca

¹² Tradução nossa. No texto de partida: “Domenico si occupava [...] di distribuire le parti, spiegava a ciascun membro della compagnia familiare cosa si aspettava esattamente da ognuno, stabiliva un canovaccio di massima comprensivo dei dettagli delle scene essenziali e indicava tutte le varie entrate e uscite di scena. Lo schema veniva affisso dietro le quinte e la famiglia ne attingeva gli spunti necessari tra un'uscita e l'altra.”

¹³ Tradução nossa. No texto de partida: “Era una cosa incredibile, non so se oggi potrei rifarlo. Come ho già detto, mio padre leggeva un romanzo, riuniva la compagnia, ce lo raccontava e noi tutti prendevamo appunti. Intanto, la mamma, la zia, le sarte, le conoscenti preparavano i costumi, e dopo due giorni eu un minimo di prove, debuttavamo, con una semplice scaletta degli avvenimenti appesa dietro le quinte, per esempio 'il padre incontra la figlia, dimostrare freddezza'. Leggevo velocemente le istruzioni della scaletta e poi via... in scena! Sinceramente non so come facessi. Oggi potrei facilmente andare sul palco e inventarmi per due ore uno spettacolo a soggetto, ma non riuscirei più a recitare una commedia, di cui ho sentito il racconto il giorno prima, e per giunta con altri attori coinvolti.”

¹⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “una serie di dialoghi e battute relative a situazioni che si sarebbero potute verificare in parecchi spettacoli differenti.”

e a família foram detidas pela SS por uma noite e liberadas na manhã seguinte. Depois ficaram sabendo que eram reféns que seriam fuzilados caso a incursão nazista daquele dia desse errado (FO; RAME, 2009). Além disso, o irmão de Franca foi deportado para um campo de concentração na Alemanha, onde ficou durante dois anos, e sobreviveu justamente porque era ator e falava alemão, então organizou espetáculos para a família dos nazistas que moravam nos campos (FARRELL, 2013).

Em 1947, Domenico teve um derrame que o deixou parcialmente paralisado, o que inviabilizou o prosseguimento da companhia. Por isso, a família decidiu que Franca deveria estudar para se tornar enfermeira, mas não foi considerada adequada para a profissão (FO; RAME, 2009). Não parecia restar outra alternativa senão seguir a carreira de atriz. Fez testes e foi rapidamente aprovada para fazer espetáculos de revista em Milão. Além do talento e da experiência, dois elementos que claramente tinha de sobra, muitas vezes era escolhida também pela sua beleza.

A mudança para Milão foi fundamental para a sua maturidade política e intelectual. Segundo conta em *Una vita all'improvvisa*, nunca tinha lido um jornal e não costumava se informar antes de se mudar para a capital da Lombardia. Chegando lá, a situação mudou e ela passou a valorizar a leitura e os estudos.

Naqueles anos, descobri o que significa viver como uma pessoa informada, consciente de cada situação: descobri que existiam lutas pela dignidade e a justiça, descobrir que a política não é coisa de grupos fechados e nem um fato de opiniões diferentes, mas é a chave fundamental para a emancipação civil.

Assim eu aprendi a comparar nos jornais artigos diferentes sobre o mesmo tema, a discernir entre a propaganda descarada e uma dialética honesta, a entender as linguagens e os valores das ideias. (FO; RAME, 2009, s. p.)¹⁵

1.3 1951 – 1958: Teatro em Milão e cinema em Roma

Em Milão, Franca e Dario frequentavam mais ou menos o mesmo círculo social, que se reunia nos cafés de Brera, bairro onde se encontrava a Accademia. Jornalistas, escritores, tradutores, artistas e diretores, homens e mulheres, se encontravam para falar de política e de fatos do cotidiano. No entanto, foi só em 1951 que Fo e Rame se

¹⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “In quegli anni ho scoperto che significa vivere da persona informata, cosciente di ogni situazione: scoprire che esistevano lotte per la dignità e la giustizia, scoprire che la politica non è roba da congrega e nemmeno un fatto di opinioni diverse, ma è la chiave fondamentale di ogni emancipazione civile. Così ho imparato a confrontare sui giornali articoli diversi sullo stesso tema, a discernere fra la smaccata propaganda e un’onestà dialettica, a intendere i linguaggi e a distinguere il valore dalle idee.”

encontraram pela primeira vez, quando ambos faziam parte do elenco de *Sette giorni a Milano*, espetáculo de revista de Spiller e Carosso montado pela companhia Nava-Parenti (SORIANI, 2006). A partir de então, a carreira e o cotidiano dos dois estariam intimamente ligados.

Em 1953, Dario Fo, Franco Parenti e Giustino Durano fundaram o grupo I Dritti, que estreou com a peça *Il dito nell'occhio*, composta por 21 esquetes satíricas que invertiam o olhar sobre personagens de elite de diferentes períodos históricos. Fo e Parenti foram os responsáveis pela dramaturgia e Fiorenzo Carpi pela música, Rame fazia parte do elenco. Com o apoio de Strehler, que foi responsável pela iluminação, Dario também projetou o figurino e o cenário. Além disso, fundamental foi a participação de Jacques Lecoq, que tinha se mudado em 1951 para Milão para fundar uma escola de atuação no Piccolo. Ele assistiu aos ensaios e acabou, de certa forma, fazendo a direção do espetáculo. Lecoq é, sem dúvida, fundamental para a formação de Fo como ator, uma vez que o ajudou a aperfeiçoar seus recursos físicos, especialmente em relação ao gesto e à voz. *Il dito nell'occhio* foi apresentado em várias cidades italianas, obtendo sucesso de público e de crítica (FARRELL, 2014). Em Milão, fizeram uma temporada que manteve o Piccolo lotado por três meses (FO; RAME, 2009).

Em 1954, Franca Rame e Dario Fo se casaram. No mesmo ano, I Dritti estrearam, sem a presença de Franca, que estava grávida, *I sani da legare*, que também era um espetáculo satírico composto por canções e esquetes. Naquela época, os textos tinham que ser previamente aprovados pela censura do subsecretário do primeiro-ministro (quem estava no cargo naquele momento era Andreotti, com quem o casal viria a ter outros episódios de inimizade). *Il dito nell'occhio* já tinha atraído certa antipatia das autoridades políticas e religiosas, mas *I sani da legare* foi severamente censurado e teve trechos inteiros cortados. Além disso, a Igreja também tinha sua própria forma de exercer controle sobre a vida cultural de então, e cada paróquia emitia uma lista com filmes e peças aprovados e desaprovados. A peça em questão, assim como várias outras de Fo e Rame, figurou em muitas dessas listas, e teve um sucesso menor do que a anterior na turnê, embora a temporada em Milão, novamente de três meses, tenha tido a plateia cheia (FO; RAME, 2009). Depois da turnê, a companhia se dividiu por discordâncias entre seus principais membros.

Jacopo Fo, filho do casal, nasceu em Roma, para onde tinham se mudado em 1955 para tentar a sorte no cinema. O primeiro roteiro original de Dario, *Lo svitato*, foi considerado promissor pelos produtores, que pediram, no entanto, que fosse retocado e

que tivesse partes reescritas por profissionais mais experientes no cinema. O filme, que acabou contando com seis roteiristas, foi lançado em 1956, mas foi considerado um fiasco. Continuaram em Roma até 1958, Franca trabalhando como atriz no cinema e no teatro, Dario como autor de *gags*, sem muito sucesso.

1.4 1958 – 1968: A Compagnia Fo-Rame e as polêmicas com a RAI

Decidiram voltar para Milão, onde poderiam se dedicar ao que sabiam fazer de melhor, e criaram a Compagnia Fo-Rame. A primeira peça foi um conjunto de quatro farsas em ato único chamada *Ladri, manichini e donne nude*, que estreou no Piccolo durante a temporada de verão, e foi seguida por outro conjunto de quatro farsas em ato único, dessa vez inspiradas nos *copioni* do repertório da família Rame, *Comica finale*. O sucesso foi tanto que a primeira foi transmitida pela televisão e uma das farsas da segunda, *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, teve os direitos cedidos para uma produção off-Broadway. Foi a partir desses trabalhos que Dario se firmou tanto como ator quanto como escritor, e passou a ser definido como um fenômeno (FARRELL, 2014). Tanto ele como Franca se tornaram celebridades, cuja vida, além da obra, era interesse do público.

O período que vai de 1959 a 1968 é frequentemente chamado de “período burguês” da obra de Fo e Rame. Farrell (2014), no entanto, observa que o rótulo de burguês talvez não seja o mais adequado para a produção daquele período. Se, por um lado, é certo que a sua produção não era revolucionária; por outro, também estava longe de corresponder às expectativas de um público burguês, tanto que Franca e Dario sofreram não poucas reações severas ao conteúdo satírico de suas peças: em primeiro lugar, recebiam visita frequente dos censores durante as apresentações e corriam sempre o risco de que os espetáculos não fossem autorizados, ou que fossem autorizados com muitos cortes; uma de suas apresentações foi cancelada por suspeita de um atentado a bomba no local; foram alvo de um ataque de neofascistas em Roma e Dario foi denunciado por difamação às forças armadas e chamado para um duelo com um ex-oficial da cavalaria. Sem dúvida, burgueses eram os espaços nos quais se apresentavam, teatros tradicionais do circuito comercial. A imagem de si construída por Dario foi fundamental para que ele pudesse ser aceito, ainda que com ressalvas, dentro do sistema: ele se fazia perceber como um palhaço mais do que como um iconoclasta. Como afirma Farrell (2014,

p. 78), “o palhaço do circo conhece perfeitamente as regras, assim como o bobo da corte: ambos sabem que correm o risco do chicote se exagerarem”.¹⁶

Durante esse período, Fo escreveu majoritariamente comédias acompanhadas de música, assim definidas mais pelo tamanho do que por uma diferença fundamental de estilo ou de tema em relação às farsas que escrevera antes (FARRELL, 2014); geralmente ao ritmo de uma por temporada, com estreia no Odeon: *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), *Aveva due pistole com gli occhi bianchi e neri* (1960), *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961), *Isabella, tre Caravelle e un cacciaballe* (1963), *Settimo: ruba un po' meno* (1964), a primeira a contar com Franca no papel da protagonista, *La colpa è sempre del diavolo* (1965) e *La signora è da buttare* (1967).

O último ano da década de 1950 e os primeiros da década de 1960 marcaram também a relação de Fo e Rame com a televisão. Em 1959, depois de ter participado de uma comédia televisiva, Dario se tornou personagem de *Carosello*, um programa de meia hora dedicado a publicidades inseridas em uma moldura narrativa. Como à época o controle estatal e clerical sobre a programação era muito forte (e a RAI é uma televisão pública, gerida por funcionários do governo), a liberdade de *Carosello* fez com que se tornasse o programa de entretenimento mais popular da televisão italiana, o que aumentou ainda mais a fama de Fo. Embora Farrell (2014) não cite a presença de Rame no programa televisivo, ela também atuou em alguns comerciais, que podem ser encontrados no YouTube (ARCHIVIO, 2013; ENI, 2012). Sua colaboração parece ter tido alguma frequência, embora não tenhamos encontrado fontes para quantificar a sua participação. No YouTube, há dois comerciais diferentes, sem indicação de data; no arquivo virtual dos dramaturgos, há fotos de outros três comerciais, dois em 1961 e um em 1963, além de um comercial feito para a Lancia em 1960, mas não fica claro se se trata de um *carosello* (ARCHIVIO, s.d., online). Foi só em 1962, com a formação de um governo de centro-esquerda, cuja coalizão contava com a presença do Partido Socialista Italiano (PSI), que a composição dos dirigentes da RAI começou a mudar. No mesmo ano, foi fundado o canal RAI 2, canal dedicado a uma programação mais experimental, que contou com a presença de Dario e Franca já no seu início. Foram exibidas cinco das farsas em um ato de Fo e o casal ficou encarregado de alguns episódios do programa de variedades *Chi l'ha visto?*.

¹⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “il pagliaccio del circo conosce le regole alla perfezione, così come il buffone di corte: entrambi sanno che rischiano la frusta se esagerano.”

O sucesso da experiência no *RAI 2* fez com que fossem convidados para apresentar o programa *Canzonissima* no canal principal. Tratava-se de um programa semanal de variedades que acompanhava a loteria e cujo foco era a competição musical. Exibido nas noites de sábado, era responsável pela maior audiência da emissora. Após alguma hesitação, aceitaram o convite e escreveram antecipadamente as esquetes para todos os episódios, menos o final.¹⁷ Todos os textos foram inicialmente aprovados e, segundo contam Dario e Franca (2009), o primeiro episódio ganhou a simpatia até de críticos mais conservadores.

À medida que iam ao ar, porém, as esquetes chocavam cada vez mais a imprensa, os políticos, a igreja e a classe dominante, que esperavam um entretenimento leve e acrítico e receberam as sátiras de Fo e Rame. Após criticarem a máfia, que era um tabu tão grande à época que sua existência mal podia ser mencionada na Itália, começaram a receber ameaças, inclusive para o filho Jacopo, que então tinha apenas seis anos. Mesmo realizando cortes e modificações nos textos, a situação se tornou insustentável quando o casal se negou a abrir mão de uma esquete que criticava os patrões do setor da construção e iria ao ar justamente durante uma greve dos funcionários do setor. Foram forçados a deixar os estúdios quando o sétimo episódio estava prestes a começar.

Nos dias que se seguiram, especulou-se que o episódio tenha acontecido no interior de uma manobra política: a direção do Ministério dos Correios e das Telecomunicações mudaria dentro de poucos dias e iria para a DC; para proteger seu cargo e evitar polêmicas, Ettore Barnabei, então diretor geral da *RAI*, teria se adiantado e expulsado os atores (CONSULICH, 1962). Décadas depois, ele disse não ter se arrependido da decisão, numa fala que mostra não apenas o compromisso com a censura, como a tentativa explícita de impedir a luta de classes:

Não sei se podemos chamar de censura. Além disso, não tenho medo das palavras. Sim, eu censurei Dario Fo, não queria que ele usasse a televisão para colocar as partes sociais uma contra a outra. Não me arrependi de nada e se voltasse atrás eu o censuraria de novo. Quem tem o trabalho de dirigir um canal televisivo ou, de toda forma, órgãos de comunicação tão potentes, tem que ter muito senso de responsabilidade e prevenir feridas e reações violentas. (LO CENSURAI, 1999, s. p.)¹⁸

¹⁷ Em relação ao número de episódios, Farrell (2014) aponta que seriam treze no total, enquanto Franca Rame, em entrevista a Farrell (2013), afirma que seriam doze.

¹⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “Non so se debba chiamarsi censura. Del resto, non ho paura delle parole. Sì, censurai Dario Fo, non volevo fargli usare la televisione per mettere le parti sociali una contro l'altra. Non me ne sono pentito per niente e se tornassi indietro lo censurerei un'altra volta.

A RAI destruiu as gravações dos episódios de *Canzonissima* e de *Chi l'ha visto?* protagonizadas pelo casal. Embora não nos seja possível ter acesso ao material que foi transmitido, há descrição de alguns episódios na autobiografia *Una vita all'improvvisa* (FO; RAME, 2009) e quase cinco mil documentos, entre resenhas, artigos de jornal e esboços do roteiro de quase todos os episódios, no arquivo dedicado à obra do casal (ARCHIVIO, s. d., online). Eles não voltariam a trabalhar na televisão até 1977.

Esse episódio fez com que se tornassem ainda mais famosos, e seu público aumentou não apenas em quantidade, como também em fidelidade e consideração (FO; RAME, 2009). Além disso, foi importante para marcar a firmeza de suas posições políticas. Em nossa dissertação de mestrado, explicamos que

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. (MELLO, 2019, p. 17)

A ocasião parece ter servido também para que Dario Fo se tornasse mais consciente sobre sua importância não só como artista, mas também como pensador da esquerda. Em 1963, afirma que *Isabella, tre caravalle e un cacciaballe* “tinha como objetivo revelar os compromissos feitos pelos intelectuais de esquerda que, depois da ‘abertura à esquerda’, tinham caído na tentação de entrar em um acordo com o poder estabelecido” (FARRELL, 2014, p. 93).¹⁹

Em 1966, a fama de Dario Fo era tão grande que sua obra estava em cartaz em quatorze cidades europeias e a primeira turnê internacional da Compagnia Fo-Rame passou por dezesseis países (FARRELL, 2014). No mesmo ano, estreia *Ci ragiono e canto*, espetáculo inspirado na canção popular feito em parceria com o Nuovo Canzoniere Italiano e dirigido por Fo. Para o dramaturgo, foi uma ocasião de aprofundar seus estudos sobre a cultura popular (BINNI, 1977 *apud* FARRELL, 2014).

Ao longo da década de 1960, o clima político italiano foi se acirrando cada vez mais. O milagre econômico, que tinha sido capaz de produzir algum nível de entusiasmo e um aumento significativo dos indicadores econômicos, não tinha sido acompanhado de redução da desigualdade social ou de mudanças na moral e na política italianas,

Chi ha il compito di dirigere un canale televisivo, o in ogni caso organi di comunicazione tanto potenti, deve avere molto senso di responsabilità e prevenire lacerazioni e reazioni violente.”

¹⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “il cui scopo era quello di svelare i compromessi fatti da quegli intellettuali di sinistra che, dopo ‘l’apertura a sinistra’, erano caduti nella tentazione di scendere a patti con il potere stabilito.”

fortemente influenciadas pela presença da Igreja Católica no país e pelos Estados Unidos, ainda determinados, em plena Guerra Fria, a impedir que a esquerda chegasse ao poder (CRAINZ, 2012). Além disso, faltavam investimentos do governo em infraestrutura e serviços públicos (TRECCANI, s. d.).

Nesse cenário, crescem os protestos, primeiro entre os jovens e estudantes, depois também entre operários, que culminariam nos acontecimentos de 1968. O marxismo volta à moda, talvez por, como afirma Hobsbawm (*apud* FARRELL, 2014), ser a única alternativa ideológica ao consumismo e ao materialismo; artistas e intelectuais são chamados a tomar partido e a fazer do próprio trabalho um veículo para a revolução. Para isso, procuram novas formas de expressão e crescem os experimentos de vanguarda.

É nesse contexto que a Compagnia Fo-Rame estreia, em 1967, *La signora è da buttare*, considerado por alguns (como BEHAN, 2000), sua última peça do período burguês. De fato, foi apresentada em teatro tradicional, o Teatro Manzoni, de Milão, mas, segundo Farrell (2014), politicamente a peça não tem nada de burguês, uma vez que é uma crítica feroz ao consumismo e à invasão do Vietnã pelos Estados Unidos. A peça marca a influência de Maiakovski no trabalho de Fo, visto principalmente no seu interesse pelos *clowns*: o cenário do espetáculo é um picadeiro e todos os personagens são *clowns*.

1.5 1968 – 1973: Tensão social e experiências de teatro coletivo

La signora è da buttare foi o último trabalho da Compagnia Fo-Rame. Franca conta que

Sempre dávamos desconto para estudantes e operários, mas o nosso público continuava sendo burguês e não entendia a sátira, não percebia que estava sendo zombado. O Teatro Manzoni foi o último teatro onde nos apresentamos, aqui em Milão. Havia tanta gente, havia tudo o que era necessário, mas nós estávamos insatisfeitos. Num dia de verão meu marido disse: 'Por que não vamos embora do teatro normal?'. Ele estava me propondo aquilo que eu sempre tinha feito com a minha família, então para mim estava ótimo. Foi em 1968. (FARRELL, 2013, p. 560)²⁰

Dario dá um depoimento parecido sobre a decisão de dissolver a companhia e interromper as apresentações nos teatros do circuito comercial: “Estávamos cansados de

²⁰ Tradução nossa. 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.”

ser os jograis da burguesia, sobre a qual as nossas críticas só tinham o efeito de uma pastilha efervescente: por isso resolvemos nos tornar os jograis do proletariado.” (FARRELL, 2014, p. 106)²¹. O modelo da nova fase de sua produção é, portanto, a tradição medieval dos jograis, representante ancestral da classe popular, capaz de misturar “riso e raiva” (FARRELL, 2014, p. 107).

Nasce, assim, a Nuova Scena, uma associação teatral fundada em conjunto com o grupo Teatro d’Ottobre, e cujos principais membros eram, além de Fo e Rame, Nuccio Ambrosino, Vittorio Franceschi e Nanni Ricordi. As decisões do coletivo eram tomadas em conjunto, todos tinham igual poder de voto e a companhia era aberta a quem quisesse participar, inscrevendo-se mediante o pagamento de uma cota. Um de seus objetivos principais era o de levar as apresentações para o povo, e para isso decidiram fazer parte do circuito alternativo das Casas do Povo e da Associazione Culturale Ricreativa Italiana (ARCI), uma associação ligada aos partidos de esquerda, especialmente ao PCI, que organizava atividades culturais em sedes próprias e em diversos outros locais, como praças, sedes do partido, fábricas etc. Com a inserção nos circuitos da ARCI, esperavam também sofrer menos censura, uma vez que os espetáculos eram destinados aos membros da associação. Embora os locais de apresentação fossem os mais diversos, havia uma preocupação da parte da Nuova Scena de montar uma estrutura adequada para o teatro, com palco e iluminação, para não dar a impressão de que se tratasse de um teatro menor. Foi nesse contexto que Fo desenvolveu o que Farrell (2014, p. 111) chama de “farsa didascálica, ou seja, um divertimento somado à política, tudo numa atmosfera carnavalesca”.²² Em geral, as peças eram constituídas de dois atos e seguidas por um debate com o público.

Na temporada 1968-1969, o grupo liderado por Fo montou *Grande pantomima con bandiere e pupazzi grandi e medi*, espetáculo que criticava intelectuais e políticos revisionistas, e *Ci ragiono e canto 2*; Ambrosino, por sua vez, apresentou a peça *Dato che*. O sucesso foi enorme: 370 espetáculos em 125 lugares diferentes, com 240 mil espectadores, 90% dos quais tinham ido ao teatro pela primeira vez, enquanto o público total dos teatros na Itália era de 3 milhões de espectadores (FARRELL, 2014). Segundo conta Franca (FARRELL, 2013), a Nuova Scena chegou a ter 80 mil inscritos, enquanto

²¹ Tradução nossa. No texto de partida: “Eravamo stanchi di essere i giullari della borghesia, su cui lenostre critiche aveva ormai l’effetto di un alka-seltzer; perciò abbiamo deciso di diventare i giullari del proletariato”.

²² Tradução nossa. No texto de partida: “farsa didascálica, ossia un divertimento con in più la politica, il tutto in un’atmosfera carnevalesca”.

o Piccolo Teatro, por exemplo, tinha 12 mil. Apesar do sucesso, começam os primeiros desentendimentos. Ambrosini e o Teatro d'Ottobre, que tinham achado *Ci ragiono e canto 2* pouco revolucionário para o momento, deixam o coletivo. Dario começa a se perguntar se ele e Franca não pecaram por excesso de utopia na proposta de igualdade da associação: era principalmente o casal, que tinha se tornado conhecidíssimo depois dos episódios da *Canzonissima*, o responsável por atrair um público tão grande (que, aliás, ficava decepcionado por não vê-los em destaque no grupo), e a habilidade nos palcos também não era igual para todos.

Para a temporada seguinte, acordaram com a ARCI a produção de cinco espetáculos, dos quais Dario escreveria três. Em assembleia, a Nuova Scena deliberou que era importante responder à crise política daquele ano: o outono de 1969 ficou conhecido como *autunno caldo* (“outono quente”) devido à grande mobilização estudantil e principalmente proletária daqueles anos, com ocupações em fábricas, greves, protestos e numerosos conflitos com a polícia. Assim como em outros lugares do mundo, nesse período nascem novos grupos de extrema-esquerda, resgatando o espírito adormecido durante o milagre econômico da esquerda revolucionária. Ao contrário do que acontece em outros países, porém, na Itália também nascem e se fortalecem movimentos neofascistas de extrema-direita (FARRELL, 2014).

O contexto político daqueles anos é um dos mais complexos de toda a história italiana. No dia 12 de dezembro de 1969, houve atentados a bomba em Roma e em Milão; na capital italiana não houve mortos ou feridos graves, em Milão, no entanto, a bomba que explodiu na Piazza Fontana, no Banco Nacional da Agricultura, causou 16 mortos e mais de 90 feridos. Foi o primeiro grande atentado depois da Segunda Guerra Mundial, e marcou o início do período que ficou conhecido como *Anni di Piombo* (Anos de Chumbo), caracterizado por grande polarização política, repressão policial e violentos atentados que até hoje não foram completamente elucidados (SATTA, 2016). Essa situação perdurou até o início da década de 1980 e parece ter sido fruto também de uma política da OTAN e dos Estados Unidos para impedir o crescimento da esquerda e sua chegada ao poder político institucional, à qual se deu o nome de Estratégia da Tensão. Segundo Dondi, essa estratégia

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 da tensão abre espaço para mais de uma saída e aqueles que conseguem manter um maior peso político governam seu deslocamento. (DONDI, 2015, p. 412)²³

Embora tanto Rame quanto Fo tenham se aproximado de grupos de extrema esquerda e tenham mantido a crítica aos revisionistas e o incentivo à revolução, eram contra a violência armada e também contra a sujeição absoluta do palco a uma plataforma política. Mais do que a uma plataforma, como conta Franca, estavam ao serviço do público, e é da conversa com os espectadores que nascem algumas das ideias para as peças (FARRELL, 2013).

As peças escritas por Dario para a temporada de 1969-1970 foram *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, *L'operaio conosce 300 parole e il padrone 1000*, *per questo lui è il padrone* e *Mistero Buffo*. Franca ficou responsável pela montagem das duas primeiras e Dario pela terceira, que até hoje é uma de suas obras mais conhecidas, apresentada por ele mesmo em todos os continentes, traduzida em várias línguas e montada por grupos de diferentes países. Ela consiste em uma série de cenas inspiradas em episódios bíblicos contados por jograis medievais. Fo tinha ficado impressionado pela mistura de temas sociais e religiosos dessas narrativas e reconheceu nessa prática a própria estética.

As três peças escritas pelo dramaturgo italiano para essa temporada atraíram severas críticas e chocaram diferentes esferas do poder. *Mistero buffo* ofendeu o Vaticano e a *Democrazia Cristiana* (DC), partido central para a segunda metade do século XX na Itália, que fez parte de todos os governos de 1944 a 1994, frequentemente elegendo um primeiro-ministro das próprias fileiras. *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, que agrupava dois espetáculos de um ato diferentes, denunciava a indiferença do PCI em relação aos mortos e feridos em acidentes de trabalho e à exploração no trabalho doméstico. Mas a peça que realmente irritou o PCI foi *L'operaio conosce 300 parole e il padrone 1000, per questo lui è il padrone*, porque criticou a União Soviética, comparando a invasão da Tchecoslováquia à guerra do Vietnã, e o compromisso histórico. O “compromisso histórico”, também chamado de “alternativa democrática”, foi uma estratégia de aproximação do PCI à DC, duramente criticada por grande parte da esquerda

²³ Tradução nossa. No texto de partida: “La strategia della tensione si traduce nel sovvertimento della vita politica della nazione attraverso episodi violenti, atti stragisti falliti o realizzati, seguiti 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.”

da época, que objetivava proteger a democracia italiana e evitar o perigo de golpes por parte da direita e da extrema-direita (MELLO, 2019).

Os atritos com o PCI, cujos filiados cobravam explicações a cada etapa da turnê e chegaram a impedir as apresentações, em diversas cidades, com as mais diversas desculpas, tornaram a situação de Rame e Fo insustentável no circuito da ARCI, que, embora fosse independente, era intimamente ligada ao partido. Franca, em particular, que ainda era filiada ao PCI, ficou, além de desgastada pela situação, muito decepcionada. O quadro evoluiu até que ela teve um esgotamento nervoso e desmaiou durante uma apresentação.

Ela ainda tentaria conversar com Berlinguer, membro importante do partido (do qual foi secretário geral de 1972 a 1984), que ficou do seu lado e tentou reverter a situação, enviando uma diretiva para que os espetáculos da associação fossem bem recebidos. Ainda assim, o incômodo dos dirigentes locais continuou. Segundo Fo e Rame, ele se devia não apenas às discordâncias com as linhas políticas gerais do partido expressas nas peças, mas principalmente

como consequência dos debates que nasciam espontaneamente no final dos espetáculos, [quando] invariavelmente se produziam críticas: alguns companheiros da base, nesse clima, denunciavam certas situações de exploração de seu trabalho que envolviam as cooperativas e níveis altos e intermediários do próprio partido. (FO; RAME, 2009, s. p.)²⁴

Alguns momentos desses debates, gravados ao longo da turnê, foram publicados em dois volumes no livro *Compagni senza censura*. Para Franca, o contato com essas pessoas foi fundamental para que aprofundassem o seu conhecimento sobre como vive a “classe oprimida” e como é explorada de diferentes formas pelos patrões (FO; RAME, 2009).

Em janeiro de 1970, a ARCI comunicou que não renovaria o acordo com Fo e avisou a *Nuova Scena* de que teria que modificar as dramaturgias caso quisesse continuar sendo bem-vinda no circuito. No interior do coletivo teatral também havia debates e brigas que tornavam insustentável a presença do casal. Dario Fo, Franca Rame e Nanni Ricordi decidem romper com a *Nuova Scena*, que continua a se apresentar no circuito da ARCI até a temporada 1973-1974 (FARRELL, 2014).

²⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “in conseguenza dei dibattiti che nascevano spontanei alla fine degli spettacoli, immancabilmente si producevano critiche: alcuni compagni della base, in questo clima, denunciavano certe situazioni di sfruttamento del loro lavoro che coinvolgevano le cooperative e i livelli alti e intermedi del partito stesso.”

Junto com Paolo Ciarchi, os três dissidentes da *Nuova Scena* fundaram o coletivo La Comune, uma cooperativa que também se organizou em circuitos autônomos espelhados por toda a Itália e tomava suas decisões em votações abertas, mas, dessa vez, com uma secretaria centralizada. La Comune chegou a ter setecentos mil sócios (FARRELL, 2014). É importante salientar que, a despeito das cisões na *Nuova Scena*, o sectarismo de esquerda era algo que incomodava os membros da Comune. Em um documento da cooperativa datado de 1970, consta que seu objetivo era “colocar o nosso trabalho a serviço do movimento de classe: mas para nós ‘a serviço’ não significava se enfiar em um prato já preparado; significava contribuir com o movimento, estar presente, colaborar com as suas lutas, com as suas exigências reais” (BINNI, p. 263 *apud* FARRELL, 2014, p. 128).²⁵

A sede da companhia era o Capannone, um galpão industrial localizado em um bairro operário de Milão. Além das atividades teatrais, o Capannone abrigou também outros projetos, especialmente de cunho político, nos quais a figura de Franca se destacou. Informalmente, ela começou a criar uma rede de apoio para presos políticos, que muitas vezes eram levados para cidades distantes sem que a família fosse informada. Às vezes recolhia algum dinheiro depois das apresentações para mandar para a família do encarcerado, às vezes pedia que mandassem cartas ou postais em solidariedade.

A atividade foi crescendo e em 1972 Franca criou Soccorso Rosso (Socorro Vermelho), que depois se tornou Soccorso Rosso Militante, uma organização internacional que objetivava garantir condições dignas, inicialmente para os presos políticos, depois para todos os presos, oferecendo principalmente assistência legal e econômica, mas também fazendo um trabalho de contrainformação. Em três meses, os “subscritores”, como ela chamava os colaboradores, eram mais de dez mil.

Por sua atividade de assistência social, Rame tornou-se um dos principais inimigos públicos da Itália, pois era considerada pela imprensa, pela justiça e pela polícia, além de aliada de “criminosos”, uma incentivadora do terrorismo. Fazer esse trabalho se tornou tão perigoso que em um determinado momento ela preferiu dissolver a organização e continuar sozinha. Foi também por causa do apoio aos encarcerados que ela e Dario tiveram o pedido de visto para os Estados Unidos negado. Franca se lamenta que tenham

²⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “mettere il nostro lavoro al servizio del movimento di classe: ma per noi ‘al servizio’ non significava infilarsi in un piatto già confezionato; significava essere presenti, collaborare alle sue lotte, per le sue reali esigenze.”

declinado a solicitação mencionando apenas Fo e dizendo que a causa era o trabalho de Soccorso Rosso, organização da qual ele nunca participou.

Cabe ressaltar, por fim, que, embora tenha de fato defendido o direito “a um encarceramento civilizado” (FARRELL, 2013, p. 826) para todas as pessoas, inclusive para as acusadas de terrorismo, ela sempre se posicionou contra a violência e a luta armada. Em missão extraoficial pelo Ministério da Justiça, chegou, inclusive, a ir conversar com as Brigate Rosse anos mais tarde, em 1978, quando sequestraram Aldo Moro, tentando convencer seus membros a abandonarem a luta armada e a liberarem o ex-primeiro-ministro e então presidente da DC (I LIBRI di Dario Fo, s.d., online; FARRELL, 2013).

No que diz respeito às atividades teatrais, a primeira produção do grupo foi *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (1970), espetáculo que fazia um paralelo entre a resistência italiana e a palestina, discutindo principalmente os episódios do Setembro Negro e criticando a moral contraditória que louva a primeira e critica a segunda. O teatro produzido pela Comune se torna cada vez mais didático e intenciona participar da disputa da opinião pública, servindo como um contraponto às opiniões veiculadas pela grande imprensa e pelos governantes.

Durante a turnê, Dario começou a recolher material para a peça seguinte, *Morte accidentale di un anarchico*, um espetáculo sobre a morte de Giuseppe Pinelli, anarquista a quem a polícia atribuiu, junto com Pietro Valpreda (absolvido anos depois), a autoria do atentado da Piazza Fontana antes mesmo de realizar investigações suficientes. Pinelli foi detido na noite do atentado para prestar depoimento na delegacia de Milão e, entre os dias 15 e 16 de dezembro, seu corpo caiu do quarto andar do prédio. A primeira versão oficial da causa de sua morte foi suicídio devido ao sentimento de culpa, mas logo foi desacreditada e ganhou força a hipótese de queda acidental da janela (o delegado Calabresi, um dos responsáveis pelo interrogatório, já era famoso por fazer interrogatórios obrigando os suspeitos a ficarem empoleirados no parapeito da janela), assim como as várias hipóteses de homicídio, entre elas que Pinelli tenha sido empurrado ou que tenha morrido em decorrência de tortura e em seguida jogado pela janela. Já na época também começaram a correr as suspeitas de que o atentado não tivesse sido obra dos anarquistas, e sim de grupos neofascistas protegidos e incentivados por setores das forças armadas e dos serviços secretos, hipótese que se revelou verdadeira somente muitos anos mais tarde (FARRELL, 2014). O episódio suscitou enorme comoção popular

e as investigações, com suas muitas vicissitudes, foram acompanhadas pela maior parte da população italiana.

Morte accidentale di un anarchico se passa na delegacia onde se deram os fatos citados. O personagem de um louco examina os documentos elaborados pela polícia para explicar a morte “acidental” do anarquista e revela as suas incoerências e os seus absurdos. Talvez mais ainda que nas outras peças, a dramaturgia é atualizada quase que diariamente, acompanhando as novidades das investigações oficiais e extraoficiais. O depoimento de Rame pode nos ajudar a entender melhor a importância da peça na difusão de informações.

Durante o processo Calabresi-Lotta Continua, os advogados do processo vinham de noite ao teatro e nos contavam as últimas notícias. Então nós entrávamos em cena e o público ficava sabendo por nós aquilo que leria no dia seguinte no jornal. O texto de *Morte accidentale* era modificado todas as noites, seguindo as notícias trazidas pelos advogados. (FARRELL, 2013, p. 655)²⁶

Essa é a peça de maior sucesso internacional de Fo, junto com *Mistero buffo*. Também gozou de grande sucesso nacional, ainda que a turnê tenha sido marcada por episódios de repressão, com proibições do uso de alguns teatros, ameaças de atentados e outras dificuldades causadas pela polícia e pelos magistrados. Há uma anedota que diz que as cidades para a turnê eram escolhidas de acordo com o local onde haveria audiências dos mais de quarenta processos sofridos por *Morte accidentale* (FO; RAME, 2009).

No ano seguinte, estrearam *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* (1971), que, pelo olhar de Antonia, uma costureira interpretada por Franca que só foi se interessar por política quando seu marido foi assassinado por fascistas, analisa as origens da esquerda italiana e se interroga sobre a perda de suas origens revolucionárias. Rame gostava particularmente desse texto, mas as apresentações foram interrompidas – fato que considerou uma falta de respeito por parte de Dario – para a montagem de um novo texto, *Pum! Pum! Chi è? La polizia!* (1972), sobre o assassinato do delegado Calabresi. No mesmo ano estreia *Fedayn*, mais uma peça sobre a questão palestina, para a qual Franca recrutou guerrilheiros no Líbano, que entraram na Itália com passaportes falsos. O espetáculo criticava Al-Fatah, o grupo de maior força dentro da Organização para a Liberação Palestina, acusando-o de estar nas mãos, assim como o

²⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “Durante il processo Calabresi-Lotta Continua, gli avvocati del processo la sera venivano in teatro e ci davano le ultime notizie. Quindi andavamo in scena e il pubblico veniva a sapere da noi quello che avrebbe letto il giorno dopo sul giornale. Il testo di *Morte accidentale* veniva modificato ogni sera, sulla falsariga delle notizie riportate dagli avvocati.”

PCI, de dirigentes perversos. Por isso, Dario e Franca foram muito criticados e atraíram ainda mais inimizade da esquerda; a companhia admitiu posteriormente o próprio erro (FARRELL, 2014).

Os anos de chumbo italianos foram anos duríssimos também para a Comune, e em especial para Franca e Dario, que ganharam inimizades no campo da esquerda e foram mantidos sob vigilância pela polícia, inclusive com grampos telefônicos e perseguições; foram alvo de inúmeros processos e viam entraves serem cotidianamente colocados não apenas sobre seu trabalho, como também sobre sua vida pessoal. Por seu trabalho no Soccorso Rosso, havia “um decreto ministerial que estabelecia a rejeição sistemática de qualquer solicitação feita por Rame” (FARRELL, 2014, p. 144);²⁷ alguns juízes tinham certeza de que Dario estava por trás das Brigate Rosse (Brigadas Vermelhas), organização terrorista de extrema-esquerda em atividade naqueles anos, muito embora o casal sempre tenha sido contrário à violência e à luta armada (mais tarde, a suspeita era de que Franca fosse a financiadora da organização). Foram despejados do Capannone e da própria casa. O esgotamento era ainda maior para Franca, que, além de primeira atriz da companhia e líder do Soccorso Rosso, também era a principal administradora e faz-tudo da Comune, atividades que ainda tinha que conciliar com as responsabilidades de mãe e esposa. Além de Dario não ter sido capaz de dividir as responsabilidades domésticas com Franca, faltava também privacidade, uma vez que a casa deles funcionava como uma continuação do escritório e recebia frequentemente a visita de amigos e companheiros para debater política (FARRELL, 2014).

Em 1973, La Comune estreia *Ci ragiono e canto 3* em Genova. Em Milão, continuavam em busca de uma sede, mas parece impossível encontrar um proprietário disposto a tê-los como inquilinos. Conseguem a aprovação do proprietário do cinema Rossini, porém ele desiste depois de a polícia lembrar que ele só tinha autorização para funcionar como cinema. A companhia acaba ocupando o edifício, e há muitas reações: cartas ameaçadoras são enviadas a Dario e Franca, um coquetel molotov é lançado em uma das janelas da casa de Cernobbio, bombas são encontradas nas imediações dos teatros onde o grupo se apresenta. É um ano particularmente difícil, no qual a repressão e a vigilância a Fo e Rame se agravam, as disputas internas dificultam a existência da Comune, Dario começa a sentir a falta de reconhecimento dos circuitos oficiais pelo seu trabalho.

²⁷ Tradução nossa. No texto de partida: “un decreto ministeriale che stabiliva il rifiuto sistematico di qualunque richiesta avanzata dalla Rame.”

Mas nada disso se compara ao que aconteceria em março: enquanto se dirigia ao cabeleireiro, Franca foi sequestrada por vários homens que a levaram para dentro de um furgão. Enquanto dirigiam a esmo por Milão, ela foi torturada e violentada. À época, as investigações não tiveram nenhum resultado. Foi somente em 1998, quando o juiz Guido Salvini investigou a responsabilidade de grupos neofascistas por vários episódios não resolvidos de violência durante os anos de chumbo, que provou-se que o estupro e a agressão tinham sido encomendados por funcionários de alta patente da polícia. Foi também levantada a possibilidade de envolvimento do próprio Ministério da Defesa ou do Ministério do Interior (FARRELL, 2014). Aparentemente, o objetivo era fazer com que as atividades de Soccorso Rosso fossem interrompidas. É difícil encontrar palavras para comentar tamanha agressão e crueldade, ainda mais quando se trata de terror estatal, não apenas tolerado, como planejado pelas instituições que deveriam proteger os próprios cidadãos. Foi, é claro, um duro golpe para Franca, que denunciou as agressões e o sequestro, mas só foi falar a respeito do estupro dois anos depois, quando escreveu o monólogo *Lo stupro*, apresentado pela primeira vez em 1978. Apenas em 1987 ela revelou, durante uma apresentação na RAI, que o texto era um relato da própria experiência. Dario também fez uma esquete sobre o tema, *L'avvocato inglese*.

Apesar de todas as consequências do episódio sobre sua saúde mental, em maio ela voltou aos palcos com *Basta con i fascisti!*, peça sobre algumas mulheres *partigiane* cujas apresentações foram interrompidas porque teve uma crise de choro durante a estreia. Franca, ainda convalescente, e Dario, também marcado pelas violências cometidas contra a esposa, viram a situação na Comune piorar muito: entre as várias disputas de facções internas, um dos movimentos de extrema-esquerda que participavam da cooperativa, Avanguardia Operaria, tentou cooptá-la e transformá-la em um anexo do próprio movimento. Fo e Rame continuaram se recusando a se submeter a uma linha política ditada por uma organização. Além disso, as disputas por “igualdade” eram cada vez mais frequentes, membros do grupo queriam que o casal diminuísse a própria participação na companhia para que outros pudessem ter tanta relevância quanto eles, a despeito de outras características como talento, experiência com o teatro etc.

1.6 1973 – 1977 La Comune dirigida por Dario Fo e a ocupação da Palazzina Liberty

Em julho de 1973, Franca e Dario decidem sair da Comune, e ficam profundamente abalados. Não reivindicam nenhum dos bens da companhia e não tentam

impedir que sua conta bancária seja saqueada. Continuam a usar o nome da cooperativa, modificado para Collettivo Teatrale La Comune diretto da Dario Fo. La Comune também seguiu em atividade por mais algum tempo.

O modelo de funcionamento cooperativista fazia com que a maior parte das apresentações do coletivo se desse em locais privados e fosse exclusiva para associados. Em junho, o Ministério do Turismo promulgou uma lei que ficou conhecida como Lei Dario Fo, que estabelecia que financiamentos teatrais só poderiam ser entregues a companhias que se apresentassem em locais públicos ou abertos ao público mediante a compra de ingressos (FARRELL, 2014), o que significava, na prática, que Fo não conseguiria financiamento para as próprias peças. Isso dificultou não apenas a manutenção do coletivo, mas também o aluguel de espaços para apresentações. Uma vez que continuava recebendo pedidos de ajuda de sindicatos e grevistas, começou a fazer o que chamou de *messe da campo* (“missas de campo”), peças improvisadas sobre temas locais.

Em setembro de 1973, o golpe sofrido por Salvador Allende no Chile impacta toda a esquerda italiana, inclusive Fo, que vê grandes paralelos entre a Itália e o país latino-americano. O PCI reforça a política do compromisso histórico e se aproxima cada vez mais da DC, atitude muito criticada pelo dramaturgo. Ele escreve e encena *Guerra di popolo in Cile*, que estabelece esses paralelos entre os dois países e traz trechos sobre antifascistas chilenos e italianos. Usa um expediente novo, que impressiona e acende polêmicas ao mesmo tempo: sirenes começam a tocar perto do teatro e um policial sobe no palco para anunciar a suspensão do espetáculo. Tudo encenação, mas com um nível de realismo que faz com que pessoas tomem atitudes drásticas, como engolir uma agenda, tentar pular pela janela, ameaçar com uma faca o personagem policial. Em novembro, em Sassari, na Sardenha, ocorreu algo semelhante ao que encenavam: depois de se recusar a submeter o texto do espetáculo à aprovação da polícia e de impedir a entrada de policiais na apresentação, Dario foi preso durante um ensaio. Imediatamente se estabelece um comitê pela sua liberação e militantes dos mais variados grupos se reúnem em vigília na frente do presídio. Um protesto realizado no dia seguinte reúne partidos, sindicatos, estudantes e até pastores. Franca e outros colegas começaram a se apresentar no teto de um carro aguardando a liberação de Fo, que aconteceu no prazo mínimo estabelecido pela lei, tamanha foi a dimensão que as manifestações ganharam. O autor, que vinha sendo criticado e descreditado desde a divisão da Comune, voltou a ganhar força na opinião pública e apoio tanto da mídia como de intelectuais importantes, inclusive da parte de

alguns desafetos (FARRELL, 2014). Como bem notado pelos jornalistas de *Panorama*, era a primeira vez no século XX que um ator era preso no teatro, antes de começar a apresentação, por aquilo que ele estava prestes a dizer, o que mostrava a força de Fo e Rame como personagens políticos (FO; RAME, 2009).

Em 1974, Dario começa a estabelecer contato com intelectuais de outros países, como o ator e diretor Jean-Louis Barrault e Sartre. A falta de uma sede continua a incomodá-lo; por isso, entra em contato com a prefeitura de Milão para saber se seria possível alugar um dos edifícios vazios da cidade para transformá-lo em teatro. Escolhe a Palazzina Liberty, prédio construído na década de 1930 para receber um mercado, mas que estava abandonado. Além de pagar o aluguel, a companhia ficaria responsável por restaurar o prédio e supervisionar a oferta de vários serviços para a comunidade, entre os quais “uma biblioteca, uma creche, salas para reuniões e atividades várias” (FARRELL, 2014, p. 170).²⁸

Quando o prefeito anunciou o acordo na Câmara Municipal, os membros da DC, que faziam parte da coalizão de governo, ficaram furiosos. A Câmara pediu, então, que Dario devolvesse as chaves e esvaziasse os edifícios. Ele se recusou a fazê-lo e ocupou a Palazzina, formando um comitê para a utilização popular e democrática do edifício. A ideia não era transformar o prédio ocupado apenas em sede da companhia teatral, mas também em um “centro de produção artística popular aberto para todos” e em “um centro de debate cultural e político aberto, a serviço dos trabalhadores” (FARRELL, 2014, p. 172).²⁹ A prefeitura continuou tentando impedir a utilização da Palazzina, e chegou a oferecer um reembolso (recusado) pelas obras já feitas, a enviar operários para construir uma cerca em volta do edifício (que não o fizeram porque chegaram à conclusão de que eram todos membros da mesma classe social) e a mandar cortar a energia (o que não impediu a continuidade do projeto, uma vez que receberam a doação de um gerador. Policiais à paisana eram frequentemente vistos na região e bananas de dinamite foram encontradas próximas ao local. Dario chegou a afirmar que “a Ocupação da Palazzina Liberty é um dos espetáculos mais importantes que já fizemos” (FARRELL, 2014, p. 176).³⁰

²⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “una biblioteca, un asilo nido, delle sale per riunioni e attività varie”.

²⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “Un centro di produzione artistica popolare aperto a tutti” e “Un centro di dibattito culturale e politico aperto, al servizio dei lavoratori.”

³⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “l’Occupazione della Pallazzina Liberty è uno degli spettacoli più importanti che abbiamo mai prodotto.”

Em junho, a ocupação sediou um congresso sobre a cultura, do qual participou um público diverso e numeroso. Para Dario, foi uma oportunidade importante para elaborar de forma mais profunda a sua concepção de cultura popular. Voltaremos mais adiante a esse assunto.

No mesmo mês, houve um atentado terrorista em Brescia contra o comitê antifascista e alguns sindicatos. La Comune realizou um processo popular em Milão e usou os depoimentos colhidos para fazer um novo espetáculo, que estreou em Brescia. Em 1974 foi a vez de estrear *Non si paga! Non si paga!*, peça sobre a inflação e suas consequências na vida dos mais pobres apresentada inicialmente nas fábricas de Milão. As críticas feitas pelos operários foram usadas para aperfeiçoar o texto do espetáculo. Nesta farsa em dois atos que Fo definiu como *pochade*, é retratada a busca policial em um bairro operário depois de um episódio de “expropriação proletária”, no qual mulheres, incapazes de arcar com o aumento dos preços da comida no supermercado, se organizam para saqueá-lo. É um texto rápido, com várias reviravoltas, mas também com personagens mais equilibrados e com maior importância dada à principal personagem feminina, Antonia, que é representada como uma mulher independente. Farrell (2014) considera esta como a primeira peça feminista de Fo, ainda que em um sentido marxista, em que a opressão é devida à classe, não ao gênero. *Non si paga!* foi reapresentada na Palazzina em 1980, na RAI em 1988 e modificada em 2008, com o título de *Sotto paga? Non si paga!*, para tratar da crise bancária. É uma de suas peças mais famosas nacional e internacionalmente.

Em dezembro uma bomba explodiu do lado de fora da Palazzina. A liberdade de expressão continuava em risco, expressar ideias que contestavam aqueles que estavam no poder era perigoso; por outro lado, porém, Franca e Dario ganhavam cada vez mais apoio popular (depois das reformas da Palazzina, La Comune chegou a ter mais de 85 mil sócios), reconhecimento institucional e de outros acadêmicos. Dario foi indicado para o Nobel pela primeira vez em 1975, ano em que o prêmio foi atribuído a Eugenio Montale; Sartre convidou-o para colaborar com uma encomenda que ele tinha recebido de elaborar uma série de programas de TV sobre a história europeia do século XX. Rame, Fo, Beauvoir e Sartre chegaram a se encontrar em Paris, mas a série foi cancelada. Farrell (2014) atribui a mudança de planos a um veto do presidente Pompidou, mas deve haver ou um erro de datação ou uma confusão com relação ao então mandatário da França. Em 1975, Pompidou já tinha morrido e o presidente era Valéry Giscard d'Estaing. Em entrevista a Farrell (2013), Franca dá outra versão: Sartre afirma que o projeto não foi

adiante porque era muito caro e, quando ela propõe uma campanha europeia para financiá-lo, ele hesita, provavelmente por medo. Houve outra colaboração frustrada com o filósofo francês: Fo começou a traduzir a obra *Un théâtre de situations*, de Sartre, que o tinha impressionado muito, mas os direitos de tradução lhe foram negados.³¹ Segundo Farrell (2014), no entanto, a obra enriqueceu a estética do italiano.

Naquele ano, Dario voltou à televisão para participar dos programas do Partito di Unità Popolare (PdUP), mas logo o parlamento proibiu música e teatro nos programas políticos. Não foi o suficiente para impedir que a esquerda crescesse naquelas eleições: em várias capitais, inclusive em Milão, os prefeitos eram membros do PCI, ou o PCI participava do governo. O presidente da RAI era Beniamino Finocchiaro, do Partito Socialista Italiano (PSI), e ele convidou Fo a voltar à televisão, mas o convite inicialmente não foi aceito.

Em seguida, o ator-ator estreou *Il Fanfani rapito*, peça de menor sucesso que imagina o sequestro do político Fanfani, membro da DC que era considerado, à época, o maior inimigo da nova esquerda e um dos responsáveis por utilizar a guerra ao terror para militarizar o país. No espetáculo, seu sequestro é imaginado não como obra das Brigate Rosse, mas da própria DC, que teria visto nessa medida drástica a única forma de ganhar as eleições.

Entre agosto e setembro de 1975, a família Fo, junto com um grupo de membros da Comune, faz uma viagem para a China. Àquela época, sabia-se muito pouco ou quase nada sobre os gravíssimos e numerosos crimes de Mao e de seus correligionários; portanto, para a esquerda revolucionária europeia, diante do fracasso do bolchevismo e da socialdemocracia, a China parecia fornecer o único modelo de revolução capaz de responder à grave crise política e econômica. Dario era particularmente atraído pela ideia de revolução cultural, sobre a qual havia debatido muito nos anos anteriores, e voltou do país com ótimas impressões. É preciso salientar, como faz Farrell (2014), que, além de haver poucas informações sobre o que de fato acontecia lá, Fo parece ter viajado com o objetivo de encontrar o que procurava, ou seja, uma resposta para o seu idealismo ingênuo, que ansiava por uma sociedade que correspondesse às suas expectativas, principalmente no que diz respeito ao resgate da cultura popular e à atribuição de um papel de destaque para a cultura, dando a todos a possibilidade de se formar intelectualmente, de se divertir e de expressar a própria criatividade. Na volta, ele não

³¹ A obra, de 1973, não foi traduzida no Brasil. A tradução literal do título é *Um teatro de situações*.

apenas faz comentários elogiosos e relata ter encontrado tudo isso, como também entra em polêmica com o Antonioni, que tinha feito, em 1972, o filme *Chung Kuo*, acusando-o de ter passado uma imagem ingênua dos chineses.

Naqueles anos, Milão continuou sendo marcada por disputas políticas e pela ação militante de diversos coletivos de esquerda. Dario e Franca continuaram sofrendo várias tentativas de repressão – de processos a ameaças e perseguições –, assim como seu entorno. Para algumas pessoas, como para o editor Giorgio Bertani, essa situação foi particularmente difícil, seu depósito foi incendiado mais de uma vez, ele e sua família foram ameaçados e ele chegou a tentar suicídio.

A ocupação da Palazzina Liberty ainda era debatida na câmara municipal, e Dario chega a concordar em desocupá-la quando prometem, em troca, a construção de uma sede perto de Piazzale Cuoco. Ele volta atrás, no entanto, quando os moradores da região expressam sua contrariedade, temendo tanto a vigilância da polícia quanto a violência dos inimigos da Comune. Rame e Fo continuam apoiando diversas mobilizações, especialmente a ocupação de prédios vazios do centro de Milão, manifestações em favor de presos políticos e campanhas a favor do aborto. A Palazzina segue sendo sede também de debates e atividades relacionadas a essas mobilizações.

Também se interessam pelo tema polêmico das drogas: por um lado, representam uma última possibilidade de fuga do cotidiano massacrante, especialmente para os proletários, e quem as defende também era herdeiro do mesmo movimento de liberação que eclodiu em 1968 e marcou a guinada à esquerda do teatro do casal; por outro, a máfia estava se tornando cada vez mais rica e poderosa graças ao tráfico; e as pessoas, especialmente jovens, viviam com as consequências duras da dependência, quando não perdiam a vida.

É nesse contexto que estreiam *La marijuana della mamma è la più bella* (1976), uma farsa didática considerada confusa, que atraiu a discordância do público jovem da Comune, que via na maconha o símbolo da revolta de sua geração (FARRELL, 2014). O coletivo teatral passou o mês de junho em Roma apresentando espetáculos que nunca tinham sido representados na cidade, e também lá a nova comédia atraiu críticas negativas. Ainda assim, o respeito por Dario entre seus pares continuava grande, tanto que ele foi eleito presidente da federação de dramaturgos italianos.

1.7 1977: A importância da luta das mulheres e a volta à televisão

Fo e Rame assistem com desgosto a aproximação entre DC e PCI. Naquele ano, a DC ganha as eleições, mas o PCI fica em segundo, com uma margem mínima, e o partido cristão entende que só pode governar com o apoio dos comunistas. Propõe, então, consultá-lo para a formação do governo em troca de apoio externo. A participação do PCI no governo faz com que o controle da DC sobre os meios de comunicação, inclusive a RAI, diminua, uma vez que, depois das eleições, a direção do canal é atribuída ao PSI.

Dario aceita o convite para voltar à televisão em 1977. A ideia inicial era retomar os episódios censurados de *Canzonissima*, mas só então ficaram sabendo da destruição do material gravado. Ele escolhe, então, gravar algumas peças da década de 1960 – com a condição de que as filmagens acontecessem na própria Palazzina – temendo que o impacto das peças dos anos 1970 fosse muito forte para o público televisivo, nada acostumado com o estilo de encenação da Comune e, antes, acostumado com a forte vigilância à qual a programação televisiva era submetida. Foram gravados *Mistero buffo*, *Ci ragiono e canto*, *Settimo: ruba un po' meno*, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, *La signora è da buttare* e *Parliamo di donne*. O material total contava com 18 horas de gravação, e muitos dos textos foram modificados para a ocasião.

Mais do que a exibição de qualquer outra de suas obras, é a de *Mistero buffo* que causa polêmica na sociedade italiana, fortemente ligada não apenas à fé cristã, como também à Igreja Católica e a seu poder secular. A reação escandalizada das várias instituições políticas, religiosas e midiáticas (inclusive das figuras hierárquicas centrais) surpreendeu o próprio Fo, que chegou a ser rotulado como “o mais blasfemo dos escritores” (FARRELL, 2014, p. 231)³² e comparado até aos nazistas que queimaram livros e atacaram religiosos. Dezenas de denúncias contra ele por ultraje à religião foram enviadas ao pretor Rosario di Mauro, que as rejeitou; o próprio conselho da RAI se viu dividido: o espetáculo era composto por dois episódios, e metade do conselho ameaçava se demitir caso o segundo episódio fosse ao ar, a outra metade, caso não fosse.

Ao contrário do teatro, que já não era mais censurado, a televisão continuava, no mínimo, sob forte patrulhamento, e, ainda que a DC não estivesse mais no comando direto, ela continuava exercendo forte poder. Claramente, o potencial da televisão sobre a consciência crítica e política do povo era muito maior, e ela fazia parte das estratégias de manter a hegemonia cultural do lado de quem tinha conseguido manter o poder político

³² Tradução nossa. No texto de partida: “il più blasfemo degli scrittori”.

e religioso nos últimos anos. Farrell (2014, p. 239) considera que a histeria coletiva a respeito desse episódio foi “um reconhecimento tardio de um poder em via de dissolução”,³³ e também uma prova de que Fo era uma “ameaça para a ordem instituída e para as hierarquias da Igreja e do Estado”,³⁴ embora não para a fé cristã em si (FARRELL, 2014, p. 237).

O fim da década de 1970 e o início dos anos oitenta são marcados por anos de refluxo político, em que o debate público vai perdendo cada vez mais importância, assim como a ação direta. Mesmo que Dario e Franca não mostrem simpatia por essas ideias, sua forma de produzir e de interagir com a sociedade também muda. Em entrevista concedida a Pensotti em 1980 (p. 102), ela chega a dizer que não cansa de lutar, mas que “frequentemente me sinto desalentada. Se me perguntassem a minha opinião política nesse momento, eu não saberia responder. Não temos mais nada diante de nós, nenhum modelo comunista ou socialista. Eu penso, penso...”³⁵ Com a diminuição da urgência da revolução (ou com o desânimo decorrente da percepção de que ela não está tão assim na ordem do dia), surge espaço para outras pautas, nem sempre consideradas tão urgentes pelo pensamento marxista mais ortodoxo, como é o caso do feminismo.

À época, Franca começa a tomar consciência do papel que lhe foi reservado ao longo dos anos no teatro e das oportunidades perdidas por causa do sexismo. No começo da carreira, tanto no teatro de revista como nas peças de Fo dos anos 1950 e do início da década de 1960, ela havia interpretado *femmes fatales* ou personagens bobas, sem consciência de si ou opinião sobre o mundo. A esse respeito, ela comenta, talvez relevando alguns papéis da primeira década de trabalho com Dario:

Eu levei comigo essa espécie de hipoteca sexista por muitos anos. Mesmo nos espetáculos de Dario, não me pediam de forma alguma talento, profissionalismo, noção de cena... bem, se eu tivesse, melhor... isso por parte da crítica, não por parte de Dario, que sempre tentou fazer personagens precisos e concretos, além de humanos. Naturalmente, ele não podia me transformar em uma corcunda, mas um mínimo de cérebro ele me concedia. (FARRELL, 2014, p. 244)³⁶

³³ Tradução nossa. No texto de partida: “un tardivo riconoscimento di un potere in via di disfaccimento”.

³⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “minaccia per l’ordine costituito e per le gerarchie della Chiesa e dello Stato”.

³⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “ma spesso mi sento sgomenta. Se mi chiedessero come la penso politicamente in questo momento, non saprei rispondere. Non abbiamo più niente davanti a noi, nessun modello comunista o socialista. Io penso, penso...”

³⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “Questa specie di ipoteca sessista me la sono portata appresso per molti anni. Anche negli spettacoli di Dario non mi si chiedeva assolutamente bravura, mestiere, senso della scena... beh, se c’era, meglio... questo da parte della critica, non da parte di Dario, che ha sempre cercato di fare dei personaggi precisi e concreti, oltreché umani. Naturalmente, non mi poteva far diventare gobba, ma un minimo di cervello me lo concedeva.”

Embora tenha assistido a reuniões de diferentes grupos feministas e acompanhado os debates da época, Franca tinha certa dificuldade de se considerar feminista (na entrevista já citada a Pensotti, ela diz, por exemplo, que não é uma militante feminista, mas que se identifica com o movimento) ou de apoiar completamente os ideais e as formas de ação das principais associações da época. Primeiramente, de forma consoante a sua formação marxista materialista, não consegue ver no machismo uma opressão derivada apenas das questões relativas ao gênero, mas enxerga uma relação estreita entre a opressão de classe e a submissão da mulher. Talvez por essa premissa básica, nunca consegue militar no que considera um feminismo “separatista” ou, para usar um termo dela, “anti-homem” (o que não a impediu de encarnar várias personagens que se rebelaram, inclusive violentamente quando necessário, contra os homens que as oprimiam). Além disso, também encontra dificuldades no tom vitimista, de autopiedade com os quais se falava sobre a condição da mulher na sociedade, e quer falar sobre o tema de forma séria, sem vitimismo, no tipo de reflexão acompanhada por risadas que o teatro Rame-Fo é capaz de provocar.

Parliamo di donne, única peça inédita entre aquelas exibidas pela televisão, era composta por monólogos sobre a condição da mulher e foi um marco na carreira do casal. Foi a partir dele que Franca ganhou cada vez mais importância, apesar da recepção majoritariamente negativa da crítica e, principalmente, do público feminista, que não se via representado naquelas personagens. Havia, certamente, uma diferença geracional grande entre os dramaturgos e seu público. A recepção negativa agravou o mal-estar que Rame sentia naquela época em relação à carreira e à vida pessoal. Ela estava exausta, acumulava responsabilidades na gestão de Soccorso Rosso, da Comune e da Palazzina, para não falar da sua própria casa. Mais de uma vez ela havia declarado não amar particularmente a carreira de atriz, mas de tê-la seguido simplesmente porque nasceu em uma família de atores (FARRELL, 2014). Ela fez uma greve (sobre a qual há várias versões, que não reproduziremos aqui por motivos de síntese) e a família Fo resolveu flexibilizar a regra moral que a impedia de ter funcionários.

Dario escreveu *Tutta casa, letto e chiesa*, um espetáculo composto por cinco monólogos para uma atriz, um dos quais era *Il Risveglio*, único aproveitado, com modificações, de *Parliamo di donne*. Aparentemente, ele estava preocupadíssimo com a possibilidade de que Franca pudesse abandonar os palcos, e o sucesso da peça foi fundamental para que ela ganhasse segurança e prosseguisse com a própria carreira. De

fato, Dario atuava sozinho desde 1969, enquanto ela ainda não tinha experiências do tipo, talvez por isso duvidasse das próprias capacidades.

Tutta casa, letto e chiesa (que já foi objeto de nosso estudo em MELLO, 2019) tinha como figura central a figura materna, o que é, curiosamente, uma novidade em relação ao teatro feminista então em voga, cujas protagonistas em geral eram jovens independentes. Assim como em outras peças do casal, é a tradição popular, nesse caso, especificamente da cultura mediterrânea e da mitologia (FARRELL, 2014), a fonte de inspiração para as personagens, além dos próprios desejos de Franca, que não via a família como inimigo a ser eliminado, mas instituição a ser reconstruída para que as mulheres encontrassem nela a prática da igualdade, do companheirismo. Aconteceu com essa peça o mesmo fenômeno que *Mistero buffo* já tinha presenciado: foi ganhando novos textos com o passar do tempo, e se tornou uma espécie de antologia (publicada, aliás, em 1989) que servia de fonte de monólogos para diferentes representações. Também teve grande sucesso no exterior, onde Franca conseguiu conquistar reconhecimento inclusive desvinculado da figura de Fo. Farrell (2014) ressalta, por fim, como alguns monólogos mais trágicos, como *Medea* e *Una madre*, mostram a habilidade de Franca como atriz em territórios mais distantes da comicidade pouco explorados ao longo de sua carreira.

Falaremos mais adiante sobre a questão da autoria na obra dos dois, mas é importante ressaltar que, embora *Tutta casa, letto e chiesa* não tenha sido um divisor de águas no formato de colaboração entre os dois para a elaboração do texto, “Franca começou a falar do ‘nosso’ teatro e, a partir daquele período, os cartazes, os programas e as capas dos livros começaram a reconhecer-lhe o justo mérito” (FARRELL, 2014, p. 248).³⁷ Além disso, foi também com esse espetáculo que Franca finalmente sentiu que estava em pé de igualdade com Dario:

Agora sim, porque com esse espetáculo demonstrei aos outros que sei caminhar sozinha, mas demorei uma vida para chegar aqui e tive que superar tantos conflitos, tantas dilacerações. *Tutta casa, letto e chiesa* teve para mim o valor de uma aposta. Eu disse para mim mesma: “Se não der certo, paro depois de três dias e abro um orfanato” (isso de orfanato é uma ideia fixa que eu tenho). Deu certo e agora posso te responder que a minha relação com Dario é de igualdade. Ou quase, porque existe sempre uma diferença substancial: o juízo do próximo. (PENSOTTI, 1980, p. 104)³⁸

³⁷ Tradução nossa. No texto de partida: “Franca cominciò a parlare del ‘nostro’ teatro e, a partire da quel periodo, le locandine, i programmi di sala e le coste dei libri cominciarono a riconoscerle il giusto merito.”

³⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “Adesso sì, perché con questo spettacolo ho dimostrato agli altri che so camminare da sola ma ho impiegato una vita per arrivarci e ho dovuto superare tanti conflitti, tante macerazioni. *Tutta casa, letto e chiesa* ha avuto per me il valore di una scommessa. Mi sono detta: ‘Se non

Voltando à situação política da Itália, o terrorismo continuava sendo um problema, para vários do movimento tão grande quanto o próprio capitalismo, e havia um clima geral de derrota, uma vez que o governo conseguia manter sob controle os impulsos revolucionários. Em 1977, houve um encontro em Bolonha cujo principal objetivo era reorganizar a esquerda extraparlamentar. Na ocasião, Dario estreou *Storia di una tigre*, que teve grande sucesso e se tornou um de seus trabalhos mais conhecidos. A peça conta a história de um soldado chinês que ficou ferido durante a Grande Marcha e foi abandonado pelo exército porque estava atrasando o grupo. Ele se refugia em uma gruta, achando que vai morrer, mas uma tigresa lambe a ferida até curá-la e eles desenvolvem uma relação de amizade, até que o soldado decide ir para o lugarejo mais próximo. Depois de alguns dias, a tigresa vai atrás dele e acaba ficando para ajudar a proteger o vilarejo dos ataques de japoneses e de grupos nacionalistas. Apesar das tentativas dos burocratas de exigir primeiro que os tigres fossem expulsos de volta para a floresta, depois que fossem enclausurados em um zoológico, os habitantes se recusam a obedecer.

O ataque ao PCI é evidente, mas há também na peça um convite a assumir a responsabilidade pelas próprias decisões e ações políticas e uma valorização da vida. Muitos aproximaram a trama daquela de *A medida*, de Brecht, mas o estilo do espetáculo é todo de Fo: para Farrell (2014), *Storia di una tigre* permite que Dario mostre toda a sua habilidade de ator, centrada na expressão física e oral, mais ainda que *Mistero buffo*. A peça é representada num gromelô³⁹ típico de Fo, composto por uma mistura de vários dialetos.

Junto com o crescimento da fama de Dario Fo e Franca Rame, especialmente depois da volta à *RAI*, cresceu também o interesse pela sua biografia e pela sua vida privada. Muito dessa curiosidade vinha de revistas e jornais interessados em informações supérfluas, mas houve um escrutínio que perturbou Fo: seu alistamento voluntário durante a juventude no exército da RSI veio à tona, o jornal *Il Nord* chamou-o de fascista e vários boatos de que ele teria participado de perseguições e massacres contra *partigiani*

va bene, dopo tre giorni chiudo e apro un orfanotrofio' (questa dell'orfanotrofio è una mia idea fissa). È andata bene e ora posso risponderti che il mio rapporto con Dario è alla pari. O quasi, perché c'è sempre una differenza sostanziale: il giudizio del prossimo.”

³⁹ Segundo Dumont-Lewi (2012, p. 2), o gromelô “consiste em falar em uma língua estrangeira inventada, isto é, seja numa língua completamente imaginária, seja em uma língua cujas sonoridades e ritmos remetam a uma língua real em particular, sem que nenhuma palavra existente na língua em questão seja pronunciada”. Tradução nossa. No texto de partida: “consiste à parler dans une langue étrangère inventée, c'est-à-dire soit dans une langue complètement imaginaire, soit dans une langue dont les sonorités et les rythmes fassent penser à une langue réelle en particulier, sans que soit prononcé aucun mot existant dans la langue en question.” A autora defende que não há grande diferença de projeto no uso de um ou de outro tipo de gromelô na obra de Fo (DUMONT-LEWI, 2016).

começaram a correr. Embora alguns jornais tenham pedido desculpas, *Il Nord* não o fez, e Dario abriu um processo contra o autor do artigo e o diretor do periódico. O dramaturgo apresentou provas de que não participou de assassinatos de *partigiani* e de que seu pai abrigou combatentes da liberação e ajudou prisioneiros de guerra e judeus a atravessar a fronteira com a Suíça, afirmando que seu alistamento era uma forma de encobrir o que estava acontecendo na sua casa e de obter informações privilegiadas sobre as movimentações do exército. O processo foi ganho, mas não havia muito o que comemorar: por ter entrado voluntariamente no batalhão, foi considerado “moralmente corresponsável por todas as atividades e cada escolha operada por aquela escola na qual ele, por livre eleição, decidira entrar” (FARRELL, 2014, p. 286),⁴⁰ ou seja, foi considerado responsável inclusive pelas coisas que não aconteceram em sua presença ou com a sua concordância. O termo *repubblicino*, diminutivo pejorativo usado para indicar apoiadores da República de Salò e, portanto, também de Mussolini, foi usado por diversos jornais para fazer referência a Fo. Até quando recebeu o reconhecimento do Nobel, como lembra Farrell, vários jornais anunciaram que se tratava do primeiro *repubblicino* a ganhar o importante prêmio.

1.8 1978 – 1989: Internacionalização da carreira e retorno aos teatros tradicionais

1978 foi um ano de tragédias pessoais e coletivas. Franca foi atropelada em Gênova, ficou internada por várias semanas e teve lesões na coluna, no braço, na mão e no sistema nervoso central, algumas das quais nunca foram completamente curadas. Voltou a atuar no outono e atribui sua melhora à dedicação e ao amor de Dario e Jacopo.

Em março, Aldo Moro foi sequestrado pelas Brigadas Vermelhas, no que deve ser o episódio mais dramático da história italiana do pós-guerra. Fo ficou profundamente abalado pela situação e escreveu a única tragédia da sua carreira, *Il caso Moro*, com a qual ele nunca ficou satisfeito.

Contaminados pela perda de energia e de entusiasmo, Rame começa a considerar uma volta ao circuito oficial e à utilização de teatros ditos burgueses, desde que mantivessem as próprias convicções. Dario pode testar essa proposta quando recebe e aceita o convite para dirigir uma montagem do Teatro alla Scala do espetáculo cênico-musical *A história do soldado*, de Stravinsky. Apesar de ter perdido o apoio de parte da

⁴⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “moralmente corresponsabile di tutte le attività e di ogni scelta operata da quella scuola nella quale egli, per libera elezione, aveva deciso di entrare.”

companhia por ter alterado completamente a obra de Stravinsky e por não ter respeitado o orçamento, conseguiu atrair um público muito maior do que a companhia normalmente recebia, fazendo com que um espetáculo outrora destinado à elite ficasse acessível também a classes mais populares. Recebeu convite para fazer uma turnê em vários países, mas a companhia declinou e a turnê se encerrou em 1979.

No mesmo ano, a Comune perdeu o processo de despejo da Palazzina Liberty. A sede já não tinha a importância para o coletivo, provavelmente não apenas pela dificuldade e pelo custo da manutenção, mas também pelo refluxo do movimento. O coletivo cedeu à pressão e entregou o prédio em 1981. Desde então, não tiveram mais uma sede própria.

Em 1980, Jacopo Fo abre a Libera Università di Alcatraz, centro cultural localizado na Umbria que recebe inúmeros cursos e seminários de temas diversos, e serve como sede para as aulas oferecidas por Dario e Franca. Naquele ano também vão ao ar os 20 episódios encomendados ao casal pela RAI de *Buonasera con Franca Rame*, programa em que ela ganha protagonismo, inclusive cantando solo, e ele exerce o papel de *spalla*. Foram apresentados episódios de *Parliamo di donne*, atos únicos inéditos e regravações do material destruído de *Canzonissima*.

Em contradição com o sucesso da nova parceria com a televisão, emerge cada vez mais a insatisfação de Franca. Além do desânimo com a conjuntura política, há também um descontentamento com relação a Dario. A revolução sexual liberou principalmente as mulheres jovens, enquanto Rame permanecia tradicional em relação à vida familiar, privada e sexual, e ainda tinha como ideais o amor e a fidelidade. Fo, por outro lado, se beneficiou do aumento da liberdade sexual feminina, e foi frequentemente visto na companhia de mulheres jovens.

Nesse contexto, ele escreve *Coppia aperta*, texto que aparentemente não tinha o objetivo de ser montado, mas era apenas uma tentativa de pacificação com Franca. Após lê-lo para alguns amigos, acaba sendo convencido a autorizar uma montagem em Estocolmo. É a única das suas peças que estreia fora da Itália, e também é a única cujo papel de protagonista ele rejeita (exceção feita a decisões coletivas) quando decide fazer uma montagem italiana, provavelmente porque nela havia muitos elementos autobiográficos e ele não queria ser identificado com o personagem. *Coppia aperta* explicita as contradições das relações abertas em um mundo em que os homens e as mulheres não são iguais. A peça, que foi um enorme sucesso, tem uma superfície farsesca e um fundo mais trágico, triste e amargo (FARRELL, 2014).

Em janeiro de 1981, Fo estreia *Clacson, trombete e pernacchi*, peça na qual finalmente consegue encontrar a forma de abordar o tema do assassinato de Moro: inspirado em *Os Menecmos*, de Plauto, o espetáculo conta a história do imaginado sequestro de Gianni Agnelli, então dono da FIAT. Ao contrário do que aconteceu com Moro, porém, Agnelli é liberado, afinal, o Estado dispensa uma atenção muito maior à vida de um empresário do que àquela de um político. Ao longo da última farsa didática escrita por Dario, os personagens leem trechos das cartas escritas por Moro durante o sequestro. Embora a polêmica tenha sido grande e o sucesso pequeno na Itália, o sucesso no exterior foi enorme.

Fo foi convidado pelo Berliner Ensemble para dirigir uma montagem da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht, um de seus espetáculos mais famosos, inspirado na *Ópera do mendigo*, de John Gay, e planejou uma grande mudança em relação à música, com a introdução de canções de rock (VALENTINI, 1980). No entanto, a autorização acabou sendo retirada, porque as mudanças foram consideradas um exagero e descaracterização da obra de partida. Anos depois, Barbara Brecht, a herdeira dos direitos do dramaturgo alemão, disse que concederia de bom grado liberdade para que Fo adaptasse o texto, mas que a recusa do italiano em usar as músicas de Kurt Weill suscitaram a rejeição dos seus herdeiros. Dario resolveu o impasse fazendo uma montagem italiana, *L'opera dello sghignazzo*, que era inspirada diretamente na obra de John Gay (então já em domínio público) e não foi muito bem recebida pelo público.

Em 1980, estreiam *Fabulazzo osceno*, com três monólogos de Dario e *Io, Ulrike, grido...* de Franca. Tratava-se de textos ainda em processo e em grande parte improvisados. Uma versão mais trabalhada é encenada em 1982. Naqueles anos do ápice da Guerra Fria, de volta aos palcos ditos burgueses e da diminuição do espaço para a política no teatro, o obsceno faz a sua estreia na obra de Fo e é visto por ele como uma arma liberadora da “ideia de escândalo imposto sempre terroristicamente pelo poder” (FO, 1982 *apud* FARRELL, 2014, p. 302).⁴¹

É na década de 1980 que acontece uma internacionalização cada vez maior do trabalho do casal, não apenas como dramaturgos (e, portanto, com montagens estrangeiras de peças traduzidas), mas também como atores, diretores e professores; é o período em que mais viajam. O visto para os Estados Unidos lhes é negado mais uma vez em 1983, ano em que passam uma temporada em Londres, no teatro Riverside, apresentando

⁴¹ Tradução nossa. No texto de partida: “idea di scandalo imposto sempre terroristicamente dal potere.”

espetáculos e ministrando oficinas. Em 1984, conseguem, finalmente, o visto americano, conta-se que graças à intervenção do próprio Reagan, então presidente (FARRELL, 2014). Foram assistir a uma montagem de *Morte accidentale di un anarchico*. Naquele ano, Franca ainda visitou, sozinha, o Quebec, e foram juntos a Havana e a Buenos Aires. Ela apresentou alguns monólogos nas duas ocasiões; Dario apresentou *Mistero buffo* na Argentina, que causou uma grande indignação entre os católicos. Eles protestaram na frente e até dentro do teatro, em uma das apresentações uma bomba lacrimogênia chegou a ser lançada no palco.

Participaram também do Festival Internacional de Edimburgo, no qual foram apresentadas várias montagens de seus textos. Tanto na Escócia como nos Estados Unidos, foram ambos, mas especialmente Franca, bastante críticos aos espetáculos baseados na sua obra. Voltaremos a essa questão adiante quando discutirmos as traduções e montagens brasileiras, pois a perda de força política dos espetáculos de Fo e Rame montados em outros países parece ser uma constante, e não uma exclusividade brasileira.

Em 1984 estreia *Quasi per caso una donna, Elisabetta*, que obteve sucesso imediato e foi traduzida para várias línguas. Trata-se de uma farsa histórica que faz paralelos entre a Inglaterra elisabetana e a Itália da época e que, a partir da relação entre Elisabeth I e Shakespeare, discute “o nascimento do Estado moderno”, o “tema do engajamento” e “o papel do intelectual” (FARRELL, 2014, p. 306).⁴²

Dario é convidado pela Bienal de Veneza e apresenta, em outubro, *Hellequin, Harlekin, Arlecchino*, uma peça sobre a história do famoso personagem que é, de certa forma, uma homenagem a uma figura importante para a trajetória criativa de Fo. Ele busca retomar o Arlecchino pré-goldoniano, considerado menos burguês, mais anárquico (FARRELL, 2014).

Em 1986, Franca passa dois meses sozinha em Londres, indo ao teatro e fazendo aulas de inglês (língua que ela nunca aprenderia, no entanto), no que ela afirma ter sido o período mais feliz da sua vida (JENKINS *apud* FARRELL, 2014). Conseguem novamente um visto para os Estados Unidos, dessa vez para fazer uma turnê apresentando *Parti femminili* (composto por *Una giornata qualunque* e *Coppia aperta*) e *Mistero buffo*. São recebidos com entusiasmo, mas um episódio trágico marca a turnê: Enrico, irmão de Franca, que fazia parte da comitiva de viagem, morre após um mal-estar. Franca ainda se apresentaria na Dinamarca, na Alemanha e em Edimburgo. Apesar da turbulência na

⁴² Tradução nossa. No texto de partida: “la nascita dello Stato moderno”, “tema dell’impegno”, “ruolo dell’intellettuale”.

relação entre os dois e da consideração frequente do divórcio, naquele ano ainda houve o retorno da Compagnia Fo-Rame e a estreia de dois textos inéditos, o monólogo já citado *Una giornata qualunque* e a comédia em dois atos *Il ratto della Francesca*, com Franca no papel da protagonista.

No ano seguinte, Dario passa períodos mais longos em Amsterdã para se dedicar à montagem que dirigiu de *O Barbeiro de Sevilha*. Foi sua primeira ópera e, como em todas as suas versões de espetáculos de outros autores, aproximou a obra de Rossini da sua própria estética, inserindo piadas e situações cômicas consideradas irrelevantes pelos críticos, que apontaram também uma desarmonia entre a montagem e a música (FARRELL, 2014).

Em fevereiro, Franca foi convidada para conceder uma entrevista a Raffaella Carrà, apresentadora do programa dominical *Domenica in*, no qual ela esperava falar sobre o próprio trabalho. Ao ser bombardeada por perguntas sobre sua vida pessoal e, em particular, sobre seu casamento, acabou respondendo que a relação dos dois tinha acabado. Dario, que à época ainda estava em Amsterdã, Jacopo e a própria Franca foram pegos de surpresa pela declaração súbita. Houve um período de distanciamento entre os dois, facilitado talvez pelo fato de estarem em cidades distantes, mas voltaram a se falar e a fazer declarações públicas em pouco tempo. Quando Dario voltou a Milão, retomaram o casamento como se nunca tivessem se separado.

Nos anos oitenta, segundo Farrell (2014), Fo se dedicou às questões do teatro com a mesma energia com a qual tinha se dedicado anteriormente à questão política. Em 1987, publica *Manuale minimo dell'attore*, uma coletânea de textos teóricos sobre o teatro (e não apenas sobre o ator) editados e organizados por Franca a partir de materiais escritos por ele para oficinas ministradas em diferentes países.

Em seguida, ele vai a Boston dirigir uma montagem de *Gli arcangeli non giocano a flipper*, que, porém, conta com um texto atualizado que não faz muito sucesso. Ainda assim, a sua presença e a de Franca nos Estados Unidos faz com que ganhem mais notoriedade no país. Na Itália, por outro lado, surgia a impressão de que tinham perdido força, e de que talvez ficassem para trás com o passar do período de maior polarização política. Contrariando as expectativas, eles se mostram conscientes das mudanças do período histórico que vivem e capazes de se adaptar a ele. Em uma entrevista, Franca afirma:

Para mim, hoje, fazer teatro quer dizer principalmente falar da vida das pessoas. No plano político, circula muito desespero, muita debandada.

Algumas palavras como “luta”, como “engajamento” também me impressionam, quase não consigo pronunciá-las. Não porque as coisas na Itália estejam melhor, aliás, estão pior. Há dois milhões de desempregados e a única diferença em relação ao passado é que ninguém mais quer ouvir falar disso. Mas uma certa forma de fazer política se desgastou, não se pode mais ressuscitá-la. Enquanto é muito mais fácil comunicar se você falar com as pessoas sobre a sua vida, sobre os seus problemas cotidianos. (VALENTINI, 1987 *apud* FARRELL, 2014, p. 322)⁴³

No fim do ano, uma semana após a apresentação de *Lo stupro* no programa de Adriano Celentano, Dario compareceu à emissão para encenar *Il miracolo del Gesù bambino*, novo monólogo inspirado em um evento bíblico. Mais uma vez, a peça atraiu a fúria dos religiosos. Nos anos seguintes, ele escreveria outros monólogos inspirados na tradição cristã, em uma chave diferente da usada em *Mistero Buffo*.

Voltam à televisão em 1988 com *Trasmissione forzata*, um programa de oito episódios composto principalmente por gravações de trabalhos anteriores. Em junho de 1989, depois dos eventos do Massacre da Praça da Paz Celestial, Dario escreve *Lettera dalla Cina*, texto em que, de certa forma, se retrata das suas posições maoístas. É também o ano da vinda ao Brasil para a turnê de *O barbeiro de Sevilha*, além da apresentação de monólogos de cada um deles.

Em dezembro, estreiam *Il Papa e la strega*, em que Franca faz os dois protagonistas. A interação entre os dois leva o papa a “repensar vários dogmas, em particular aqueles relativos ao controle dos nascimentos, ao uso de drogas e à política pública em relação aos toxicodependentes” (FARRELL, 2014, p. 324).⁴⁴ Foi outro texto polêmico que levou a um sucesso enorme de público.

1.9 1990 – 1997: a sátira social e o Prêmio Nobel

Em 1990, Fo passou alguns meses em Paris para a montagem de *Le médecin malgré lui* e *Le médecin volant*, duas farsas escolhidas por ele em aceite ao convite da Comédie Française de dirigir uma montagem de Molière. Como sempre, ele introduz

⁴³ Tradução nossa. No texto de partida: “Per me oggi far teatro vuol dire soprattutto parlare della vita della gente. Sul piano politico, c’è in giro molta disperazione, molto sbandamento. Certe parole come ‘lotta’, come ‘impegno’ fanno impressione anche a me, non riesco quasi a pronunciarle. Non perché le cose in Italia vanno meglio, anzi vanno peggio. Ci sono due milioni di disoccupati e l’unica differenza rispetto al passato è che nessuno vuol sentirne più parlare. Ma un certo modo di far politica si è logorato, non si può più risuscitarlo. Mentre è molto più facile comunicare se parli alla gente della sua esistenza, dei suoi problemi quotidiani.”

⁴⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “ripensare vari dogmi, in particolare quelli relativi al controllo delle nascite, all’uso di droghe e alla politica pubblica verso e tossicodipendenti.”

elementos próprios na montagem e exige muito dos atores. Dessa vez, no entanto, o espetáculo é um sucesso – talvez pelo fato de Fo se inserir na mesma tradição do dramaturgo francês e de incluí-lo em seu panteão particular? A recepção, tanto da crítica como do público, é calorosa. Colette Godard (1990), jornalista do *Le Monde*, chega a dizer, por exemplo, que o espetáculo é “inquietante e emocionante. Dario Fo realizou um milagre.”⁴⁵

No fim daquele ano, estreia *Zitti! Stiamo precipitando!*, que é, segundo Farrell (2014) e segundo o próprio Dario, a peça que marca a sua mudança do teatro majoritariamente político para o teatro de sátira social. O fim da década de 1980 e o início da década de 1990, com a queda da URSS e o conseqüente encerramento da Guerra Fria, levam a um sentimento de que não há mais grandes pautas políticas pelas quais lutar, e uma sensação geral de desilusão cai sobre os militantes de esquerda. A política italiana, porém, assunto que retomaremos logo abaixo, impede que o teatro de Rame e Fo se abstenha dos assuntos mais especificamente políticos.

Em 1991, estreia *Johan Padan a la scoperta delle Americhe*, um texto encomendado pela Exposição Universal de Sevilha, que comemoraria, no ano seguinte, os quinhentos anos de “descoberta” das Américas. Ainda que já houvesse, naquele momento, alguma consciência crítica da parte da organização do evento, que sabia que, em decorrência dos horrores da colonização, não era possível simplesmente comemorar os feitos de Colombo, a peça de Dario foi recusada, pois foi considerada, segundo Farrell (2014, p. 327), “perigosamente iconoclasta”. O crítico afirma ainda, na mesma página, que duas novidades nessa obra, a “licenciosidade rabelaisiana e o vigor audaz, às vezes erótico”, estariam presentes a partir daquele momento no trabalho de Fo, seja no teatro, seja na pintura, que retoma com prazer.

Franca continua fazendo espetáculos que falam de temas ligados à condição da mulher e, naquele ano, estreia os atos únicos *L'eroina* e *La donna grassa* (que também será apresentado sob os títulos de *Grassa è bello* ou *Grasso è bello*), reunidos no espetáculo *Parliamo di donne*. No primeiro, inspirado em fatos reais, a protagonista é a mãe de três toxicodependentes, dos quais dois já morreram, um de Aids, outro de overdose. Para evitar que a terceira morra e garantir pelo menos que tenha acesso a uma droga de melhor qualidade e seringas não compartilhadas, acaba se tornando vendedora ambulante e se prostituindo. No segundo, a protagonista é uma mulher que começa a

⁴⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “Il est inquietant et émouvant. Dario Fo a accompli un miracle.”

comer compulsivamente depois de ser abandonada pelo marido e lida com a sua solidão (FARINA, 1992). Fo e Rame continuaram a sofrer com diferentes tipos de censura: a apresentação de *Parliamo di Donne* em Bolzano foi proibida pelo pároco responsável pelo Teatro Concordia e, além disso, na temporada 1991-1992 suas peças ficaram de fora da programação dos teatros geridos pelo Ente Teatrale Italiano – ETI (CHINZARI, 1991).

Em 1992, com o início da operação Mani Pulite, os personagens e partidos que tinham dominado a cena política italiana desde o fim da Segunda Guerra Mundial começam a cair, com o desvelamento da corrupção política e industrial. Rame e Fo repropuseram, então, *Settimo: ruba un po' meno*, em uma versão com atuação solo de Franca, que mencionava os políticos e os empresários descobertos pelas investigações. A operação anticorrupção foi, na verdade, apenas um dos vários elementos que levaram a uma mudança radical na política italiana nos primeiros anos da década de 1990.

Embora não tenha havido mudança constitucional, o sistema político deixou de ser proporcional e se tornou majoritário, e os três principais partidos que tinham dominado a cena desde o fim da Segunda Guerra Mundial, a DC, o PCI e o PSI, se dissolveram. Em 1991, como consequência da queda da URSS, o PCI decidiu mudar de nome e de estratégias, transformando-se no Partito Democratico della Sinistra (Partido Democrático da Esquerda – PDS). A DC sofreu com a condenação de alguns de seus membros mais poderosos na Mani Pulite, e mais ainda com a condenação de Andreotti por associação mafiosa. O partido se dissolveu em 1994 e seus membros fundaram o Partito Popolare Italiano (Partido Popular Italiano – PPI) e o Centro Cristiano Democratico (Centro Cristão Democrático – CCD). O saldo do PSI após os julgamentos da operação anticorrupção também é bastante negativo, e o partido enfrentou grandes dificuldades econômicas. Ele se dissolveu em 1994 para dar origem ao Socialisti Italiani (Socialistas Italianos – SI) e ao Partito Socialista Reformista (Partido Socialista Reformista – PSR). Nenhum desses novos partidos, no entanto, protagonizou o cenário político das décadas seguintes. Apesar de ter havido uma bipolaridade entre coalizões de direita e de esquerda (SETTE, 2017), os grandes protagonistas da nova república foram Berlusconi e seu partido Forza Italia. Segundo Pombeni (2012), na passagem da Primeira para a Segunda República os partidos perdem a capacidade de agir como criadores e difusores de cultura política entre a população geral, e deixam de ser instituições que possibilitam a participação a uma “democracia difusa” (p. 6), perdendo sua capacidade de mobilização. É uma época de perda de poder das grandes ideologias, de distanciamento

entre a população e a política e do aumento da personalização, para a qual a televisão contribui de forma importante.

Voltando à vida e obra dos dois dramaturgos em questão, em 1993, Fo estava envolvido no processo de montagem de *I dialoghi di Ruzante*, um espetáculo que ele dirigiria e que contaria com atores da Compagnia Fo-Rame e do *Teatro degli Incamminati*, uma companhia pública, quando começou a circular um comunicado ministerial que lembrava a existência de uma lei que proibia coproduções entre grupos públicos e privados. Sem a participação dos *Incamminati*, a peça estreou com o título de *Dario Fo encontra Ruzante*, e no ano seguinte foi adaptada para ser um monólogo, como nome de *Fo felicita Ruzante*. Esta obra, junto com a direção para a Comédie Française das farsas de Molière e o espetáculo *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* são, segundo Farrell (2014), uma forma de homenagem às maiores inspirações de Fo.

Em 1994, Dario dirigiu *L'Italiana in Algeri*, outra ópera de Rossini, e Franca estreou *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, um monólogo que funcionava como uma espécie de “manual de instruções” para o sexo e que foi inspirado no livro *Zen e l'arte di scopare*, de Jacopo Fo.

O casal começou o ano de 1995 com viagens para atividades educativas ou de memória de seu trabalho e com o planejamento de uma grande turnê internacional. No verão, depois de ter passado o dia trabalhando com Ron Jenkins, seu tradutor americano, Fo teve um derrame. Embora tenha se recuperado rapidamente, continuou com danos à memória e à visão por mais tempo, e as atividades de ler e escrever se tornaram mais difíceis para ele, o que acabou sobrecarregando Franca. Enquanto estavam em turnê com um espetáculo composto por monólogos extraídos de *Mistero buffo* e de *Sesso? Grazie, tanto per gradire* e ensaiavam *Il diavolo com le zinne* (uma peça que fala da corrupção durante a Inquisição, fazendo um paralelo com a questão que afligia a Itália naquela época), Rame teve ataques de pânico e foi orientada a pausar a turnê até que se sentisse melhor. Retornam aos palcos no ano seguinte, quando estreiam *La Bibbia dei villani*, mais um texto inspirado em episódios religiosos apócrifos (MANIN, 1996).

Em 1997, Dario participou, na companhia da atriz, cantora e apresentadora Ambra Angiolini, do programa televisivo *Milano-Roma*, da RAI3, que consistia essencialmente na filmagem da interação entre duas pessoas famosas em uma viagem de carro de Milão a Roma. Foi nessa ocasião, em 9 de outubro de 1997, que Dario ficou sabendo que tinha ganhado o Prêmio Nobel de Literatura, sendo avisado por jornalistas que seguiam o carro dos atores. A Academia Sueca justificou o prêmio dizendo que Fo “imita os jograis da

Idade Média ao flagelar as autoridades e defender a dignidade dos oprimidos” (The Nobel Prize, online).⁴⁶

A atribuição do prêmio a Dario foi a ocasião para que intelectuais e jornalistas da Itália discutissem, mais uma vez, seu papel na cultura do país. Embora ele tenha recebido apoio de pessoas como Vincenzo Consolo e Umberto Eco, a maior parte das reações foi de incredulidade, quando não de indignação ou inveja. As principais críticas e suspeitas em relação à justiça da premiação vinham de dois elementos centrais na sua obra: o fato de ele ter sido um ator-autor levava à suspeita de que sua habilidade como ator pudesse tê-lo levado a ganhar um prêmio como autor; além disso, a maior parte dos críticos não conseguia considerar o que ele fazia como literatura e, portanto, tinha dificuldade de vê-lo como um escritor (FARRELL, 2014).

Fo, por sua vez, aceitou de bom grado o prêmio (surpreendendo alguns, que esperavam dele uma recusa como a de Sartre), entendendo-o como um reconhecimento tardio a toda a tradição de jograis na qual se inseria, especialmente de Molière e de Ruzante, mas que incluía também Shakespeare, Maiakovski e os contadores de histórias que viviam às margens do Lago Maggiore. Seu discurso, que pode ser considerado uma aula sobre sua poética (e ao qual voltaremos na segunda parte deste capítulo), cita todos esses nomes, junto com Franca, que Dario diz mais de uma vez ser merecedora tanto quanto ele daquele reconhecimento. De fato, aqueles que reconheciam que Fo merecia o prêmio questionaram porque não havia sido uma premiação conjunta dele e de Franca, como havia acontecido com Marie e Pierre Curie.

Após o Nobel, Rame e Fo receberam também vários outros prêmios, juntos ou separadamente, incluindo cidadanias honorárias de cidades italianas, diplomas *honoris causa*, prêmios internacionais dedicados a artistas ou a militantes dos direitos humanos. Ainda que, nessa fase da carreira e nessa idade, muitas pessoas se acomodem e vivam do que produziram no passado, Franca e Dario continuariam trabalhando praticamente até o fim da vida, expandindo ainda mais os campos de atuação. Além disso, continuam militando em prol de causas sociais e participam da política institucional, tema do qual falaremos mais adiante.

⁴⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden.”

1.10 1998 – 2016: Diversificação das atividades e participação na política institucional

Em 1998, Franca funda a organização Nobel dei disabili, que tinha como objetivo distribuir o dinheiro recebido, equivalente a cerca de 850 mil euros, a pessoas com deficiência e respectivas instituições assistenciais. Além desse valor, parte do lucro obtido com a bilheteria dos espetáculos e com a venda de litogravuras e fotolitos de Fo também foi destinado à organização, assim como doações recebidas de empresas, como a Volkswagen e a Banca Popolare di Milano. Qualquer associação ou pessoa com deficiência podia solicitar contribuição para diferentes finalidades – comprar equipamentos como carros e computadores adaptados ou cadeira de rodas, financiar os estudos ou os cuidados com a saúde, ajudar na manutenção da família, entre outros. As solicitações eram analisadas por Franca e pelo restante do comitê e, caso estivessem em conformidade com o patrimônio do requerente e com as suas necessidades, o dinheiro ou os equipamentos eram encaminhados (Nobel per i Disabili, 2000). Chegaram a oferecer uma contribuição mensal para cerca de trinta famílias que se encontravam em situação de maior necessidade até 2002 (FO; RAME, 2009).

No mesmo ano, Dario e Franca estreiam *Marino libero! Marino innocente*, uma conferência-espetáculo que volta a tratar dos episódios judiciais que sucederam o atentado de Piazza Fontana e o homicídio de Luigi Calabresi. Marino, ironicamente chamado de inocente no título da peça, havia se entregado à polícia em 1988 e, depois de um acordo com esta, confessado o envolvimento no homicídio de Calabresi, apontando Ovidio Bompressi, Adriano Sofri e Giorgio Pietrostefani como responsáveis pelo assassinato. A sua confissão apresenta inúmeras contradições e, mesmo assim, foram suficientes para condenar Bompressi, Sofri e Pietrostefani a longas penas. O texto de Fo estreia no contexto de uma campanha de liberação por Sofri.

No fim da década de 1990, Franca intensifica o seu trabalho de editora, preparando originais, organizando a publicação de vários livros do marido ou dos dois, traduzindo. Em geral, é ela a responsável não apenas por registrar diferentes versões de uma mesma peça, como também pela decisão de quais mudanças devem ser incorporadas ou rejeitadas no momento da publicação (FARRELL, 2014). Além disso, começa a digitalizar o acervo do casal, que inclui uma quantidade astronômica de documentos do mais variado tipo – de telegramas, cartas e artigos a traduções estrangeiras e críticas sobre as peças, passando por desenhos de Dario e fotos de eventos, além de recibos e relatórios – e é uma fonte

primordial para pesquisa sobre a vida e a obra do casal.⁴⁷ Segundo a biografia do casal disponível no próprio arquivo, são mais de 2 milhões de documentos que começaram a ser digitalizados em 1998, com ajuda de Marco Scordo e outros arquivistas (ARCHIVIO, s. d., online).

No ano seguinte, Dario apresenta o monólogo *Lu Santo jullàre Francesco*, inspirado em diversas anedotas sobre a vida de São Francisco de Assis, figura católica que Fo admira por sempre ter criticado os erros da Igreja e por nunca ter cedido à tentação do poder. Além disso, assim como o dramaturgo, ele se considerava um jogral (no caso do santo, um jogral de Deus). Apesar de ter havido algumas poucas polêmicas em relação à veracidade histórica dos fatos narrados, em geral a recepção do espetáculo foi muito positiva, inclusive por parte da igreja católica (FARRELL, 2014). Outros temas religiosos apareceriam também nas obras de Dario dedicadas à história da arte, sobre as quais falaremos mais adiante.

Outros temas, especialmente relacionados à política ecológica, começam a aparecer na militância e nas peças de Rame e Fo. Eles se posicionam contra o aquecimento global, a poluição, os transgênicos e a clonagem. Dario já havia publicado, em 1998, *Per opporsi al brevetto di geni non occorre essere dei geni*, contra uma decisão do parlamento que permitiria o patenteamento de órgãos humanos e transforma o livro em uma peça, *L'uomo porco e il porco uomo* (FARRELL, 2014). Em 2007, estreia *L'apocalisse rimandata, ovvero Benvenuta catastrofe!*, texto sobre o meio ambiente que parte da situação hipotética de que um dia a humanidade acorda e percebe que o petróleo havia acabado. A causa ecológica também está presente nos programas das investidas do casal na política institucional. Dario pensa em se candidatar a prefeito de Milão em 2001, mas acaba desistindo da candidatura. No mesmo ano, Franca participa de uma lista independente nas eleições municipais.

Um dos fatores que faz com que o casal volte a fazer sátiras políticas e se aproxime da política partidária é, certamente, a indignação contra o berlusconismo. De fato, o personagem que Fo e Rame mais criticam naqueles anos é Berlusconi, ironizado em vários espetáculos: o primeiro, *Il grande bugiardo*, de 2001; o segundo, de 2002, foi o monólogo *Ubu bas*, com uma caricatura do premiê inspirada no Ubu Roi de Alfred Jarry. O texto foi apresentado no espetáculo *Da Tangentopoli all'irresistibile ascesa di Ubu Bas* (2002) junto com uma nova versão de *Settimo, ruba un po' meno*, protagonizada por

⁴⁷ O acervo ainda está ativo e pode ser consultado em <http://www.archivio.francrame.it/>.

Franca (CANNONE, 2002). Em seguida, foi a vez de *Ubu Bas va alla guerra*, contra as guerras do Afeganistão e do Iraque. Em 2003, Berlusconi é criticado em outro espetáculo, *L'anomalo bicefalo*, que revela como, mesmo no século XXI, a arte ainda não está completamente livre da censura. Fo e Rame foram processados pelo senador Marcello Dell'Utri, que ameaçou inclusive a emissora Planet, que já tinha um contrato para exibição da peça. A solução inicialmente encontrada pelo canal foi passar a gravação sem o áudio, mas acabou cedendo à pressão e fazendo a transmissão completa (FARRELL, 2014). O espetáculo foi um sucesso de público, mas a crítica o recebeu com menor entusiasmo (ZANOTELLI, 2003). Berlusconi ainda é tema, indiretamente, de *Viaggio a Reims*, ópera de Rossini dirigida por Fo na Finlândia em 2002 que estreou na Itália no ano seguinte, com grande sucesso. Ele reescreveu parte do libreto para criticar Carlos X e, indiretamente, toda a corrupção política (Convince, 2003).

Dario e Franca continuam empregando esforços na montagem de novas peças, mas também chegam naquele momento da carreira e da vida em que é importante refletir sobre o que fizeram e conquistaram e celebrar a própria obra. Em 2002, comemoram 50 anos de parceria profissional com uma turnê. Dario publica no mesmo ano *Il paese dei mezeràt: i miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, uma autobiografia editada por Franca sobre a sua infância. Em 2007, publica, com Giuseppina Manin, *Il mondo secondo Fo*, uma longa entrevista sobre sua vida no teatro (ARCHIVIO, s. d.). Em 2009, foi a vez de lançarem uma autobiografia de Franca, escrita em parceria com Dario, intitulada *Franca Rame: una vita all'improvvisa*, que tem didascálias e indicações de cenário como se fosse uma peça, além de começar com o típico “Andiamo a incominciare” (RAME; FO, 2009, s. p.) com o qual ela costumeiramente passava do prólogo à representação dos monólogos. O texto, no entanto, nunca foi montado.

Em 2004, descobriu-se que Luciano Silva, principal funcionário da Nobel dei disabili, tinha desviado cerca de 400 mil euros em benefício próprio (IL GIORNO, 2004). Franca ficou profundamente abalada pelo ocorrido e a longa batalha judiciária (cuja parte criminal se encerrou apenas em 2007 e ainda foi seguida por uma parte civil) a desgastou ainda mais, prejudicando sua saúde. Ainda assim, continuou a trabalhar em todas as frentes nas quais atuava.

No ano seguinte, o monólogo *Peace Mom*, inspirado nas cartas de Cindy Sheehan, mãe de um jovem soldado americano morto no Iraque que se tornou líder de um movimento americano pela paz, estreia em Londres, com atuação de Frances de la Tour (NISSIRIO, 2005). Dario e Franca assistem à estreia, e Dario aproveita para angariar o

apoio do então prefeito de Londres, Ken Livingstone, para a sua candidatura à prefeitura de Milão no pleito de 2006. Fo, porém, perde as prévias da coalizão de esquerda L'Unione, e não chega a disputar as eleições. Nos anos seguintes, de forma coerente com seu espírito, que é mais dissidente e anárquico-utopista que marxista, se aproxima cada vez mais de Beppe Grillo e do seu Movimento 5 Stelle, apoiando-o em suas candidaturas (FARRELL, 2014).

Enquanto Dario disputava as primárias, Franca recebe e aceita um convite para integrar, como independente, a lista do partido L'Italia dei Valori para o Senado. Seu programa era pautado pelo respeito ao meio ambiente, pela oposição a Berlusconi e às políticas personalistas, pelo repúdio à guerra (defendia, inclusive, o retorno imediato dos soldados italianos no Iraque), ao desperdício de recursos públicos e à corrupção, entre outros temas que, como bem observa Farrell (2014), sempre estiveram presentes nas peças de teatro do casal Fo-Rame. Ela foi eleita, mas nunca se sentiu confortável no Palazzo Madama: era tudo impessoal demais, artificial demais, e ela nunca seria capaz de participar ou de conviver com o jogo sujo que presenciou.

No livro *In fuga dal Senato* (2013), publicado postumamente, ela conta detalhes da experiência que descreveu como “a geladeira dos sentimentos, nunca um sorriso sequer naquela sala, e uma solidão que não dá pra imaginar. Dezenove meses na prisão, os piores da minha vida” (L'Espresso *apud* FARRELL, 2014, p. 406).⁴⁸ No ano e meio que resistiu no senado antes de se licenciar, viu proporem mais de trezentas emendas em seu nome com uma assinatura falsificada, e ficou horrorizada com o gasto ostensivo de dinheiro público por parte dos seus colegas, que sequer usavam a verba que tinham à disposição para contatar de forma regular os próprios assessores, e tampouco se dignavam a cumprimentar os garçons que trabalhavam na lanchonete e no restaurante do Senado (FO; RAME, 2009). No primeiro turno das eleições presidenciais de 2006, recebeu 24 votos, tornando-se a mulher mais votada para a presidência até então. Doou a maior parte do salário que recebia como senadora; elaborou um projeto de lei para que seus colegas contratassem assessores de forma legal e desperdiçassem menos dinheiro público e outro sobre os perigos do amianto, além de participar da campanha “10 leis para mudar a Itália”; criou um blog para manter contato com a população a respeito de suas atividades como senadora; militou contra a guerra do Iraque e pela garantia de cuidados estatais aos soldados contaminados por urânio empobrecido, mas não resistiu ao que chamou, na sua

⁴⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “il frigorifero dei sentimenti, mai un sorriso in quell'aula, e una solitudine che non puoi immaginare. Diciannove mesi di galera, i più brutti della mia vita.”

carta de demissão, de instituições “impermeáveis e refratárias a todo olhar, proposta e solicitação externa, ou seja, não proveniente de quem é expressão orgânica de um partido ou de um grupo de interesse organizado” (FO; RAME, 2009, s. p.).⁴⁹ Além disso, não escondeu sua decepção com o governo Prodi, que, embora fosse oposição a Berlusconi, não conseguia desfazer todo o aparato legal e institucional berlusconiano e, conseqüentemente, não deixava de representar certa continuidade com o governo anterior. Depois da sua demissão, retomou a sua militância anterior, caminho natural para quem disse, sobre a experiência no Senado:

eu me senti “emprestada” temporariamente à política institucional, enquanto pretendi passar toda a minha vida na batalha cultural e na social, na política feita pelos movimentos, como cidadã e mulher engajada. E esse era e é o mandato que eu senti que me foi conferido pelos eleitores: levar uma contribuição, uma voz, uma experiência, que, vindas da sociedade, fossem escutadas e talvez por vezes recebida pelas instituições parlamentares. (FO; RAME, 2009, s. p.)⁵⁰

Com a diminuição das apresentações teatrais em função da idade avançada, da saúde do casal e do empenho de Franca em atividades políticas, Dario se dedica a escrever e a ilustrar livros, normalmente organizados pela esposa, que não chegam necessariamente a ganhar o palco. Em 2007, publica *L'amore e lo sghignazzo*, livro de contos povoado por personagens típicos do universo fantástico dos jograis (MANIN, 2007). Em *L'osceno è sacro*, analisa a importância da obscenidade, dos insultos e dos palavrões para cultura e a história de um povo, trazendo exemplos de escritores famosos de diferentes épocas (MANIN, 2010).

Voltam aos palcos em 2009, depois de seis anos sem atuarem juntos, com a peça *Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano*, que é lançada contemporaneamente em livro. O espetáculo, sucesso de público e de crítica, conta a história de Santo Ambrósio, padroeiro de Milão, apresentado como um precursor dos comunistas, e um homem de poder que comunica com os mais pobres, falando em vulgar, e que acredita na justiça (BANDETTINI, 2009).

⁴⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “impermeabili e refrattarie a ogni sguardo, proposta e sollecitazione esterna, cioè non proveniente da chi è espressione organica di un partito o di un gruppo di interesse organizzato.”

⁵⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “io mi sono sentita ‘prestata’ temporaneamente alla politica istituzionale, mentre l’intera mia vita ho inteso spenderla nella battaglia culturale e in quella sociale, nella politica fatta dai movimenti, da cittadina e da donna impegnata. E questo era ed è il mandato di cui mi sono sentita investita dagli elettori: portare un contributo, una voce, un’esperienza, che provenendo dalla società venisse ascoltata e magari a tratti recepita dalle istituzioni parlamentari.”

Em 2012, Dario publica nova parceria com Giuseppina Manin, *Il paese dei misteri buffi*. Inspirando-se no modelo das *giullarate* de *Mistero buffo*, contam a história da Itália dos últimos 50 anos, tendo políticos famosos como personagens (BOZZI, 2012). No mesmo ano, Franca sofre um derrame e sua saúde vai se deteriorando cada vez mais.

Estavam preparando um espetáculo em homenagem a Maria Callas quando Franca morreu, no dia 29 de maio de 2013, aos 83 anos. Seu corpo foi velado do lado de fora do Piccolo Teatro Strehler por uma multidão de vermelho que entoava “Bella Ciao” e “A Internacional”. Ainda naquele ano, foi publicado *In fuga dal Senato*, livro sobre a sua experiência no Senado, que serviu como base para um espetáculo de Dario e Jacopo Fo. Novamente foram censurados: o Vaticano lhes negou o uso do Auditorium della Concilizzazione di Roma, onde deveria acontecer a peça (ZANGARINI, 2013). No ano seguinte, estreia *Una Callas dimenticata* (VILLANI, 2014).

É preciso salientar que os livros sobre a vida de Dario e Franca foram publicados antes da morte dele, então há poucas informações sobre seus últimos anos de vida. Também é notável como, depois da morte de Franca, a despeito da quantidade de colaboradores que continuam trabalhando com Fo, diminuem as informações do arquivo sobre a vida e a obra do casal criado por Franca. O que relatamos aqui foi elaborado com base em informações bem mais escassas consultadas no *Archivio Franca Rame-Dario Fo* e em outras fontes jornalísticas.

Depois da morte de Franca, Dario continua trabalhando incansavelmente como artista visual e como escritor, além de continuar com a militância política, especialmente em apoio ao Movimento 5 Stelle. Publica uma série de romances inspirados em personagens históricos: em 2014, *La figlia del papa*, seu primeiro romance, sobre a vida de Lucrecia Borgia; em 2015, com Florina Cazacu, *Un uomo bruciato vivo*, reconstituição da história do pai de Florina, Ion Cazacu, romeno incendiado pelo seu patrão ao pedir os salários atrasados e um contrato regular (CALVINI, 2015); no mesmo ano, *C'è un re pazzo in Danimarca*, sobre a história do rei Cristiano VII (CAPUANO, 2015); em 2016, *Razza di zingaro*, sobre o pugilista rom Johan Trollmann, morto em um campo de concentração na Alemanha nazista (RASTELLI, 2016); em 2017, postumamente, *Quase per caso una donna: Cristina di Svezia*, sobre a monarca sueca (DE VINCENZO, 2017). Em 2016, Fo publica a sua última colaboração com Manin, *Dario e Dio*, com reflexões acerca da religião e de Deus (FOSCHINI, 2016).

Suas últimas peças são uma reescrita de *Francesco: lu santo jullare* para a RAI, com participação especial do cantor Mika (IOVANE, 2014); *Ciulla, il grande malfattore*,

que escreveu com Piero Sciotto, sobre um artista que, não conseguindo meios para sobreviver, começa a falsificar notas de dinheiro que acaba distribuindo aos mais pobres (SCIOTTO, 2015) e *Storia proibita dell'America*, inspirada no livro homônimo, que retoma e aprofunda temas já tratados em *Johan Padan* (MARINO, 2016).

Faremos agora um pequeno desvio para falar brevemente da carreira de Dario nas artes visuais, que quase não abordamos ao longo deste capítulo, e que certamente merece um olhar mais atento.

1.10.1 Dario artista, historiador e crítico de arte

Depois do derrame que sofreu em 1995, ler e escrever ficou cada vez mais difícil para ele, então passou a se dedicar mais intensamente à pintura, uma atividade que lhe permitia exercer a criatividade e que era menos penosa. Também retomou com mais afinco, de forma geral, a divulgação científica e cultural e, de forma específica, a história da arte, tema pelo qual tinha grande admiração. Redigiu livros e passou a se apresentar em aulas-espetáculo sobre esse assunto, nas quais frequentemente acabava discorrendo também sobre religião. Suas produções sobre história da arte são fruto da sua enorme erudição, do seu senso crítico afiado, mas também da sua vontade de popularizar o conhecimento e o acesso à cultura, guiada pela concepção de origem humanista de que esta última, assim como o engajamento político, constituem as bases fundadoras da civilização (FARRELL, 2014). É importante notar que, para as obras de caráter crítico, assim como para o restante da sua produção artística (em qualquer meio de expressão), os argumentos não são tratados em tom objetivo ou de forma sistemática.

Em 1999, é convidado pelo Ministério dos Bens Culturais para discursar na inauguração da Última Ceia restaurada e, em 2001, faz uma aula-espetáculo sobre Leonardo. Entre aulas-espetáculo, livros e documentários para a RAI 3, aborda artistas como Giotto (*Giotto non Giotto*, 2009), Caravaggio (*Caravaggio al tempo di Caravaggio*, 2003), Mantegna (*Mantegna: il trionfo e lo sghignazzo*, 2006), Michelangelo (2007), Correggio (*Sotto il cielo di Parma*, 2007), Raffaello (*Bello figliolo che tu se', Raffaello*, 2006) e Picasso (*Picasso Desnudo*, 2012), além de publicar um livro sobre a história de Ravenna (*La vera storia di Ravenna*, 1999) e de falar sobre a Catedral de Modena (*Il tempio degli uomini liberi*, 2004) e a história da máscara (FARRELL, 2014; ARCHIVIO, s. d.).

Em 2004, prepara com Giorgio Albertazzi uma série televisiva sobre a história do teatro. O episódio piloto havia estreado em 2003 e havia sido muito elogiado pela crítica (GREGORI, 2004), mas os autores ficam decepcionados quando a *RAI* comunica que a série seria transmitida após a meia-noite, o que limitaria muito o público. Ainda assim, novos episódios vão ao ar em 2005 e em 2009 (ARCHIVIO, s. d.).

Em relação à divulgação científica de caráter mais geral, grava, em 2011, a partir do monólogo apresentado no Museu de História Natural de Milão, o DVD *Dio è nero: Il fantastico racconto dell'evoluzione*; em 2016, publica o livro *Darwin: ma siamo scimmie da parte di padre o di madre*, fruto de uma exposição organizada por ele em Cesenatico em que contava a história do famoso biólogo e de sua teoria da evolução a partir de telas, bonecos e esculturas, entre outras obras (FOSCHI, 2016).

Como artista visual, ele produziu, durante toda a carreira no teatro, ilustrações para cartazes, programas, livros e panos de fundo. Embora tenha pintado também ao longo desses anos, sua primeira exposição, intitulada *Il teatro nell'occhio*, aconteceu apenas em 1984, e foi somente na década passada que tiveram lugar exposições mais completas, que incluíam, além das telas de temas diversos, também máscaras, marionetes e figurinos de Dario Fo. A última, *Lazzi sberleffi dipinti*, ocorrida em 2012, no Palazzo Reale di Milano, pode ser considerada, de certa forma, definitiva, e contou com mais de 400 obras. Houve também exposições menores, na Itália e em outros países, mas Dario ainda é pouco conhecido como artista e sua obra pouco foi examinada pela crítica.

Em 2016, com a inauguração do MusALab – Museo Archivio Laboratorio Franca Rame Dario Fo, nos arquivos de Estado de Verona, parte das obras de Fo passam a estar disponíveis para apreciação do público, assim como diversos outros materiais da carreira do casal como fotografias, cartazes, livros, artigos, figurino, bonecos, marionetes, cenários etc. (ARCHIVIO, 2016). Neste ano, foi feito um acordo para a criação, na cidade de Pesaro, o Museu Dario Fo e Franca Rame (QUINTO, 2022).

Dario Fo morreu no dia 13 de outubro de 2016 em Milão, onde estava internado por problemas respiratórios decorrentes de uma fibrose. Seus funcionários contam que, alguns dias antes de ser internado, cantou por horas seguidas. Foi velado no Piccolo Teatro Strehler e depois houve uma cerimônia laica em sua homenagem na Piazza del Duomo (MATTEUCCI, 2016).

Após discorrer sobre aspectos da vida e da obra de Franca Rame e Dario Fo – que nos fazem acompanhar também a história recente da Itália e suas disputas políticas –, passaremos, no próximo capítulo, ao tema da tradução teatral. Nele, apresentaremos a

nossa metodologia de análise do *corpus* e proporemos o conceito de dramaturgia da tradução, analisando, como exemplo, a peça *Brincando em cima daquilo* e, mais especificamente, o monólogo “O Estupro”.

CAPÍTULO 2 – DRAMATURGIA DA TRADUÇÃO E TRADUÇÃO DE DRAMATURGIA

Neste capítulo, faremos uma revisão bibliográfica a respeito das particularidades da tradução teatral e, mais especificamente, sobre os desafios de traduzir a obra de Fo e Rame, com o objetivo de estabelecer critérios relevantes para a análise das traduções que constituem o *corpus* deste trabalho. Além disso, descreveremos a nossa hipótese de que, pelo menos em alguns casos, traduzir teatro é também um ato de criação de dramaturgia. Antes, porém, com o intuito de explicitar as nossas escolhas metodológicas de crítica das traduções, retomaremos o percurso sugerido por Antoine Berman em *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995).

2.1 Caminhos para uma crítica produtiva: os apontamentos de Berman

Pour une critique des traductions foi escrito por Berman em seus últimos meses de vida e publicado postumamente em 1995. Na obra, além de apresentar um estudo aprofundado sobre as traduções de John Donne para o francês, o estudioso explicita, também, a metodologia de crítica das traduções que foi aprimorando ao longo da carreira e que serve de base para a o trabalho com a obra traduzida do poeta inglês. Esse livro traz contribuições metodológicas importantes que extrapolam a crítica da tradução de poemas e podem se entender, pelo menos em suas linhas gerais, para a crítica da tradução de qualquer gênero literário. Embora a tradução de textos teatrais tenha algumas particularidades (às quais daremos mais atenção na segunda parte deste capítulo), devidas principalmente à multisssemiose e à predominância da oralidade que caracterizam as montagens de peças de teatro, acreditamos que três das sugestões do tradutólogo francês apontam caminhos que podem ser pertinentes também para a crítica do nosso corpus, a saber: analisar a tradução *em si*, e não apenas em comparação com o texto original,⁵¹ como se não constituíssem uma obra com vida autônoma nas culturas de chegada; considerar o horizonte dos tradutores e o contexto sociocultural no qual se inserem; fazer da crítica da tradução um texto acessível e reflexivo, que tem vida própria e não precisa ser acompanhado da leitura dos textos de partida e chegada ou da comparação entre eles. A nossa análise das traduções das peças de Rame e Fo será baseada principalmente nessas sugestões do método de Berman, pelo prisma do que será discutido nas demais seções

⁵¹ Em geral, preferimos a expressão “texto de partida” ao longo desta tese, mas, como Berman usa o termo “original”, seguiremos a sua preferência exclusivamente ao nos referirmos ao seu trabalho.

deste capítulo. Por esse motivo, daremos particular atenção ao método por ele sugerido, complementando com as adaptações que faremos em virtude da especificidade dos textos teatrais. Como o livro não está traduzido para o português, retomaremos, embora de forma resumida, todos os principais pontos apontados por Berman, e não apenas os que são pertinentes a esta pesquisa, como uma forma de contribuir para o acesso ao pensamento do tradutólogo pelo público brasileiro.

Uma das maiores preocupações de Berman é fazer com que a crítica não seja um mero julgamento ou uma mera avaliação positiva ou negativa das traduções sobre as quais se debruça, mas sim uma “[...] análise rigorosa de uma tradução, de seus traços fundamentais, do projeto que lhe deu origem, do horizonte no qual ela surgiu, da posição do tradutor”, uma atitude de “*trazer à tona a verdade de uma tradução*” (1996, p. 13-14, destaque do autor).⁵² Esse tipo de trabalho, segundo o autor, ainda é incipiente e pouco valorizado, mas merece a mesma atenção dada à crítica literária, uma vez que esta é fundamental para a vida das obras e o objetivo de toda tradução é alcançar o estatuto de obra.

Durante muito tempo, a crítica, majoritariamente *source-oriented*, se desenvolveu principalmente em uma direção negativa, ou seja, na busca pelos defeitos das traduções, inclusive daquelas consideradas boas ou que alcançaram sucesso na cultura de chegada. Berman elogia as análises descritivas de orientação sociocrítica da escola de Tel-Aviv e de estudiosos como Toury, que conseguiram situar as traduções “no conjunto complexo de jogos de línguas e de culturas, que é seu espaço histórico e faz delas o que elas são” (1996, p. 52).⁵³ Ele critica, no entanto, o determinismo dessa escola, que considera que as transformações operadas pelas traduções se baseiam em normas advindas do polissistema literário e cultural de chegada, desconsiderando os sujeitos tradutores e sua autonomia, que podem se conformar completamente a essas normas ou não. Sua proposta metodológica tenta levar em consideração questões sócio-históricas-culturais, mas também o *horizonte do tradutor*, retomando uma de suas expressões. Tentaremos sintetizar a seguir as etapas do seu método.

⁵² Tradução nossa. No texto de partida: “analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur” e “*dégagement de la vérité d'une traduction.*”

⁵³ Tradução nossa. No texto de partida: “dans l'ensemble complexe de jeux de langues et de cultures, qui est leur espace historique et fait d'elles ce qu'elles sont”.

2.1.1 Leituras e releituras

Se uma tradução visa alcançar o estatuto de obra, faz sentido começar a sua análise da forma como sugere Berman, ou seja, não pelo original, mas pela leitura e releitura da própria tradução. Ele propõe que o olhar do crítico seja receptivo, engajando-se na leitura do texto que tem diante de si, resistindo “à compulsão de comparação [...]”. Porque apenas essa leitura da tradução permite intuir se o texto traduzido ‘funciona’” (1996, p. 65).⁵⁴ É preciso verificar o funcionamento da tradução em dois níveis: o primeiro, em relação às convenções de escrita na língua de chegada, ou seja, se funciona como um *escrito*; o segundo, em relação à organicidade de seus constituintes, ou seja, se funciona como *texto*. Essa primeira etapa, portanto, verifica a “consistência imanente” e a “vida imanente” da tradução, de forma independente do original. Além disso, é importante também perceber as zonas “fortes” e “fracas” do texto traduzido.

A segunda etapa é constituída pelas leituras do original, que devem, inicialmente, deixar de lado a tradução, para que se percebam os traços estilísticos fundamentais e para que seus trechos mais significativos possam ser selecionados (aqueles de maior “necessidade” da obra, nos quais ela atinge seus objetivos, e que não poderiam ter sido escritos de outra forma). Trata-se, segundo Berman, do “mesmo trabalho de leitura que o tradutor fez, ou deveria ter feito, antes e durante a tradução” (1996, p. 67).⁵⁵

2.1.2 Em busca do tradutor

Berman sugere que, para analisar a tradução, é fundamental observar alguns aspectos relativos à figura do tradutor. Sua vida não nos diz respeito, mas devemos nos atentar para características suas ou de seu trabalho que possam influenciar a forma como traduz ou nos contar sobre a forma como traduz. Algumas dessas características são sua nacionalidade, as línguas com as quais trabalha, se é bilíngue ou não, se tem outra(s) profissão(ões), o que ele traduz normalmente, o que já traduziu, se também escreve textos reflexivos ou críticos. Além disso, devem ser estudados três elementos, não necessariamente de forma sequencial ou separada: sua *posição tradutória*, o *projeto de tradução* e o *horizonte do tradutor*.

⁵⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “à la compulsion de comparaison [...]. Car seule cette lecture de la traduction permet de pressentir si le texte traduit ‘tient’.”

⁵⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “même travail de lecture que le traducteur a fait, ou est censé avoir fait, avant et pendant la traduction.”

O primeiro diz respeito à concepção ou percepção que o tradutor tem da tradução, que é em parte oriunda da sua subjetividade, mas também marcada por discursos históricos e sociais sobre tradução e escrita.

A posição tradutória é, por assim dizer, o “compromisso” entre a forma como o tradutor, enquanto sujeito tomado pela *pulsão de traduzir*, percebe a tarefa da tradução e a forma como ele “internalizou” o discurso ambiente sobre o ato de traduzir (as “normas”). (BERMAN, 1995, p. 74-75)⁵⁶

As posições tradutórias são diferentes de tradutor a tradutor e podem ou não ser enunciadas, mas podem ser

reconstituídas a partir das próprias traduções, que as dizem implicitamente, e a partir das diversas enunciações que o tradutor fez sobre suas traduções, o ato de traduzir ou todos os demais ‘temas’. Além disso, elas estão ligadas à *posição linguageira* dos tradutores: sua relação com as línguas estrangeiras e a língua materna, seu ser-em-línguas [...] e a sua *posição escritural*. (BERMAN, 1995, p. 75)⁵⁷

Como já trabalhamos com algumas traduções de Fo e Rame na dissertação intitulada *Bela, depravada e do lar: como traduzir(am) “Tutta casa, letto e chiesa”*, de Franca Rame e Dario Fo, no Brasil (2019), sabemos que a figura do tradutor de peças teatrais que visam a encenação (e não prioritariamente a publicação) pode ser muito invisibilizada, e que pode ser difícil obter informações externas à tradução sobre ele. Por isso, imaginamos que nesta tese a posição tradutória será majoritariamente reconstituída a partir das próprias traduções. Além disso, como o corpus aqui analisado é constituído por textos destinados ao palco, imaginamos que conte não apenas a posição escritural do tradutor, como também a sua *posição teatral*: qual é a sua relação com o teatro, se faz ou não parte de um ou mais grupos, quais são as características da cena teatral na qual se insere, se a tradução faz parte de um projeto de um coletivo (e, nesse caso, qual é a posição teatral desse coletivo).

Também é preciso analisar o *projeto de tradução*, que é influenciado pela posição tradutória e pelas especificidades da obra traduzida. O projeto é outro elemento que não precisa ser teorizado ou enunciado, mas pode ser reconstituído a partir da própria tradução, e “define a forma como, de um lado, o tradutor vai realizar a translação literária,

⁵⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “La position traductive est, pour ainsi dire, le ‘compromis’ entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de la traduction, et la manière dont il a ‘internalisé’ le discours ambiant sur le traduire (les ‘normes’).”

⁵⁷ Tradução nossa. No texto de partida: “*reconstituées* à partir des traductions elles-mêmes, qui les disent implicitement, et à partir des diverses énonciations que le traducteur a faites sur ses traductions, le traduire ou tous autres ‘thèmes’. Elles sont par ailleurs liées à la *position langagière* des traducteurs : leur rapport aux langues étrangères et à la langue maternelle, leur être-en-langues [...] et à leur *position scripturaire*.”

de outro lado, assumir a própria tradução, escolher um ‘modo’ de tradução, uma ‘maneira de traduzir’” (BERMAN, 1995, p. 76).⁵⁸

Por fim, resta olhar para o horizonte do tradutor, “o conjunto de parâmetros de linguagem, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor” (BERMAN, 1995, p. 79).⁵⁹ O horizonte é visto, aqui, de forma dupla: de um lado, como espaço aberto a partir do qual o tradutor age; de outro, como espaço que restringe as suas possibilidades. Também em relação ao horizonte, parece pertinente, para o nosso projeto, considerar o horizonte do coletivo teatral sempre que a tradução em análise fizer parte de um projeto de montagem de uma companhia ou de um grupo.

Com essas noções, Berman tenta conciliar o reconhecimento da influência de diversos elementos históricos, culturais, sociais, literários etc. sobre as posições tradutórias, os projetos de tradução e as próprias traduções, sem desconsiderar a subjetividade e a autonomia do sujeito que traduz. Devido à quantidade significativa de peças que constituem o nosso *corpus*, levaremos esses elementos em consideração, mas não redigiremos análises exaustivas sobre cada um deles para cada uma das peças, pois pretendemos priorizar a última etapa do método aqui descrito, a análise propriamente dita da tradução.

2.1.3 A análise da tradução

A confrontação entre a tradução e o texto de partida é apenas a última etapa de um amplo percurso de estudos. Berman afirma que, em geral, a análise das retraduições (e aqui ele considera retradução qualquer tradução feita em qualquer língua depois da primeira, e não a primeira feita em cada língua) é mais frutífera que aquela das primeiras traduções. Isso

Porque toda primeira tradução, como sugere Derrida [...], é imperfeita e, por assim dizer, impura: imperfeita porque a defectividade tradutória e o impacto das “normas” se manifestam muitas vezes massivamente, impura porque ela é ao mesmo tempo introdução e tradução. É na retradução, e melhor, nas retraduições, sucessivas ou simultâneas, que acontece a tradução. Não apenas no espaço da língua/cultura receptora, mas em outras línguas/culturas. Eu quero dizer com isso que o horizonte de uma tradução francesa é triplo, desse ponto de vista:

- as traduções anteriores em francês;

⁵⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un ‘mode’ de traduction, une ‘manière de traduire’.”

⁵⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “[...] l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui ‘déterminent’ le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur.”

- as outras traduções francesas contemporâneas;
- as traduções estrangeiras. (BERMAN, 1995, p. 85)⁶⁰

Achamos importante pontuar que, ao contrário de Berman, não acreditamos que haja sempre e necessariamente uma grande diferença entre a primeira tradução para qualquer língua e as demais traduções. Certamente, o impacto de uma primeira tradução para uma determinada língua e uma determinada nação que se encontram no centro global é diferente do impacto de traduções para línguas e nações que ocupam a periferia. Além disso, temos a impressão de que o estudioso francês enxerga de forma um pouco utópica o ofício dos tradutores e as diversas possibilidades de investimento de tempo em uma tradução. Embora não haja dúvidas de que pode ser proveitoso o estudo das traduções de uma determinada obra que se deseja traduzir feitas em outras épocas ou para outras línguas, é verdade que, ainda que disponha da proficiência necessária para fazê-lo, nem sempre o tradutor terá o tempo necessário para isso, nem sempre achará que se trata de uma etapa indispensável. Esse não será um critério tão importante para a nossa análise, que privilegiará entender qual era o cenário global (e se havia um cenário global) de recepção da obra analisada no momento de sua tradução e encenação no Brasil.

Todas as peças que compõem o *corpus* da nossa pesquisa são retraduições, a não ser, possivelmente, *Quem rouba um pé tem sorte no amor*, tradução de 1963 de Nydia Licia de *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, de 1961. Não foram encontradas traduções anteriores para outras línguas, nem material no *Archivio Franca Rame-Dario Fo* que sugiram alguma montagem internacional nos anos imediatamente seguintes à estreia da peça (a primeira menção internacional fala de apresentações na Suécia e na Finlândia em 1966). Como se trata de uma época de pouca fama internacional dos dramaturgos e de um texto menos conhecido, acreditamos que possa se tratar, de fato, de uma primeira tradução, feita em um momento em que se conhecia pouco a obra dos dramaturgos italianos em outros países.

Também não temos conhecimento da existência de outras traduções em português brasileiro contemporâneas ou anteriores às aqui analisadas, salvo no caso de duas peças.

⁶⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “Parce que toute première traduction, comme le suggère Derrida [...], est imparfaite et, pour ainsi dire, impure : imparfaite, parce que la défektivité traductive et l’impact des ‘normes’ s’y manifestent souvent massivement, impure parce qu’elle est à la fois introduction et traduction. C’est dans la retraduction, et mieux, dans les retraductions, successives ou simultanés, que se joue la traduction. Non seulement dans l’espace de la langue/culture réceptrice, mais dans d’autres langues/cultures. Je veux dire par là que l’horizon d’une traduction française est triple, de ce point de vue :

- les traductions antérieures, en français ;
- les autres traductions françaises contemporaines ;
- les traductions étrangères.”

A primeira, *Tutta casa letto e chiesa*, foi traduzida em 1983 para *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* por Zilda Daeier, para montagem com direção de Antônio Abujamra e atuação de Denise Stoklos. No ano seguinte, foi traduzida por Roberto Vignati e Michele Piccoli para *Brincando em cima daquilo*, uma montagem com a direção do primeiro e atuação de Marília Pêra. Apenas esta última foi encontrada, a despeito das nossas buscas pela primeira no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), na Biblioteca Jenny Klabin Segall (especializada em teatro e audiovisual), no Acervo Antônio Abujamra e em consulta a Denise Stoklos. No sistema da SBAT até constam dois textos com o título de *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, mas em ambos o título e a atribuição da tradução a Abujamra e Stoklos estão escritos à mão, enquanto o conteúdo datilografado é idêntico ao da versão de Vignati do mesmo texto. Acreditamos que se trate de um erro de atribuição da tradução. Embora não possamos fazer um trabalho direto de comparação entre as duas traduções, o fato de se tratar de duas traduções quase simultâneas (e que ficaram em cartaz simultaneamente ao longo de alguns anos, às vezes na mesma cidade) será levado em consideração na nossa análise, mas o que sabemos sobre *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* deve-se principalmente a artigos e críticas publicados em jornais naqueles anos.

O segundo caso de coexistência de mais de uma tradução para a mesma peça no Brasil é de *Non si paga! Non si paga!*, peça de 1974 traduzida em 1980 por Maria Antonietta Cerri e Regina Vianna com o título de *Não se paga, não se paga*. A mesma peça parece ter sido retraduzida em 2020 por Renato Fagundes para dar origem ao roteiro do filme *Não vamos pagar nada*. Embora ele receba os créditos por “adaptação e roteiro”, acreditamos que ele também tenha retraduzido a peça, porque a estrutura microtextual dos diálogos do filme é completamente diferente daquela de *Não vamos pagar nada*, mesmo nas cenas em que há menos adaptação. Ainda nos falta investigar mais a esse respeito, mas uma pista pode ser a ficha técnica disponível no site da Academia Brasileira de Cinema, na qual se lê: “Roteiro Adaptado: Renato Fagundes – adaptado da peça Teatral ‘Can’t Pay? Won’t Pay! (Non Si Paga! Non Si Paga!)’, de Dario Fo” (NÃO vamos pagar nada, online). É possível, portanto, que Renato Fagundes tenha feito uma tradução indireta a partir da tradução inglesa de Lino Pertile, feita em 1975.

Berman ressalta o valor pedagógico da consulta a outras traduções para analisar um trabalho em particular:

As “soluções” trazidas por cada tradutor para a tradução de uma obra [...] são tão variadas, tão inesperadas que elas nos inserem, durante a

análise, [...] a uma dupla dimensão plural: a da tradução, que é sempre traduções, e a da obra, que existe também no modo da pluralidade (infinita). O leitor ou o auditor, pelo trabalho de análise, é assim levado a se libertar de toda ingenuidade e de todo dogmatismo. (BERMAN, 1995, p. 85)⁶¹

Nós levaremos outras traduções em consideração sempre que possível ou pertinente, mas isso se dará frequentemente mais pelo discurso crítico que foi produzido a partir delas do que pela consulta direta às fontes, e isso por dois motivos. Primeiramente, ao contrário das obras de Rame e Fo, às quais é possível ter acesso fácil e gratuito graças ao esforço arquivístico de Franca, que nos possibilita inclusive a consulta a diversos momentos diferentes da redação de uma peça, as traduções para outras línguas não estão facilmente acessíveis, e deveriam ser buscadas uma a uma nos arquivos teatrais de cada país, salvo nos casos em que se encontram publicadas.⁶² Além disso, Berman sugeriu esse percurso metodológico tendo em mente um *corpus* de traduções significativamente menos extenso que o nosso. Por isso, não cremos que seja um grande desvio de sua proposta a escolha por não priorizar a comparação com traduções feitas em outros idiomas, até porque muitas das obras de Rame e Fo foram traduzidas mais de uma vez em uma quantidade bastante significativa de países. Não podemos imaginar um número exato para essas traduções, mas certamente é possível imaginar que o número de textos do casal traduzidos para outras línguas é vastíssimo. Por um lado, imaginamos que a consulta às críticas de outras traduções nos permitirá tratar daquelas que desempenharam um papel mais significativo para a translação da obra de Fo e Rame em diversos países fora da Itália; por outro lado, imaginamos que esse cotejo ficará limitado, infelizmente, a traduções, línguas e países culturalmente hegemônicos. Privilegiaremos, por outro lado, como já explicitamos, entender quais eram as linhas gerais de recepção do trabalho de Fo e Rame no mundo, não só pelos tradutores, mas também e principalmente pelos grupos de teatro que realizaram montagens importantes das peças dos dramaturgos. Além dos

⁶¹ Tradução nossa. No texto de partida: “Les ‘solutions’ apportées par chaque traducteur à la traduction d'une œuvre [...] sont si variées, si inattendues, qu'elles nous introduisent, lors de l'analyse, [...] à une double dimension plurielle : celle de la traduction, qui est toujours les traductions, celle de l'œuvre, qui existe elle aussi sur le mode de la pluralité (infinie). Le lecteur ou l'auditeur, par le travail de l'analyse, est ainsi amené à se libérer de toute naïveté et de tout dogmatisme.”

⁶² Nesse caso, porém, o preço costuma ser impeditivo, especialmente porque se trata de livros vendidos em moeda estrangeira; muitos deles estão esgotados, e os exemplares disponíveis, por serem raros, têm preços que não condizem com a realidade de uma bolsista de doutorado. Em 2016, pouco depois da morte de Dario Fo, por exemplo, o único exemplar disponível na Amazon de *Récits de femmes et autres histoires*, tradução de *Tutta casa, letto e chiesa* feita por Valeria Tasca para o francês em 1986, chegou a custar mais de 400 libras esterlinas. Acreditamos que essa dificuldade em ter acesso a outras traduções geraria um *corpus* aleatório, o que poderia prejudicar o nosso viés de análise.

numerosos recortes de jornais disponíveis no *Archivio Franca Rame-Dario Fo*, as principais fontes para entender a recepção da obra de Fo e Rame fora da Itália serão os trabalhos de Farrel (2014) e Hirst (1989).

2.1.3.1 As comparações

Além de considerar, na sua proposta metodológica, essa constelação de traduções, Berman (1995) também dá indicações em relação à comparação propriamente dita, sugerindo que sejam realizadas quatro comparações:

1. Entre os trechos e elementos significativos selecionados pelo crítico no original e seu equivalente na tradução;
2. Entre as zonas textuais problemáticas e bem-sucedidas selecionadas na tradução com as correspondentes do original;
3. Com outras traduções;
4. Da tradução com seu projeto.

Excetuada a ressalva que já fizemos em relação à comparação com outras traduções, esse é o caminho que seguiremos para a confrontação das traduções que constituem o nosso corpus. Nos atentaremos igualmente, sempre que conseguirmos encontrar informações a respeito, à recepção da tradução, buscando entender como ela foi percebida e julgada pela crítica (e se a obra foi apresentada ao público explicitamente como uma tradução).

2.1.4 Escrever uma crítica de tradução

Buscando envolver o leitor e valorizar o discurso crítico sobre as traduções – inclusive fazendo com que sua leitura seja mais agradável para os leitores –, Berman (1995) também faz sugestões em relação ao estilo de escrita da análise. Em primeiro lugar, deve-se tomar cuidado com o texto exageradamente pesado e minucioso, e igualmente com o mosaico de citações em línguas diferentes, evitando inundar o texto de língua estrangeira e explicando, na língua de redação da análise, os termos que se fizerem necessários.

Ademais, é fundamental que se busque a clareza de exposição, a reflexividade do discurso – para que o texto não se transforme em uma colagem de trechos comparados –, e a digressividade. Para o tradutor francês, “as digressões [...] permitem ao analista de

se afastar da ‘explicação de texto’: elas garantem a sua autonomia de escrita e lhe conferem o caráter de um comentário” (BERMAN, 1995, p. 91).⁶³ São esses os elementos que permitem que a subjetividade do comentador se faça presente.

2.1.4.1 As bases da avaliação

Berman não acha que uma análise da tradução deva evitar julgar positiva ou negativamente o trabalho do tradutor, um julgamento ou uma avaliação fazem inclusive parte das expectativas dos leitores dessa análise; por outro lado, é importante que ela evite o dogmatismo ou concepções específicas do ato de traduzir. Os dois critérios fundamentais que permitem analisar traduções de diferentes épocas e das mais diversas formas são a *poética* e a *ética*.

A respeito da primeira, ele afirma que “A poeticidade de uma tradução reside no fato de o tradutor ter realizado um verdadeiro trabalho textual, ter feito texto, em correspondência mais ou menos estreita com a textualidade do original” (BERMAN, 1995, p. 92).⁶⁴ Quanto à eticidade, “ela reside no respeito, ou melhor, num certo respeito do original” (BERMAN, 1995, p. 92).⁶⁵

Eticidade e poeticidade garantem primeiramente que há, de uma forma ou de outra, correspondência ao original e à sua língua. [...] Eticidade e poeticidade garantem, em seguida, que há um fazer-obra na língua de tradução que a amplia, a amplifica e a enriquece [...] em todos os níveis em que ocorre (BERMAN, 1995, p. 94).⁶⁶

A dimensão do respeito não implica uma subserviência da tradução ou um apagamento do tradutor, mas sugere que ele jogue limpo, que seja claro naquilo que está fazendo, que não dissimule. Ou seja, para o crítico francês, o tradutor tem total liberdade de trabalho caso faça o que anunciou que faria – ele vê como antiético, por exemplo, cortar trechos sem avisar ou anunciando uma tradução integral, mas não vê como antiético cortar trechos quando isso é avisado.

⁶³ Tradução nossa. No texto de partida: “les digressions [...] permettent à l’analyste de s’écarter de l’‘exposition de texte’ : elles assurent son autonomie scripturaire et lui donnent le caractère d’un commentaire.”

⁶⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “La poéticité d’une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, a fait texte, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l’original.”

⁶⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “elle réside dans le respect, ou plutôt, dans un certain respect de l’original.”

⁶⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “Éthicité et poéticité garantissent d’abord qu’il y a, d’une manière ou d’une autre, correspondance à l’original et à sa langue. [...] Éthicité et poéticité garantissent ensuite qu’il y a un faire-oeuvre dans la langue traduisante qui l’élargit, l’amplifie et l’enrichit [...] à tous les niveaux, où il a lieu.”

2.1.5 A crítica produtiva

Por fim, para os casos de traduções que demandam retraduições (por defeito ou por terem envelhecido), Berman afirma que a crítica deve apontar os princípios que possam guiar a retradução. A crítica das traduções não é, portanto, “o comentário de uma literatura já existente, concluída e murcha”, mas “parte de uma literatura ainda por concluir, por formar e até por começar” (SCHLEGEL *apud* BERMAN, 1995, p. 96).⁶⁷ Em Mello (2019), dissertação em que analisamos *Brincando em cima daquilo*, tradução de *Tutta casa, letto e chiesa* mencionada anteriormente, percebemos a necessidade de retradução da peça e nos aventuramos a propô-la. Neste escrito, diversamente, nos limitaremos ao trabalho crítico, sem propor soluções; reconhecendo, porém, a possibilidade de que uma ou mais peças da obra de Rame e Fo no Brasil mereçam retraduições, esperamos conseguir contribuir com esses trabalhos, e também com a translação da obra dos dramaturgos italianos em português e no Brasil. É importante ressaltar que a crítica não é produtiva só quando se depara com um trabalho que avalia negativamente, mas pode ser produtiva também quando trata de uma tradução de qualidade: a produtividade está, neste último caso, no reconhecimento da sua excelência e na explicação de seus motivos, sugerindo que o leitor a tome como um caso exemplar de trabalho tradutório.

Passaremos, agora, à retomada de algumas reflexões feitas a respeito de questões que envolvem a tradução específica de textos teatrais e à discussão de sua relação com nosso trabalho.

2.2 As especificidades da tradução teatral

Embora nos últimos anos tenha havido crescente interesse pela temática específica da tradução de textos teatrais, este ainda é um ramo pouco explorado da crítica tradutória, impressão partilhada por quase todos os autores consultados em relação a esse tema (BASSNETT, 2003; BARBOSA, 2014; CURRÁS-MÓSTOLOES; CANDEL-MORA, 2011; GLYNN, 2020; PAVIS, 2008a; ZURBACH, 2009). Outro ponto de consenso entre os diversos pesquisadores que se dedicam a esse assunto é a noção de que o ofício do tradutor de teatro é parecido com o trabalho dos outros profissionais da cena, uma vez

⁶⁷ Tradução nossa, possivelmente de uma tradução do alemão feita por Berman. No texto de Berman: “le commentaire d’une littérature déjà existante, achevée et fanée”; “l’organe d’une littérature encore à achever, à former et même à commencer.”

que sua função não pode se encerrar nas margens da página e precisa pelo menos prever a encenação. Para Patrice Pavis (2008a) e Phyllis Zatlin (2005), por exemplo, não apenas o tradutor de teatro exerce um papel parecido com o dramaturgo, como a tradução de uma peça de uma língua para outra é uma atividade similar à transposição de uma dramaturgia da página para o palco. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa vai um pouco além e estabelece um paralelo entre o tradutor teatral e as principais figuras responsáveis por um espetáculo:

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. (BARBOSA, 2014, p. 31)

Nas peças que analisaremos, em particular, essas funções se sobrepõem muitas vezes: Roberto Vignati, Neyde Veneziano e Alessandra Vannucci, que talvez sejam os três principais tradutores da obra de Rame e Fo no Brasil, também foram responsáveis pela direção de pelo menos uma das montagens das peças que traduziram. Nydia Licia, a primeira tradutora de Rame e Fo no Brasil, não apenas dirigiu, como também atuou em *Quem rouba pé tem sorte no amor*. Não tentaremos, portanto, separar as diversas funções de ator, diretor, dramaturgo e tradutor para a translação de um texto dramático de uma língua para outra, mas usaremos as palavras “tradutor” e “tradução” como termos guarda-chuva para abarcar todos esses processos e essas funções que resultam na passagem de um texto teatral de partida a um texto teatral de chegada.

Nesta parte do nosso trabalho, faremos uma revisão bibliográfica sobre o assunto: inicialmente, com o intuito de traçar um panorama de como a análise de textos teatrais traduzidos se insere, de forma mais geral, na crítica da tradução, retomaremos as questões levantadas por dois teóricos, Susan Bassnett e Bruno Osimo, em amplos manuais sobre os estudos da tradução, respectivamente, *Estudos de Tradução: Fundamentos de uma disciplina* (2003) e *Manuale del Traduttore* (2011). Em seguida, discutiremos, fazendo uso de apontamentos de pesquisadores da tradução teatral, uma questão fundamental, a translação de uma cultura de partida e de seus elementos-chave para uma cultura de chegada. Não retomaremos, aqui, a questão dos dois objetivos possíveis para a tradução de textos teatrais – a publicação ou a encenação –, nem da possibilidade ou

impossibilidade de conciliá-las. Já tratamos dessa questão na introdução e, como nosso *corpus* é composto unicamente por textos não publicados em livro no Brasil, mas vertidos para o português visando montagens específicas da obra de Rame e Fo, não acreditamos que os tradutores vislumbrassem a possibilidade de publicação impressa. Os textos se tornaram públicos nas encenações, mas, muito provavelmente, após modificações feitas pelos atores e pelo diretor, em conjunto com as multissemioses da cena e de forma efêmera.

Para Bassnett, a especificidade da tradução teatral vem sendo negligenciada tanto pelos pesquisadores quanto pelos tradutores, que “deixam muitas vezes pensar que a metodologia usada no processo de tradução é a mesma com que são abordados os textos narrativos” (2003, p. 189). Segundo a autora, no entanto, as particularidades do texto teatral fazem com que a metodologia de tradução também seja diferente. De fato, o signo linguístico é apenas uma das várias componentes do espetáculo teatral, que a autora afirma consistir, fazendo referência a Tadeusz Kowzan, em uma rede de signos auditivos e visuais. Embora os signos auditivos e visuais sejam talvez os que mais marcadamente fazem parte da história do espetáculo teatral, aqui nos parece importante fazer duas ressalvas: a de que um desses signos pode estar ausente (como no caso do teatro cego ou do teatro surdo) e a de que outros signos – táteis, olfativos e até gustativos – também podem compor essa rede. De toda forma, o texto continua sendo uma pequena parte do que é o espetáculo teatral; incompleto, ele só pode ser atualizado em todo o seu potencial na cena.

Esta é, certamente, uma questão que precisa ser levada em conta pelos tradutores, que precisam ter em mente que

o texto dramático é escrito para vozes, [...] contém também um conjunto de sistemas *paralinguísticos*, como o tom, a entoação, a velocidade de enunciado, o sotaque, etc. que constituem matéria significativa. Além disso, o texto dramático contém em si o *subtexto* ou aquilo a que chamamos o *texto gestual*, que determina a acção física do actor. Assim, não é só o contexto, mas também o código gestual encastrado na própria língua que determina o trabalho do actor; e o tradutor que ignorar todos os sistemas além do puramente literário corre sérios riscos. (BASSNETT, 2003, p. 205)

Para além do conteúdo das didascálias, portanto, o potencial de virar representação – a *representabilidade* – precisa ser um dos objetivos almejados pelos tradutores ao longo de todo o texto teatral. Concordamos com Bassnett e acreditamos que a representabilidade seja um critério central para analisar a tradução de uma peça. Talvez possamos dizer que, assim como a poética – o simples *fazer texto* – é fundamental para

investigar a qualidade de uma tradução antes mesmo de analisar sua relação com o texto de partida, como evidenciado por Berman (1995), a representabilidade – a simples *potência de fazer cena* – é fulcral para avaliar uma tradução de teatro, especialmente no nosso caso, em que todas as traduções foram feitas para a cena e não para a publicação. Dizendo de outra forma, talvez a representabilidade – chamada por outros autores de *performatividade* (CASTELLI, 2020; GLYNN, 2020) ou *exequibilidade cênica* (BARBOSA, 2012) – seja a ramificação da poética aplicada aos textos dramáticos.

É importante frisar, também, que a materialidade do espetáculo implica em um encontro com o público: ao contrário da leitura silenciosa, individual e de foro privado dos livros, o espetáculo teatral conta com uma apreciação coletiva, de foro público. Não se deve, portanto, pensar apenas *se* o texto traduzido tem o potencial de ser representado, mas *que tipo* de representação ele engendra e qual relação com o público ele estabelece. Como a maior parte dos textos que compõem o nosso *corpus* deram origem a montagens de sucesso – cuja representabilidade foi, portanto, validada pelo próprio público e pela crítica teatral –, o nosso trabalho crítico não será tanto o de verificar se as traduções são ou não representáveis, mas justamente o de investigar o tipo de representação e de relação com o público potencializado pelos textos e de fato estabelecidos pelas montagens. Entendemos que a representabilidade é uma ideia-chave para a crítica da tradução do teatro clássico, uma vez que é frequentemente traduzido por eruditos que valorizam a precisão filológica em detrimento da teatralidade.

Osimo (2011), por sua vez, além da questão da representabilidade, sublinha o papel central da oralidade nos textos teatrais: segundo o pesquisador, é particularmente difícil traduzir uma língua falada em outra língua falada; nesse caso, deve-se dar atenção filológica não apenas a unidades pequenas como uma palavra ou uma frase, mas a todo o idioleto de um personagem ou ao que ele chama de sua “aura lexical”, por exemplo. Parece-nos fundamental ressaltar, porém, que a língua falada no palco não corresponde necessariamente a alguma das várias variantes linguísticas faladas em um determinado território. No caso da obra de Rame e Fo, por exemplo, é frequente o uso de gromelô ou de dialetos parcialmente inventados a partir da mistura de diferentes dialetos, o que certamente representa um grande desafio para a tradução. Parte do caminho a ser percorrido pelo tradutor de teatro parece ser, justamente, de acordo com uma formulação muito feliz de Barbosa (2018, p. 9), “criar [...] uma linguagem escrita que performatize a oral”. Além disso, Pavis (2008a) adverte para o perigo da ideia de texto “bom de boca”, fácil de falar, que pode levar a uma simplificação ou banalização desnecessária, quando,

a bem da verdade, qualquer texto é falável, e muito depende da habilidade dos atores envolvidos na encenação: “Seria preciso poder abordar o estudo do ator como modelizador e como intérprete último do seu texto e do seu corpo, pois o ator pode recuperar a mais miserável das traduções, porém pode igualmente, é verdade, massacrar a mais sublime” (PAVIS, 2008a, p. 153).

Tanto para Basnett (2003) como para Osimo (2011), é mais importante a potencialidade de representar do que a correspondência com o texto de partida; este último alerta, porém, que privilegiar a representação não quer dizer necessariamente tentar a todo custo criar, no público de chegada, um efeito equivalente àquele criado pelo texto de partida em seu público. Esse tipo de estratégia tradutória, que privilegia a aceitabilidade, pode ter a consequência de não transmitir elementos fundamentais da cultura de partida. Aprofundaremos essa questão mais adiante.

Além disso, é pertinente comentar outro trecho da obra de Osimo:

Para certos gêneros teatrais, como a comédia, se a dominante for considerada o entretenimento, a comicidade, e forem colocados em segundo plano os elementos típicos da cultura emitente, prevalece, via de regra, a reconstrução a cargo de dramaturgos da cultura receptora. Trata-se em geral de obras contemporâneas com poucas pretensões de serem lembradas na história do teatro, destinadas a um público desprovido de grandes curiosidades culturais pelo novo, e desejoso principalmente de se distrair e de rir. (OSIMO, 2011, p. 193)⁶⁸

Por um lado, esse trecho parece não considerar a possibilidade de que a comédia seja um gênero tão elevado quanto a tragédia e, embora não o diga explicitamente, parece insinuar que a distração e o riso não apenas são atividades humanas menores, como também que a diversão e o entretenimento se opõem à reflexão. Ele parece desconsiderar que há uma outra tradição da comédia, de origem popular – tradição à qual Fo se vê pertencente –, que apresenta a comicidade como dominante tão importante quanto a crítica social. Por outro lado, Osimo aponta como o entretenimento, sozinho, é frequentemente considerado a dominante da comédia, o que faz com que outros elementos sejam deixados de lado. Já verificamos que isso acontece na tradução da obra de Franca Rame e Dario Fo para o português, tanto em nossa dissertação, que discorreu sobre as traduções brasileiras de *Tutta casa, letto e chiesa* (MELLO, 2019), quanto em artigos

⁶⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “Per certi generi teatrali, come la commedia, se la dominante è considerata l'intrattenimento, la comicità, e si mettono in secondo piano gli elementi tipici della cultura emittente, prevale di norma il rifacimento a opera di drammaturghi della cultura ricevente. Si tratta di solito di opere contemporanee con poche pretese di essere ricordate nella storia del teatro, destinate a un pubblico privo di grandi curiosità culturali per il nuovo, e desideroso soprattutto di distrarsi e ridere.”

ainda no prelo sobre as versões de *Coppia aperta* e de *Non si paga, non si paga*. Como ressaltamos no primeiro capítulo deste trabalho, achamos fundamental que se considere como dominante não apenas o aspecto humorístico das peças dos dramaturgos italianos, como também, em igual medida, seu aspecto político.

Por fim, o último conselho de Osimo também nos parece muito importante:

Convém tentar ter uma concepção do público não muito desequilibrada para nenhum lado: nem considerá-lo composto por seres mentalmente preguiçosos e culturalmente debilitados, nem exagerar dando-lhes trabalho demais, pois devemos ter em mente as limitações temporais prementes (no teatro, nem o espectador muito disposto tem o tempo material para consultar eventuais metatextos). (OSIMO, 2011, p. 194)⁶⁹

2.2.1 A tradução como mediadora cultural

Uma eventual facilitação ou dificuldade do trabalho de recepção e interpretação do público certamente pode se dever às escolhas linguísticas – de léxico ou de sintaxe, por exemplo – operada pela tradutora ou pelo tradutor; pode, também, estar relacionada às diferenças entre a cultura na qual se insere o texto de partida e aquela na qual se insere o texto de chegada. Para Barbara Delli Castelli (2020, p. 306), “o discurso é uma realidade social e textual, culturalmente definida e semioticamente articulada”; para Pavis (2008a, p. 153), “um texto é muito mais do que uma sequência de palavras: nele se enxertam as dimensões ideológicas, etnológicas, culturais etc.”; é impossível, portanto, que haja tradução interlinguística sem que haja contato entre culturas diferentes e sem que os tradutores enfrentem a dificuldade de transpor elementos de uma cultura à outra..

Castelli (2020) retoma uma dicotomia que aparece frequentemente nos estudos da tradução, a de que há duas abordagens gerais possíveis e opostas para a transposição dos aspectos culturais de um texto, a da domesticação e a da estrangeirização (VENUTI, 1995), ou, nas palavras de Koustas (1998), a “tradução-assimilação” ou “traduzir, sim, mas sem traduzir”. A primeira abordagem consiste em adaptar os elementos da cultura de partida para a cultura de chegada, procurando equivalências, aplainando as diferenças e apagando o estranhamento que a presença desses indícios de um outro lugar poderia causar, impedindo que se tenha indícios da cultura de origem do texto. A segunda, por

⁶⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “è bene cercare di avere una concezione del pubblico non troppo sbilanciata in nessun senso: né considerarlo composto da esseri mentalmente pigri e culturalmente debilitati, né esagerare dando loro troppo lavoro da fare, poiché bisogna tenere presenti le pressanti limitazioni temporali (a teatro nemmeno lo spettatore molto disponibile ha il tempo materiale di consultare eventuali metatesti).”

sua vez, consiste na manutenção dessas referências a outra cultura, acentuando as diferenças, o que pode ter como consequência a incompreensão do texto traduzido pelo público (ou, mais simplesmente, a sua pura rejeição) ou a sua restrição a um público especialista (PAVIS, 2008a).

A importância de considerar o espectador-alvo das encenações, seu horizonte de expectativas e sua inserção cultural para priorizar uma dessas abordagens gerais e para efetuar cada escolha específica de como traduzir determinados elementos culturais é reconhecida por diversos teóricos, como Zatlin (2005), Castelli (2020) e Pavis (2008a). O texto encenado deve, afinal, ser compreendido de forma clara e imediata pelo público, e é tarefa do tradutor fornecer “uma série de informações das quais o público-alvo tenha necessidade para compreender uma situação ou um personagem” (PAVIS, 2008a, p. 128). Para o estudioso francês, essa necessidade faz com que toda tradução dramatúrgica seja, necessariamente, além de um texto teatral, também um comentário e uma adaptação, e é justamente a interpretação que precede o comentário e a adaptação que permite que a tradução seja bem-sucedida:

Se a cultura é assim definida como apropriação semiótica da realidade social, a sua tradução é outro sistema semiótico que não apresentará problemas desde que uma relação de interpretância tenha sido proposta. A dificuldade para estabelecer essa relação de interpretância é a de avaliar a distância entre cultura-fonte e cultura-alvo e de decidir sobre a atitude a ser adotada em face da cultura-fonte. Porém, tal escolha não é de ordem técnica: envolve toda uma visão sociopolítica da cultura. (PAVIS, 2008a, p. 145-146)

Na análise que faremos do *corpus*, portanto, não projetaremos um tradutor neutro, que tenta ser invisível, nem teremos a ingenuidade de imaginar que existe a possibilidade de uma correspondência absoluta e objetiva entre texto de partida e texto de chegada. Ao contrário, tentaremos entender qual é a interpretação feita pelo tradutor não só do texto de partida, como também do seu público-alvo, e, a partir daí, quais foram as escolhas tradutórias feitas.

Castelli ressalta que o tradutor elenca prioridades e que, por mais que elas dependam também de fatores mais objetivos, estão sujeitas, pelo menos em alguma medida, ao gosto do tradutor:

emerge a necessidade do tradutor de elencar uma série de prioridades — a exigência de destacar quais valores no texto de partida devem ser preservados a fim de que o texto traduzido seja adequado ao original. [...] É inevitável que a escolha de uma hierarquia de valores “a preservar” esteja sujeita também ao gosto pessoal do tradutor que, por mais que deseje submeter-se ao texto, não pode se anular completamente nesse processo. (CASTELLI, 2020, p. 314)

Para Pavis, também se trata de um trabalho no qual é necessário estabelecer prioridades e, a partir delas, pensar em estratégias. Ele critica particularmente, no entanto, as traduções que apagam a cultura de partida e domesticam-na não para uma cultura de chegada particular, mas para uma tradição ocidental homogeneizante e universalizante, eurocentrada.

Tudo é universal e os discursos universalizantes perdem de sua preñez política sociocultural, em proveito de uma grande-missa celebrada ecumenicamente para toda a humanidade. A estandardização e a indústria cultural amam muito fazer-se fluir para uma universalização, um humanismo transcendental, quando elas nada mais são do que uma chamada ideológica e tecnocrática, um empobrecimento que de humanismo não tem mais que o nome e que gera a estandardização informacional. O recurso à humanidade torna-se uma tática para resolver os problemas insolúveis de uma tradução muito particularizante e para reduzir as arestas entre as culturas. Esta solução é pouco satisfatória, quaisquer que sejam os grandes discursos sobre o interculturalismo e a compreensão entre os povos. (PAVIS, 2008a, p. 149)

Pelo que estudamos em nossa dissertação (MELLO, 2019), acreditamos que a estratégia da universalização/estandardização possa fazer parte do repertório dos tradutores brasileiros da obra de Rame e Fo; portanto, estaremos atentas à sua manifestação no *corpus* analisado.

Em que pese a magnitude da polarização entre estrangeirização e domesticação nos estudos da tradução, Pavis (2008a, p. 147) acredita que há um caminho intermediário e que ele é, aliás, o mais frequente. Esta possibilidade “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.” Como o texto traduzido faz parte “tanto do texto e da cultura-fonte quanto do texto e da cultura-alvo” (PAVIS, 2008a, p. 124), a sua função de mediação cultural é inevitável.

Pretendemos, então, por fim, entender como as traduções brasileiras que compõem o nosso *corpus* fazem essa mediação cultural entre as peças de Rame e Fo, seu contexto social, histórico, político e cultural e a realidade brasileira, levando em consideração a interpretação dos tradutores tanto da peça como de seu público-alvo e analisando se houve predominância de estratégias estrangeirizantes ou domesticadoras (ou se houve equilíbrio entre elas) e, enfim, se a universalização fez parte ou não do repertório de estratégias tradutórias.

Na próxima parte deste capítulo, discutiremos algumas questões relativas mais especificamente à tradução da obra de Rame e Fo para diferentes línguas e territórios, de

forma a nos familiarizar com as questões que perpassam a translação das peças do casal de um sistema cultural a outro.

2.3 Traduzir Franca Rame e Dario Fo

A partir da década de 1960, as peças de Franca Rame e Dario Fo começaram a ser montadas em outros países e, portanto, também traduzidas. O sucesso internacional foi enorme, atingiu seu ápice nos anos 1980 e gerou um número considerável de traduções. Infelizmente, não temos conhecimento de nenhuma pesquisa que traga dados sobre a quantidade de traduções, a variedade de línguas e países de chegada, mas os dados presentes no *Archivio Franca Rame-Dario Fo* mostram que, assim como no caso brasileiro, as traduções para a cena são muito mais frequentes que as traduções para a publicação. Também não temos conhecimento de nenhuma pesquisa que abarque a questão da tradução da obra dos dramaturgos italianos para diferentes línguas, culturas e territórios, mas há uma quantidade razoável de artigos sobre aspectos específicos que concernem a versão de suas peças, como a questão da linguagem usada por Fo (DUMONT-LEWI, 2012 e 2016; PLACK, 2016), a militância e as referências à situação política (ALMARZA, 2019; BERGERON, 1998; DALVAI, s.d.; DUMONT-LEWI, 2020; DUNNET, 1996; EDO, 2018; KOPUŠAR, 2016; MELLO, 2019; MELLO, 2021; RANDACCIO, 2016; TORTORIELLO, 2001) e o humor (DUMONT-LEWI, 2020; MELLO, 2019; MELLO, 2021; PEREA, 2016). A maior parte desses trabalhos investiga a tradução ou as traduções de uma peça específica para um país ou uma língua específica, à exceção dos trabalhos de Dumont-Lewi, Kopušar e Randaccio, que se referem, respectivamente, à tradução de alguns aspectos específicos de mais obras na França, na Argentina e na Inglaterra. Há, por fim, alguns estudos que investigam de forma mais global a questão da translação da obra dos italianos para um contexto específico, como é o caso de um capítulo de David Hirst em seu livro *Dario Fo and Franca Rame* (1989), dedicado à tradução e à adaptação na Inglaterra; da dissertação de mestrado de Laetitia Dumont-Lewi, *Traduire Dario Fo: aspects culturels et linguistiques : du texte à la scène* (2007) e do livro de Stefania Taviano intitulado *Staging Dario Fo and Franca Rame: Anglo-American Approaches to Political Theatre* (2017). Infelizmente, não conseguimos acesso aos últimos dois.

Nesta parte do nosso trabalho, retomaremos as considerações dos autores mencionados acima a respeito da tradução da obra de Franca Rame e de Dario Fo, focando

nessas três questões – o humor, a politização e inventividade linguística –, que, ao mesmo tempo em que configuram dominantes de sua obra, também são elementos importantes tanto para a reflexão preparatória para o trabalho tradutório quanto para a crítica das traduções.

Em primeiro lugar, nos parece pertinente lembrar como a atitude de Dario Fo como tradutor/adaptador é completamente distinta da sua atitude e da atitude de Franca Rame como autores de um texto traduzido/adaptado e de leitores e espectadores dessas traduções e adaptações. Como já mencionamos no primeiro capítulo desta tese, não foram raras as polêmicas suscitadas pelas montagens de Fo de textos de outros autores, especialmente pela sua inventividade, avaliada, na maior parte das vezes, como uma deturpação do texto original. Lembramos, aqui, de um episódio em particular: convidado para dirigir uma montagem da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht, com o Berliner Ensemble, companhia fundada pelo dramaturgo alemão e por Helene Weigel, sua esposa, Dario acabou tendo seu trabalho desautorizado pelas transformações que queria empreender, em particular a substituição das músicas de Kurt Weill por canções de rock. Como não teria autorização para montar o texto de Brecht, continuou o seu projeto na Itália dizendo ter se inspirado diretamente na obra de John Gay (autor da *Ópera do mendigo*, que tinha sido também a inspiração de Brecht, então em domínio público), e realizou o espetáculo *L'opera dello sghignazzo*. Além disso, diversas são as inspirações, as citações recortadas, modificadas – para não falar nas inventadas – que o dramaturgo italiano usa na composição de suas peças. Os próprios textos de Fo e Rame, convém lembrar, são instáveis, mutantes: se adaptam às novidades da cena política, ao espaço de apresentação, ao público; estão abertos à improvisação, deixam – pelo menos nas montagens conduzidas por eles – grande espaço para a liberdade das atrizes e dos atores.

Do outro lado, como espectadores de suas peças traduzidas e montadas em outros países, parecem raramente ter apreciado o resultado. A esse respeito, Fo diz:

Vi poucas coisas boas, algumas são dignas, outras são desastres, tanto por causa dos atores, como por causa da direção, quanto por causa do texto, geralmente correto, mas frequentemente piorado. Tendem sempre a exagerar, a atuar como nos *vaudevilles* ou nas comédias americanas, mas isso faz parte da falta de compreensão da comédia da arte. Não têm *timing* nem ritmo, atuam sempre um pouco demais, abusam, como dizemos no teatro. (FO, 1985 *apud* HIRST, 1989, p. 73-74)⁷⁰

⁷⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “Cose belle ne ho viste poche, alcune sono dignitose, altre sono dei massacri, sia per gli attori, sia per la regia, sia per il testo in genere corretto ma spesso svilito. Si tende sempre ad esagerare, si recita il vaudeville o la commedia all’americana, ma questo fa parte della non

Segundo o relato de Farrell (2019), as reações de Franca Rame costumavam ser mais enfáticas. Após a apresentação de um de seus monólogos no Festival Internacional de Edimburgo, por exemplo, ele conta que ela se levantou soltando uma única exclamação de “vergonha!”.

Essa falta de apreciação de traduções e montagens alheias de seus próprios textos parece resultar em um controle excessivo em relação à gestão dos direitos autorais e das autorizações de tradução, montagem e publicação de suas peças em outros países, como explica Dumont-Lewi (2017), o que está em forte contradição com a liberdade com a qual Dario age não apenas sobre os próprios textos e espetáculos, como também sobre os textos alheios. Também nos parece pertinente a observação feita pela pesquisadora de que talvez esse controle excessivo não esteja em contradição com a atividade editorial de Franca, cujo principal objetivo parecia ser, justamente, o de estabelecer um texto final, mais fixo, para a publicação, uma espécie de resultado das inúmeras operações de modificação, acréscimo e supressão feitas durante as apresentações de uma peça, especialmente na primeira temporada.

A contínua refacção dos textos coloca o problema de qual versão escolher para traduzir. Pelo que relata Dumont-Lewi (2017), essa liberdade não era sempre concedida aos tradutores pelo casal quando ainda estava em vida, e o mesmo ainda acontece depois de sua morte. Na tradução de *Non si paga! Non si paga!* para o francês, por exemplo, Valeria Tasca recebeu a indicação de não seguir o texto publicado, mas uma versão gravada de uma apresentação mais recente (ela estava traduzindo em 1980 uma peça que havia sido publicada em 1974); já no caso da tradução efetuada em 1984 de *Coppia aperta, quasi spalancata*, que ainda não tinha sido publicada em italiano, Tasca decidiu fazer uma síntese entre a primeira redação, de 1983, e uma gravação mais recente, de 1984. Ainda assim, Franca sugeriu que a gravação fosse privilegiada, conselho seguido por Valeria. De forma geral, porém, Dumont-Lewi atesta que raras liberdades eram concedidas aos tradutores, e o mais comum era que se encontrassem em situações semelhantes à de Marie-France Sidet quando traduziu *Claxon, trombette e pernacchi*:

Como sempre, existiam diversas versões do texto italiano, mas para a tradução e para a edição, é Franca Rame quem nos envia o texto definitivo, uma espécie de versão internacional datilografada. Esse mesmo texto foi corrigido por Franca nos primeiros dias em que eu comecei a trabalhar: eu recebi quatro ou cinco folhas de correções com acréscimos. Eu tinha também uma fita cassete e a edição da La Comune.

comprensione nei riguardi della commedia dell'arte. Non sanno i tempi, non hanno misura, 'recitano' sempre un po' troppo, sbracano, come si dice in teatro.”

Mas, para a tradução, levar em consideração as diferentes versões não estava em questão, eu acatei o que me enviaram como texto definitivo para a tradução, porque eles são fanaticamente, freneticamente apegados a essa versão para o exterior! (DUMONT-LEWI; PRIN; SIDET, 2011 *apud* DUMONT-LEWI, 2017, p. 167)⁷¹

Embora a intensidade do controle sobre as traduções e as montagens estrangeiras variasse e não fosse sistemático, a escolha do texto a ser traduzido não era a única forma de verificar se o trabalho agradava aos dramaturgos italianos: eles podiam examinar as traduções francófonas e pedir que os agentes examinassem as anglófonas; quando suspeitavam de algo que consideravam errado, podiam pedir que um texto traduzido para uma língua que eles não dominavam fosse retraduzido para o italiano. Essa atitude podia tomar ares ainda mais farsescos:

Aconteceu pelo menos uma vez de um tradutor ser banido porque sua tradução tinha sido feita a partir de uma quinta versão, que, uma vez retraduzida, foi comparada com a quarta versão. Os diversos acréscimos ou cortes que foram atribuídos a um desrespeito incômodo, negligente ou arrogante pelo original eram, na realidade, o resultado de reescrituras feitas pelo autor. (FARRELL, 1998, p. 20 *apud* DUMONT-LEWI, 2017, p. 168)⁷²

No *Archivio Franca Rame-Dario Fo* não há muitos registros que nos ajudem a entender que tipo de relação se deu entre tradutores para o português brasileiro, autores italianos e seus agentes, nem qual foi exatamente o controle exercido sobre as montagens e os textos brasileiros. De toda forma, parece ter existido pelo menos a indicação de respeito ao texto de partida e o pedido de que a tradução fosse enviada para os autores para ser autorizada, como se pode ver nos contratos firmados em 1987, com Neyde Veneziano para a montagem de *Arlecchino*, *Hellequin*, *Harlekin* e com Herson Capri para a montagem e a tradução de *Settimo: ruba un po' meno*:

O TRADUTOR e o CONCESSIONÁRIO devem submeter ao AUTOR a tradução ou a adaptação da obra que deverá respeitar profundamente a obra original. O AUTOR se compromete a notificar por escrito a sua

⁷¹ Tradução nossa. No texto de partida: “Comme toujours, il existait plusieurs versions du texte italien, mais pour la traduction et pour l'édition, c'est Franca Rame qui nous envoie le texte définitif, une espèce de version internationale, en tapuscrit. Ce texte lui-même a été corrigé par Franca dans les premiers jours où j'ai commencé à travailler : j'ai reçu quatre ou cinq feuilles de corrections avec des ajouts. Je disposais aussi d'une cassette audio, et de l'édition La Comune. Mais pour la traduction, il n'était pas question de prendre en compte les différentes versions, je me suis inclinée devant ce qu'on m'a envoyé comme texte définitif pour la traduction, parce qu'ils sont fanaticamente, frénétiquement attachés à cette version pour l'étranger !”

⁷² Tradução nossa a partir da tradução de Dumont-Lewi do inglês para o francês. Em francês: “Il est arrivé au moins une fois qu'un traducteur soit mis au ban parce que sa traduction partait d'une cinquième version, mais une fois retraduite, la comparaison a été faite avec la quatrième version. Les divers ajouts ou coupures qui ont été imputés au mépris importun, bâclé ou cavalier pour l'original étaient en réalité le résultat de réécritures entreprises par l'auteur.”

aprovação ou as sugestões de eventuais modificações no prazo de vinte dias do recebimento do texto traduzido. (ARCHIVIO, online)⁷³

Não há, no *Archivio*, outros contratos ou correspondências que tratem dos textos a serem traduzidos nas montagens brasileiras.

2.3.1 Traduzir o humor

Para Zatlin (2005), o senso de humor é um atributo fundamental para o tradutor de comédia. Segundo a autora, o objetivo deveria ser o de fazer sempre equivaler um trocadilho a outro, uma piada a outra, mas é quase impossível garantir essa equivalência imediata; tanto pelo aspecto cultural mais geral – diferentes culturas riem de coisas diferentes – como pelas questões linguísticas: ambiguidades e jogos de palavras raramente funcionam quando traduzidos literalmente. Uma possibilidade, segundo a autora, é a de criar um jogo de equivalências: quando não for possível traduzir uma situação cômica, compensar inserindo uma em outro momento do texto. Além disso, há a questão já mencionada da imediatez do espetáculo teatral:

Trocadilhos e outros jogos de palavras representam um enorme desafio em todas as traduções, mas são especialmente difíceis no teatro: o espectador tem que pegar o duplo sentido em tempo real. Se algum exemplo particular de um jogo de palavras se repete no texto, o tradutor deve ter um cuidado especial para que o espectador possa agarrá-lo rapidamente na primeira vez e evocá-lo mentalmente para uso posterior. (ZATLIN, 2005, p. 92)⁷⁴

Estamos de acordo com Zatlin, assim como com a proposta de Marta Rosas (2003), segundo quem a tradução do humor deve ser uma tradução funcional: se o objetivo de um determinado trecho era aquele de provocar o riso ou algum nível de comicidade no texto de partida, essa mesma finalidade deve ser buscada no texto de chegada, ainda que com uma fidelidade literal menor. Achamos que é importante, porém, ressaltar que, na obra de Franca Rame e Dario Fo, a comicidade raramente tem o objetivo único de fazer rir. Em nossa dissertação, notamos, por exemplo, que

⁷³ Tradução nossa. No texto de partida: “Il TRADUTTORE e il CONCESSIONARIO devono sottoporre all'AUTORE la traduzione o lo adattamento dell'opera che dovrà rispettare profondamente l'opera originale. L'AUTORE s'impegna a notificare per iscritto la sua approvazione o i suggerimenti di eventuali modifiche entro venti giorni dal ricevimento del testo tradotto.”

⁷⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “Puns and other word play pose an enormous challenge in all literary translation, but are especially difficult in theatre: the spectator has to catch the double meaning on the fly. If any particular example of word play recurs in the text, the translator must exert special care so that the spectator can grasp it quickly the first time and call it up mentally for subsequent use.”

o humor, especialmente o grotesco de trechos como aqueles em que os órgãos sexuais masculinos são tratados como personagens de tragédias de Eurípidés, 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. (MELLO, 2019, p. 27)

Em que pese a aparente simplicidade da fórmula “traduzir uma piada por uma piada e um trocadilho por um trocadilho” – ainda que em momentos diferentes do texto, compensando os pontos em que a reprodução do efeito cômico não foi possível –, não nos parece que esse caminho seja suficiente para dar conta do complexo projeto político, social e pedagógico que o teatro de Rame e Fo representa. Em nosso estudo do *corpus*, estaremos atentas também às funções que acompanham a comicidade e analisaremos não apenas como o humor foi vertido do italiano para o português, mas também se ele continua desempenhando o mesmo papel, se os mesmos objetivos do texto de partida foram recriados no Brasil e, em caso afirmativo, em que medida e por quais meios; se tiverem sido alterados, tentaremos entender os detalhes dessa mudança e suas consequências para o projeto político da peça.

2.3.2 Traduzir as referências culturais, históricas e políticas

No ponto 2.2.1 deste capítulo, tratamos das principais estratégias usadas para traduzir os aspectos mais ligados a uma determinada cultura: a domesticação, a estrangeirização e a mediação. Às vezes com denominações diferentes, esses também são os polos de análise predominantes entre os estudiosos que se dedicaram à crítica das peças traduzidas de Rame e Fo.

Adriana Tortoriello (2001) elogia a montagem britânica *We can't pay? We won't pay!* (sucessivamente chamada *Can't pay? Won't pay!*), que estreou em 1978, com tradução de Lino Pertile, adaptação de Bill Colville e Robert Walker. A língua usada na peça é um *working-class English* e, para a pesquisadora, esse é um elemento fundamental para que o público construa uma relação com a peça a partir de algo que lhe é familiar, o que facilita a compreensão do contexto que lhe é distante, efetuando justamente a mediação da qual fala Pavis (2008a). Tortoriello também analisa as montagens britânicas de *Morte acidental de um anarquista* e de *Coppia aperta, quasi spalancata*; julga que a

primeira se manteve ligada demais aos referentes italianos, o que fez com que se tornasse incompreensível para o público inglês, enquanto a última foi totalmente adaptada para o contexto britânico e alterou completamente a relação com o público, tirando, por exemplo, quase todos os apartes, o que praticamente reconstruiu a quarta parede. A pesquisadora chega a uma conclusão que nos parece bastante significativa, segundo a qual

O dado mais interessante que emerge da análise talvez seja o seguinte: nesse tipo de teatro não se trata só de escolher entre a manutenção, a adaptação ou a omissão das referências políticas mais especificamente italianas; ao contrário, a escolha feita pelo tradutor sobre reproduzir ou não o tipo de relação que se cria com o público no teatro de Fo tem um peso enorme. Estamos falando da que foi definida a ‘sua tentativa de dilatar o teatro nas dimensões de um verdadeiro território social’. (TORTORIELLO, 2001, p. 95)⁷⁵

Monica Randaccio (2016) analisa outras duas traduções de *Non si paga, non si paga!*: a americana de Ron Jenkins intitulada *We won't pay! We won't pay!* (1999) e a inglesa de Joseph Farrell intitulada *Low Pay? Don't Pay!* (2010). Segundo a pesquisadora, nem a potência cênica da primeira e sua adaptação ao contexto americano, que cortou muitas referências ao cenário político italiano e generalizou outras, nem o respeito ao texto de Fo da segunda foram suficientes para garantir uma boa recepção ou boas críticas para as peças. Isso talvez mostre, por um lado, a força do argumento de Pavis (2008a), segundo quem o melhor caminho é o da mediação cultural; por outro, também demonstra que é preciso articular uma série de fatores diferentes para uma boa tradução e uma boa montagem de uma peça teatral; diferentes abordagens podem funcionar ou fracassar e não é uma forma de transposição preferencial dos aspectos culturais que define um espetáculo como melhor ou pior.

Dumont-Lewi (2020), por outro lado, citando exemplos das traduções francesas de *Morte accidentale di un anarchico*, *Non si paga, non si paga!* e *Clacson, trombette, pernacchi*, explica que as referências ao contexto político, especialmente quando muito obscuras para o público do texto de chegada, acabam sofrendo alterações na tradução. Uma das possibilidades é a troca de um elemento por outro mais ou menos correspondente e que faça parte do conhecimento de mundo dos espectadores – um exemplo é a substituição feita por Valeria Tasca em 1980, quando traduziu *Non si paga, non si paga!*

⁷⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “Il dato più interessante che emerge dall'analisi è forse il seguente: in questo tipo di teatro non si tratta solo di scegliere fra il mantenimento, l'adattamento o l'omissione dei riferimenti politici più specificamente italiani; al contrario, un enorme peso ha la scelta operata dal traduttore quanto al riprodurre o meno il tipo di rapporto che si viene a creare con il pubblico nel teatro di Fo. Stiamo parlando di quello che è stato definito il suo ‘tentativo di dilatare il teatro alle dimensioni di un vero e proprio territorio sociale’”

para *Faut pas payer !*, do juiz Sossi, sequestrado pelas Brigadas Vermelhas em 1974 e desconhecido do público francês, por Aldo Moro, sequestrado e assassinado pelo mesmo grupo em 1978 e conhecido pelo público francês. Outra possibilidade é a supressão de trechos particularmente ligados a detalhes específicos do contexto italiano, o que, no caso de *Mort accidentelle d'un anarchiste*, fez com que a peça ganhasse contornos universalizantes e ficasse mais centrada em seu eixo cômico. Uma terceira via é a utilizada por Sidet na tradução e por Marc Prin na montagem de *Klaxon, trompettes et pétardes* de 2010: apesar dos cortes, alguns nomes e eventos particulares foram mantidos, e se optou por apresentar o panorama do qual a peça trataria no programa do espetáculo. Laetitia Dumont-Lewi (2020), que imaginava que se tratasse de uma obra difícil de ser apreciada fora da Itália, justamente pelo seu caráter particular, ficou surpresa ao ver o sucesso da montagem na França (e também constatou que os alunos que tinha levado para assisti-la não tinham entendido muita coisa).

Na análise do *corpus* tentaremos, portanto, entender quais foram as estratégias usadas pelo tradutores para darem conta de transpor (ou não) esses elementos enraizados na cultura política italiana, qual tipo de abordagem predominou e como essas escolhas influenciaram na relação construída com o público no projeto de teatro de Franca Rame e Dario Fo.

2.3.3 Traduzir a criatividade da linguagem de Dario Fo

Pouco se vê dos dialetos inventados ou do gromelô de Dario Fo nas traduções de sua obra. Esse não parece ser, no entanto, um erro dos tradutores, uma vez que os textos que remetem mais fortemente à tradição dos jograis medievais eram traduzidos ou parafrazeados pela própria Franca e foram, a partir da edição de *Mistero buffo* de 1973 (DUMONT-LEWI, 2016), publicados em versões bilíngues, com o texto falado em cena colocado ao lado de sua tradução para o italiano padrão. Segundo Dumont-Lewi (2020), os textos enviados para o exterior quando os direitos de tradução de uma peça eram solicitados correspondiam à versão em italiano, e não à versão bilíngue ou em gromelô ou em dialeto. Em muitos casos, portanto, podemos imaginar que os tradutores não tivessem ciência da inventividade linguística de Dario Fo por causa de uma política dos próprios autores; em outros casos, podemos imaginar que os tradutores até conhecessem essa inventividade, mas não tivessem um registro que a exemplificasse para poder pensar a tradução dessa dominante de sua obra. Em nossas pesquisas, encontramos apenas o

relato de que Michel Tremblay usou, em algumas partes do *Mistero Buffo*, em uma montagem de 1973, uma variedade linguística significativamente diferente da padrão, o *joual*, variedade falada em Montréal da língua francesa, mas imaginamos que haja outros casos em que tradutores e dramaturgos fizeram escolhas mais ousadas para a questão da língua. Valeria Tasca, ainda que não tenha traduzido para outras variedades do francês, parece estar consciente da importância da criatividade linguística para a obra de Rame e Fo, e explica que tenta dar conta dessa questão através de diferentes estratégias:

Forçada a se justificar, a tradutora francesa aponta primeiro um obstáculo que não tenho certeza de que alguém tenha encontrado um meio de ultrapassar: a tradução de dialetos. Encontramos, aos poucos, uma solução para cada página, e o resultado, estou ciente, é uma manta de retalhos de frases familiares, arcaísmos, regionalismos, gírias mais ou menos extravagantes, gírias mais ou menos atuais e neologismos hesitantes. (TASCA, 1996, p. 117)⁷⁶

Mesmo sem inventar novas possibilidades linguísticas ou fazer uso constante e sistemático de outra variedade, Tasca está consciente de que é muito importante que a língua de uma peça de Dario Fo não soe como uma língua uniforme do cotidiano, mas que traga em si pelo menos alguns indícios de estranheza e remeta, ainda que de forma mais assistemática e menos frequente, aos mais diferentes níveis em que se manifesta a variedade linguística.

De fato, para Dumont-Lewi (2020, p. 9), tanto os dialetos como o gromelô são fundamentais para a poética de Dario, porque “Fo insiste muito na ausência de compreensão imediata, no esforço que o público tem que fazer para compreender o que está sendo representado na sua frente”.⁷⁷ Ainda mais importante é criar um senso de comunidade entre os espectadores, diferenciando-os, por exemplo, dos censores.

Segundo as explicações que Dario dá para o uso, seja na tradição cômica italiana, seja em seu próprio teatro – nos monólogos e peças que, justamente, mais remetem à tradição da *commedia dell’arte* –, dos dialetos inventados e do gromelô, o primeiro teria nascido da necessidade dos jograis de se fazerem entender em diferentes locais, com diferentes realidades linguísticas; o segundo, por sua vez, teria nascido de um objetivo contrário, o de não se fazer entender pelos censores e pelas forças da repressão. Assim, a

⁷⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “Forced to justify herself, the French translator first points to an obstacle that I’m not sure anyone has found a means of overcoming: the translation of dialects. We find a piecemeal solution for each page, and the result, I am well aware, is a patchwork of familiar turns of phrase, archaisms, regionalisms, more or less outmodish slang, more or less hip slang, and hesitant neologisms.”

⁷⁷ Tradução nossa. No texto de partida: “Fo insiste beaucoup sur l’absence de compréhension immédiate, sur le travail à effectuer de la part du public pour comprendre ce qui se joue devant lui, sur un effort personnel à accomplir.”

inventividade linguística de Fo, que provoca nos espectadores diferentes níveis de dificuldade de compreensão, não se deve somente a uma convicção pedagógica de que o esforço feito pelo público para entender uma peça é positivo, mas principalmente a uma estratégia de criar uma comunidade entre aqueles que conseguem entender o que é dito na cena, graças também ao acesso que têm ao trabalho vocal e corporal dos atores e ao prólogo.

A língua da qual Fo fala deve ao mesmo tempo ser entendida por alguns e não ser entendida por outros. Trata-se, portanto, de uma língua codificada, de um jargão. O censor não deve entender, mas os espectadores devem se sentir mais inteligentes que ele: é uma língua que visa a criar uma comunidade com um certo público. (DUMONT-LEWI, 2012, p. 17-18).⁷⁸

Para além da contribuição evidente do estranhamento linguístico para o efeito cômico, a questão da língua parece ser um elemento fundamental da militância política de Fo. Por mais que a tradução para o italiano padrão facilite a compreensão do conteúdo dos textos, acreditamos que ela deixa mais inacessível o acesso à poética completa das obras de Dario Fo. Por isso, acreditamos que, atualmente, enfrentar a questão da tradução também da inventividade linguística seja uma tarefa importante para os tradutores das suas peças, como afirma Dumont-Lewi (2016).

A nossa hipótese, portanto, é de que não teríamos, ao longo da nossa análise do *corpus*, contato com soluções criativas para transpor para o português a inventividade linguística de Dario Fo, mas prestaremos atenção também a outros desafios de tradução citados por Tasca (1996) que se referem a níveis mais pontuais da engenhosidade do dramaturgo italiano: a tradução de neologismos, onomatopeias, palavrões e blasfêmias. A essas questões, Almarza (2019) acrescenta outras: a tradução da ironia, das marcas de regionalidade, dos jogos de palavras e dos nomes próprios.

2.4 Dramaturgia da tradução

Antes de elaborarmos melhor a nossa hipótese da possibilidade de haver, no próprio trabalho tradutório, um movimento de construção dramaturgical, é preciso retomar a noção de dramaturgia e seus diversos significados.

⁷⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “La langue dont parle Fo doit à la fois se faire comprendre de certains et ne pas se faire comprendre par d’autres. C’est donc une langue codée, un jargon. Le censeur ne doit pas comprendre mais les spectateurs doivent se sentir plus intelligents que lui : c’est une langue qui vise à créer une communauté avec un certain public.”

2.4.1 *Dramaturgias, no plural*

No *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (2008b), o verbete “Dramaturgia” conta com duas definições diferentes. A primeira, mais antiga, é encontrada também em dicionários não especializados e entende a dramaturgia como a arte de compor peças de teatro. Fazem parte dessa noção de composição das peças tanto o texto escrito quanto as estruturas que darão vida à representação. Para Joseph Danan (2010), antes dos artigos que compõem a *Dramaturgia de Hamburgo*, escritos entre 1767 e 1768 por Gotthold Ephraim Lessing, essa era a única definição possível para a palavra em questão, inclusive porque, na dramaturgia clássica, cada texto pressupunha o seu próprio modelo cênico. Nas palavras de Bernard Dort,

As regras que regiam a escrita duma peça clássica referiam-se, sem que isso fosse expressamente dito, a modelos de representação. Eram menos abstractas e menos literárias do que parece. Antecipavam no próprio texto a existência do palco. O gênero e a forma da *peça* inscreviam já o palco no texto: assim, modelos literários e modelos cênicos eram uma e a mesma coisa. (DORT, 1986, p. 1)

Embora os textos de Lessing já apontassem para uma mudança no entendimento da dramaturgia, é principalmente com o advento da noção de encenação e do trabalho do encenador que o fazer teatral é profundamente transformado, na segunda metade do século XIX. Para Dort, é fundamental para o surgimento da encenação a mudança na relação do teatro com seu público:

A partir da segunda metade do século XIX, não há mais, para os teatros, um público homogêneo e nitidamente diferenciado segundo o gênero dos espetáculos que lhe são oferecidos. Desde então, não existe mais nenhum acordo fundamental prévio entre espectadores e homens de teatro sobre o estilo e o sentido desses espetáculos. (1971, p. 61 *apud* PAVIS, 2008b, p. 122)

Pavis (2008b) cita outros elementos, que não aprofundaremos aqui, que contribuíram para a progressiva autonomia e importância da encenação em detrimento do texto: a crise do drama e o avanço técnico decorrente da mecanização do palco e da evolução da iluminação elétrica. Segundo André Veinstein (1955, p. 7 *apud* PAVIS, 2008b, p. 122), “o termo *encenação* designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática”. Não há mais, pois, uma contiguidade entre texto escrito e modelo cênico; por conseguinte, a relação entre texto dramático e encenação passa a ser uma relação que deve ser construída a cada montagem (DORT, 1986). Ora, se a

dramaturgia era entendida como composição não só do texto, como também das estruturas que fundamentariam a encenação, uma mudança na relação entre cena e texto influencia a noção de dramaturgia e a função dos dramaturgos, que se transforma ainda mais após os estudos de Brecht sobre teatro dramático e épico.

Segundo Pavis, no sentido que é o resultado das mudanças ocorridas a partir do final do século XIX,

A dramaturgia, atividade do *dramaturgo* (sentido 2), consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido.

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a *representação* da *fábula*, a escolha do espaço cênico, a *montagem*, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2008b, p. 113-114)

De forma resumida, para Bernard Dort (1971, p. 115 *apud* PAVIS, 2008b, p. 47), trata-se de “uma reflexão crítica sobre a passagem do fato literário para o fato teatral”. De fato, estabelecida a diferença entre texto dramático (fato literário) e encenação (fato teatral), a dramaturgia passa a englobar, portanto, as atividades de interpretação do texto e de interpretação do contexto sócio-histórico para propor uma relação entre texto, encenação e realidade. Essa segunda acepção de dramaturgia é uma noção muito mais ampla, que se preocupa com a produção de sentido, inclusive – mas não apenas – ideológico; com as formas de produção de sentido e com a recepção do público. Ainda de acordo com Pavis,

Examinar a articulação do mundo e da cena, ou seja, da ideologia e da estética, esta é, em suma, a principal tarefa da dramaturgia. Trata-se de compreender como ideias sobre os homens e sobre o mundo são enformadas, portanto, em texto e em cena [...]

A dramaturgia escolhe, como se faria em música, uma clave de ilusão/desilusão, e se aferra a ela durante a execução da ficção cênica. [...] Enfim, a tarefa final e principal será efetuar o "ajuste" entre texto e cena, decidir de que forma interpretar o texto, como dar-lhe um impulso cênico que o esclareça para determinada época e determinado público. A relação com o público é o vínculo que determina e especifica todos os outros: decidir se o teatro deve entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar – tais são as questões que a dramaturgia formula na operação de suas análises. (PAVIS, 2008b, p. 114)

Em alemão, os termos que designam os responsáveis pelo primeiro e pelo segundo tipo de dramaturgia são diferentes. *Dramatiker* é o autor dramático e *Dramaturg* é o responsável pela dramaturgia em seu sentido mais recente. Em português, embora haja um uso pontual de *dramaturgo* para a primeira função e de *dramaturgista* para a segunda, via de regra, não se usam termos distintos para os dois papéis, inclusive porque a figura do *Dramaturg* não se firmou como figura essencial no teatro brasileiro. Isso não quer dizer, porém, que a reflexão dramaturgica, no segundo sentido, está ausente. Via de regra,

A reflexão dramaturgica está presente (de forma consciente ou não) a todos os níveis da realização. Impossível limitá-la a um elemento ou a um acto. Ela diz tanto respeito à elaboração do cenário, como ao “jeu” dos actores, como ao trabalho do “dramaturgo” propriamente dito. É impossível circunscrever um domínio dramaturgico no teatro. (DORT, 1986, p. 1)

Robert Scanlan argumenta na mesma direção, afirmando que a dramaturgia é

uma *função* que precisa ser exercida por todos os que trabalham ativamente na montagem de uma peça, começando pelo diretor (que, idealmente, seria o mais versado em dramaturgia), e estendendo-se para os encenadores, os atores, a direção de palco, o produtor e todo o pessoal com qualquer ligação com a montagem. (SCANLAN, 2020, p. 27-28)⁷⁹

O conceito de dramaturgia se expandiu tanto da segunda metade do século XX aos dias de hoje que o usamos, como bem lembra Danan (2010), para dar conta dos projetos de significação e de relação produzidos por diferentes elementos. Falamos em dramaturgia de um texto e em dramaturgia de um espetáculo, é claro, mas também podemos falar em dramaturgia do palco italiano, dramaturgia da luz, dramaturgia do corpo, dramaturgia da voz e de tantos outros recursos, inclusive externos ao teatro. É nesse sentido que vislumbramos a possibilidade de pensar, também, em uma dramaturgia da tradução.

2.4.2 Tradução e dramaturgia

Na segunda parte deste capítulo, vimos que não é incomum a comparação do trabalho dos tradutores teatrais com aquele de outros trabalhadores do teatro, incluindo o dramaturgo, entendido em seu senso primeiro, ou seja, como autor de peças de teatro. A

⁷⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “a function that must be exercised by everyone actively at work on play production, starting with the director (who would ideally be the best versed in dramaturgy), and extending to the designers, the actors, stage management, the producer, and all other personnel with any connection to production.”

relação entre dramaturgia como escrita teatral e tradução nos parece mais evidente, e já foi esboçada anteriormente neste capítulo: da mesma forma como traduzir qualquer texto deve ser uma atividade poética – ou seja, criadora de um texto na língua de destino –; traduzir uma peça de teatro, especialmente quando ela vai ser montada e não (apenas) publicada, deve ser uma atividade dramaturgical – deve resultar, portanto, na criação de um texto teatral. Se a tradução escrita de um texto teatral de uma língua de partida para uma língua de chegada, feita com o objetivo de servir a uma montagem, tem como resultado outra coisa que não uma dramaturgia (considerando a amplitude de possibilidades, inclusive formais e estilísticas, do texto teatral na contemporaneidade), trata-se, provavelmente, de uma tradução de má qualidade. Não estamos nos referindo aqui, é claro, aos textos dramaturgical traduzidos com o objetivo único ou primeiro da publicação. Essas traduções podem ser boas e ainda assim terem uma carga de teatralidade reduzida em relação ao texto de partida, especialmente quando buscam exatidão filológica em textos clássicos; quando são mais voltadas para pesquisadores literários do que para profissionais da cena e/ou quando querem (re)criar efeitos literários mais característicos da escrita do que da oralidade. Em relação à primeira acepção da palavra dramaturgia, podemos afirmar, em síntese, que traduzir dramaturgia é no mínimo recriar, em outra língua, o texto da língua de partida. Apenas para distingui-la da dramaturgia da tradução, chamaremos esse processo de *tradução de dramaturgia*.

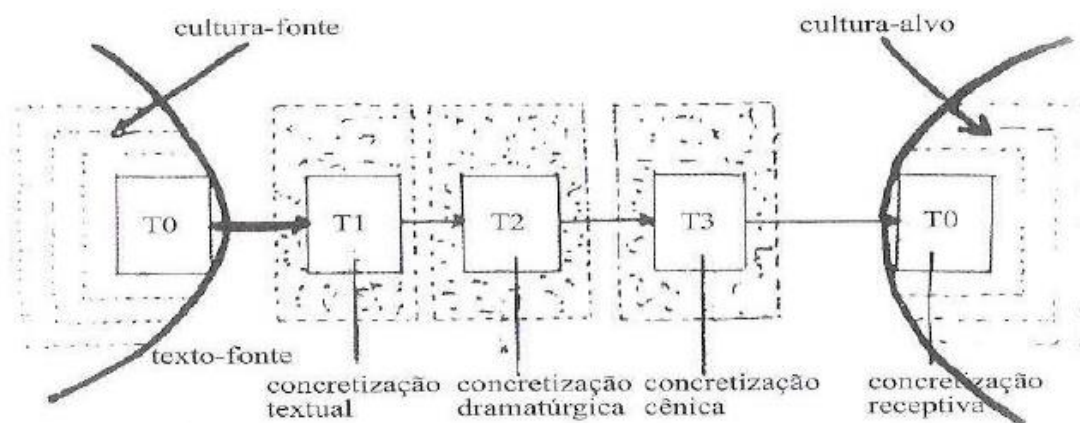
Interessa-nos, mais particularmente, pensar a relação entre tradução e a dramaturgia entendida em seu sentido segundo. Uma semelhança central entre os dois trabalhos é, como afirmam Alice Carré e Barbara Métais-Chastanier (2010, online), o fato de que “A dramaturgia, assim como a tradução, tem vocação para o potencial, porque elas trabalham, ambas, com operações de deslocamento e de conversão.”⁸⁰ Assim como o objetivo primeiro de uma tradução escrita é transpor um texto de uma língua/cultura a outra, o objetivo primeiro da dramaturgia é transpor um texto escrito para o palco. No primeiro caso, muda o recurso utilizado, mas ele continua sendo da mesma natureza. No segundo caso, mudam os recursos, ainda que possa haver preservação do texto. Carré e Métais-Chastanier (2010, online) propõem, ainda, outra comparação: “O tradutor parece estar para o autor assim como o dramaturgo está para o encenador: é aquele que deve lidar com uma fidelidade feita de traição e de atenção, que deve compor com o simulacro e o

⁸⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “La dramaturgie, comme la traduction, ont vocation au possible parce qu’elles travaillent toutes deux à des opérations de déplacements et de conversion.”

duplo e se propõe a servir a outra voz, a outro desejo.” (CARRÉ; MÉTAIS-CHASTANIER, 2010, online).⁸¹

Patrice Pavis, em seu já citado *O teatro no cruzamento de culturas* (2008a), propõe a sistematização abaixo para as diferentes etapas do processo de apropriação de um texto teatral de uma cultura e de uma língua fonte para uma cultura e uma língua alvo, partindo do texto escrito e chegando até a recepção do público.

Figura 1 – A Série de Concretizações



Fonte: PAVIS (2008a, p. 126)

Interessam-nos, aqui, principalmente T1 e T2, ou seja, concretização textual (o texto traduzido propriamente dito) e concretização dramática (o texto traduzido sobre o qual foram operadas escolhas que visam à sua adaptação cênica, à mediação cultural etc.). Pavis já antecipa a possibilidade de o tradutor ser, também, um dramaturgo, não apenas na primeira aceção, como também na segunda. Neste último caso, faz referência à dramaturgia ou ao dramaturgo “no sentido técnico”. Segundo o autor, a tradução textual (T1)

é imediatamente seguida pela concretização dramática ou T2. Com efeito, o tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo (no sentido técnico da palavra): ele faz a sua escolha nas virtualidades e nos recursos possíveis do texto a ser traduzido. Ele “ficcionaliza” e “ideologiza” o texto ao imaginar em qual situação de enunciação está enunciado: quem fala a quem e para quais fins? O tradutor é um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução *macrotextual*, isto é, uma análise dramática da ficção veiculada pelo texto. Ele estabelece a fábula de acordo com a lógica actancial que lhe parecer conveniente; reconstitui a “totalidade artística”, o sistema de

⁸¹ Tradução nossa. No texto de partida: “Le traducteur semble être à l’auteur ce que le dramaturge est au metteur en scène : celui qui doit manier une fidélité faite de trahison et d’attention, qui doit composer avec le simulacre ou le double et se propose de servir une autre voix, un autre désir. ”

personagens, o espaço e o tempo em que evoluem os actantes, o ponto de vista ideológico do autor ou da época que transparecem no texto; faz a parte dos traços individuais específicos de cada personagem e os traços supra-segmentados do autor, que tende a homogeneizar todos os discursos; esboça o sistema de ecos, repetições, reprises, correspondências, que asseguram a coerência do texto-fonte. (PAVIS, 2008a, p. 127)

Ele afirma, ainda, que a tradução dramaturgica pode ser obra de um dramaturgo – intermediário entre o tradutor e o encenador – e, portanto, separada da tradução textual, ou que podem ser processos concomitantes. Independentemente disso, quer seja feita pelo tradutor, quer seja feita pelo dramaturgo, “a tradução dramaturgica é sempre uma adaptação e um comentário” (PAVIS, 2008a, p. 128).

É justamente nesse sentido que investigaremos as traduções da obra de Franca Rame e Dario Fo no Brasil. As traduções disponíveis nos acervos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e da Biblioteca Jenny Klabin Segall foram feitas visando montagens específicas, e supomos que seu contexto de produção, entre outros fatores, possa ter resultado em uma tomada de posição dramaturgica dos tradutores. Entenderemos como *dramaturgia da tradução* todas as escolhas, operadas diretamente pelo tradutor, na tradução textual de uma língua e de uma cultura de partida para uma língua e uma cultura de chegada, que antecipam a encenação e se propõem como mediadoras ideológicas ou culturais entre o texto de partida e os espectadores da realização cênica, propondo modelos estéticos, ideológicos e relacionais não apenas para o texto, como também para a cena, o espetáculo.

Retomando os conceitos de Danan (2010), que propõe a dramaturgia “como a parte imaterial de um espetáculo, o pensamento que atravessa a encenação”, Adélia Nicolette propõe que “é pertinente pensar, então, que sob certo aspecto, pode-se fazer dramaturgia nacional a partir de um texto estrangeiro” (2011, p. 3). Embora seja a parte imaterial de um espetáculo, entendemos que, no caso da dramaturgia da tradução, o pensamento que antecipa a proposta de encenação (ou parte da proposta de encenação) é composto por indícios materiais, que são os cortes, os comentários, as adaptações, sempre que essas decisões feitas sobre a materialidade do texto forem propostas de inscrição do texto de partida em um modelo estético e/ou ideológico outro em relação ao texto de partida.

Afinal, uma vez que a dramaturgia é imaterial, as diferenças entre texto e contexto de partida e de destino são, por excelência, os indícios principais a partir dos quais observar a intencionalidade da inscrição de uma peça de teatro traduzida em outro modelo

estético ou político. Antes de concluirmos esta reflexão e de passarmos para a análise de um exemplo de dramaturgia da tradução, cabem duas ressalvas. A primeira é que, ainda que a dramaturgia, em seu sentido mais recente, possa ser também um trabalho dos tradutores, ela não é sua responsabilidade exclusiva, e outras camadas de pensamento dramaturgicó – que não são objeto do nosso trabalho – podem se somar, até a realização cênica de uma peça, àquela da tradução escrita. Em segundo lugar, também é necessário ponderar que não é possível afirmar a ausência de um pensamento dramaturgicó no trabalho de um tradutor de teatro que inscreve o texto traduzido em um modelo estético e ideológico majoritariamente análogo àquele do texto de partida. Essa possibilidade só é mais dificilmente verificável, uma vez que deixa menos rastros. Por isso, no *corpus* aqui analisado, consideraremos, de um lado, que se trata de *dramaturgia da tradução* quando os modelos estéticos e ideológicos do texto de partida e do texto de chegada forem destoantes; por outro lado, que se trata de *tradução de dramaturgia* quando esses modelos forem semelhantes. Ressalto que não se trata de verificar apenas se há diferenças no nível das palavras, das frases ou mesmo dos parágrafos entre texto de partida e texto de chegada, mas de analisar se essas diferenças propõem, de forma global, macro e não microcosmicamente, um texto de chegada que tenha uma relação outra, em comparação com o texto de partida, com o mundo; se essas diferenças antecipam uma encenação de chegada que construa uma relação outra, em comparação com aquela de partida, com o público. Trata-se, enfim, de verificar se há, na tradução da peça, um pensamento dramaturgicó que se sobrepõe àquele do autor e que se diferencia dele.

Uma vez que tanto o dramaturgo como o tradutor exercem funções de passagem, de transição entre línguas, culturas e povos, as preocupações éticas mencionadas por Berman (1995) e retomadas na primeira parte deste capítulo parecem-nos fundamentais tanto para esses profissionais quanto para o tradutor que exerce ambos os trabalhos. Não por acaso, Bernard Dort defende que os dramaturgos devem “tomar consciência de sua atividade” e serem responsáveis por suas escolhas, pelos sentidos construídos pelo seu trabalho. Nas palavras do estudioso, a dramaturgia não é “uma ciência do teatro mas [...] uma consciência e uma prática. A prática duma escolha responsável” (DORT, 1986, p. 2).

2.4.3 “Brincando em cima daquilo”: um exemplo de dramaturgia da tradução

Em nossa dissertação de mestrado, já mencionada aqui (MELLO, 2019), estudamos a tradução brasileira da peça *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), composta por um número variável de monólogos, todos sobre a condição feminina. Houve duas “primeiras montagens” praticamente contemporâneas no Brasil, uma em 1983, em São Paulo, chamada *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, com atuação de Denise Stoklos, direção de Antônio Abujamra e tradução de Zilda Daeier; outra em 1984, no Rio de Janeiro, chamada *Brincando em cima daquilo*, com atuação de Marília Pêra, direção de Roberto Vignati e tradução de Michele Piccoli e do próprio Vignati. Ambas as montagens tiveram enorme sucesso de público e crítica, ganharam prêmios e ficaram em cartaz por alguns anos.

Depois do sucesso de seu espetáculo, Vignati montou outras peças dos dramaturgos italianos, que traduziu junto com Piccoli, sobre as quais falaremos mais adiante. Dirigiu também outra montagem de *Brincando em cima daquilo*, que estreou em 2004, com atuação de Abigail Tatit, Giovanna Vitulli e Zeza Kurt Mota (AGÊNCIA, 2004) e outro espetáculo do qual faziam parte monólogos de *Tutta casa, letto e chiesa: Essas mulheres*, que estreou em 1992, com atuação de Nirce Levin, Ana Lucia Torres e Haydée Figueiredo (DEL RIOS, 1992).

É difícil precisar o número de montagens, no Brasil, de *Brincando em cima daquilo* ou dos monólogos para uma atriz de Rame e Fo. Em documento não publicado que nos foi enviado por Mariateresa Pizza (2019), diretora do MusALab, constam 22 temporadas de *Tutta casa, letto e chiesa* e 18 temporadas do monólogo *Una donna sola*, além de outras temporadas de outros monólogos que compõem o espetáculo. Esse número indica o sucesso da peça no Brasil, certamente – se contarmos tanto os monólogos apresentados separadamente quanto o espetáculo composto por vários deles – a mais representada de Rame e Fo aqui, mas não nos dá o número de montagens: por um lado, este é menor do que o número de temporadas, uma vez que as montagens de sucesso fizeram mais de uma temporada. Por outro lado, há certamente montagens que não foram comunicadas oficialmente e que, portanto, não constam nessa lista. De toda forma, ressaltamos, aqui, duas delas: em 2004, Débora Bloch foi dirigida por Otávio Muller (AGÊNCIA, 2004) e, em 2017, Wilson de Santos, orgulhando-se de ser o primeiro homem a receber autorização para interpretar essas personagens, foi dirigido por Marcelo Médici (FAUSTINO, 2017).

Com relação às traduções textuais, infelizmente, não encontramos o texto de *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, embora o tenhamos procurado no acervo da SBAT,

na Biblioteca Jenny Klabin Segall e na SP Escola de Teatro, responsável pelo Acervo Antônio Abujamra. Também entramos em contato com Denise Stoklos por e-mail, que respondeu dizendo não ter mais nenhuma cópia da tradução. Por isso, pudemos analisar somente a tradução textual de *Brincando em cima daquilo*.

O espetáculo de 1984 era composto pelos monólogos “Uma mulher sozinha” (*Una donna sola*), “A mãe porra-louca” (*La mamma fricchettona*), “O estupro” (*Lo stupro*), “O despertar” (*Il risveglio*) e “Temos todas a mesma história” (*Abbiamo tutte la stessa storia*), sem a presença de um prólogo. Em nossa dissertação (MELLO, 2019), só não analisamos a tradução de “O estupro”, porque não fazia parte do núcleo comum do espetáculo de 1977. Chegamos à conclusão de que, via de regra, os monólogos traduzidos apresentavam fábula e personagens muito similares aos do texto de partida. Os textos brasileiros também têm indicações de ação, didascálias, espaços e tempos equivalentes aos textos italianos. Há, por outro lado, mudanças profundas tanto no regime estético como no regime ideológico da obra, que não se devem a grandes adaptações efetuadas entre texto de partida e texto de chegada, mas a escolhas pontuais, especialmente nos cortes, de grande impacto para a estrutura estética-ideológica das peças.

A ausência do prólogo, em primeiro lugar, nos pareceu central para a mudança no tipo de relação que o espetáculo constrói com o público. É nele que se anuncia o projeto do espetáculo que virá a seguir e o contexto político no qual se insere, é nele que se constrói a cumplicidade, através da risada, do tom de conversa coloquial, entre atriz e público, é nele que o público é convidado a refletir.

Em “Uma mulher sozinha”, os cortes incidem principalmente em momentos em que Maria, a protagonista, usa metáforas e comparações para dar conta de expressar a sua situação de subjuogo em relação ao marido e aos outros homens com os quais convive, em particular, e a das mulheres em relação aos homens, em geral. Essas figuras de linguagem

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. (MELLO, 2019, p. 77)

Há também cortes nos momentos em que ela afirma sentir culpa ou falar, gritar, se expressar “de dentro”, nunca em voz alta. Por outro lado, os momentos em que fala de seu relacionamento extraconjugal são os que sofreram menos cortes ao longo do texto. Ou seja, a mulher parece, ainda, ser vista como protagonista de histórias de amor, e a complexidade de suas emoções – a culpa, a dificuldade de se expressar etc. – é diminuída.

Isso, na nossa opinião, não apenas simplifica a personagem, como faz com que se corra o risco de que ela seja percebida como uma personagem histórica. De forma geral, parecem ter sido cortados os momentos mais contundentes politicamente, que mais denunciam a realidade de opressão das mulheres.

Em “O despertar”, talvez por se tratar de um monólogo mais curto, os cortes são menores, e a tradução se mantém bastante próxima do texto de partida. Ainda assim, os cortes parecem incidir, mais uma vez, sobre os momentos politicamente mais fortes: quando ela critica o trabalho reprodutivo das mulheres e o fato de ser a “serva grátis” do marido e quando critica a função da família na sociedade capitalista.

Enquanto em “O despertar” os desafios da tradução não estavam ligados a diferenças no contexto político italiano e no brasileiro (a tripla exploração da mulher, como operária, como mãe e como esposa é quase um universal capitalista), o caso de “A mãe porra-louca” é praticamente o oposto, já que o texto de partida faz referências a diversos episódios e personagens da política italiana dos anos 1970. Nessa tradução, mesmo referências genéricas a um contexto político conturbado, que seriam facilmente compreendidas em português, foram apagadas. Em italiano, por exemplo, a mãe procura o filho em escolas e casas ocupadas; em português, em escolas, barzinhos e boates. Embora a inflação seja um traço comum da Itália dos 1970 e do Brasil dos anos 1980, no texto de partida as formas de sobreviver à inflação são tratadas de forma política (grupos, especialmente de mulheres, iam juntos ao supermercado para fazer “autorreduções” ou “autodescontos”); no texto de chegada, isso é tratado como roubo puro e simples, e a protagonista se torna uma ladra profissional. Novamente, o corte da dimensão política faz com que o amor (nesse caso, pelo filho) ganhe uma dimensão mais importante no monólogo, e a escolha radical da mãe de sair de casa e ir viver em comunidades alternativas parece justificada apenas pelo amor ao filho, e não pelo contexto político conturbado. Por fim, há grandes transformações também na dimensão linguística de “*La mamma frichettona*”. Parte importante do aspecto cômico e grotesco do monólogo deriva da contradição entre a situação de enunciação – a mãe foge da polícia refugiando-se em uma igreja e, para ganhar tempo, faz uma longa confissão ao padre – e a linguagem usada, cheia de termos religiosos e de blasfêmias. Em português, quase não são usados termos religiosos; por outro lado, a protagonista faz insinuações de cunho sexual ao padre que não estavam presentes no texto de partida.

O último monólogo que analisamos na dissertação, “Temos todas a mesma história”, é o que apresenta menos cortes na tradução, talvez justamente por ser composto,

em sua maioria, por uma história próxima de um conto maravilhoso que uma mãe conta à sua filha. O teor político do monólogo é alegórico e bastante diluído, há poucas referências a questões específicas da realidade italiana (a não ser pela menção à lei que regulamenta a interrupção voluntária da gravidez, menção esta cortada no texto de chegada). Merece elogio também a linguagem usada, ágil e dinâmica, na qual quase não se escutam ecos do português. Analisaremos, a seguir, a tradução de “*Lo stupro*”.

2.4.3.1 O caso emblemático de “O estupro”

Franca Rame afirma ter escrito o monólogo em 1975, enquanto alguns pesquisadores, como Luciana D’Arcangeli (2016) e Fabio Contu (2017), veem no ano de 1978 outra datação possível. De toda forma, é certo que ele não fazia originalmente parte do espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa*, tendo se somado aos monólogos preexistentes em 1979. Nesse texto, a atriz italiana conta o que ela viveu em 1973, quando foi sequestrada, agredida e violentada por um grupo de neofascistas, a mando do Estado italiano, fato que já mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho. Ela não o apresentava em chave autobiográfica, mas dizia: “Esta peça foi extraída de um depoimento que apareceu publicado no jornal ‘Quotidiano Donna’. Depoimento que transformei em peça teatral, respeitando o conteúdo” (RAME, 1983, p. 2). Somente após a repercussão da sua apresentação na RAI1, no programa *Fantastico*, de Adriano Celentano, em 1987, é que revelou se tratar de um acontecimento autobiográfico. Ela ficou alguns anos sem apresentá-lo depois desse episódio, mas, quando voltou a incluí-lo em seu repertório, continuou dizendo que se tratava de um depoimento retirado de um jornal. Esse monólogo compôs também os espetáculos *Fabulazzo Osceno* (1982) e *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (1994).

Fabio Contu (2017) aponta para uma característica peculiar de “*Lo stupro*” em toda a obra de Franca Rame e Dario Fo:

A redação do monólogo representa um caso único na produção teatral Fo-Rame: esse é o único texto que nasceu indubitavelmente da mente e da pena de um só membro da *coppia d’arte*. Se, mesmo nos primeiros textos de Fo, outras mãos intervinham, além daquelas de Dario (inicialmente, as de [Franco] Parenti e de [Giustino] Durano; em seguida, aquelas de Rame), ainda que apenas para pequenas correções ou para a edição, aqui, ao contrário da primeira versão manuscrita até a

última entregue para a publicação – o trabalho é todo só de Franca. (CONTU, 2017, p. 241)⁸²

Também por isso, “*Lo stupro*” tem um tom diferente de quase todo o resto da obra do casal: o monólogo propriamente dito é mais próximo do regime representativo e tem um tom trágico; todos os elementos cômicos estão no prólogo, assim como todas as referências explícitas ao contexto sociopolítico. Ainda segundo Contu (2017), a vocação trágica pertence muito mais a Franca que a Dario, e é esse elemento que permite de identificar a contribuição dela para a redação de diversos trechos.

Voltando ao prólogo, o tema central dessa parte do texto é a dificuldade de prestar queixa contra estupradores. No início, bastante grotesco, Franca afirma que uma mulher só consegue provar que sofreu violência sexual quando tem a “sorte” de morrer. Caso esteja viva, ela tem que passar por um “ritual terrorista”, um interrogatório na presença de homens – advogados, médicos, juízes – que fazem perguntas sobre a possibilidade de ela ter gostado, ainda que minimamente, da violência sofrida. Trata-se, para a atriz, da segunda violência sofrida pela mulher que tenta denunciar um estupro. Um desses rituais é interpretado por Franca, que diz estar lendo a transcrição dos autos de um desses processos.

No corpo do monólogo propriamente dito, predomina o uso do presente, mas nem por isso o regime é totalmente representativo; elementos épicos e que provocam o distanciamento compõem o texto, começando da própria indicação de que se trata de uma história colhida num jornal. O cenário é, usando uma expressão de Anatol Rosenfeld (1985), anti-ilusionista, uma vez que há apenas uma cadeira no espaço cênico, o que não corresponde ao espaço descrito pela personagem nem quando está dentro do furgão, nem quando sai dele. Além disso, apesar do uso do presente e de vários trechos de solilóquio em primeira pessoa, a atriz narra o que está acontecendo, distanciando-se da ação, e também interpreta os seus algozes.

A maior parte do texto é composta pela descrição da violência sofrida. No início, *in media res*, a personagem já está dentro do furgão. No final, ela é deixada de volta na rua, caminha sem direção, sente muita dor, tem dificuldade de raciocinar. Quando dá por si, está em frente à delegacia e pensa em entrar para prestar queixa. Pensa e repensa a

⁸² Tradução nossa. No texto de partida: “La stesura del monologo rappresenta un unicum, nella produzione teatrale Fo-Rame: esso è l'unico testo nato senza dubbio dalla mente e dalla penna di un solo membro della coppia d'arte. Se, anche nei testi del primo Fo, altre mani intervenivano, oltre a quelle di Dario (inizialmente, quelle di Parenti e di Durano; successivamente, quelle della Rame), anche solo per piccole correzioni o per l'editing, qui, invece – dalla prima versione manoscritta fino all'ultima data alle stampe – il lavoro è tutto solo di Franca.”

respeito; lhe vêm à mente as perguntas vexatórias do ritual e decide ir embora, mas com a decisão de denunciar os agressores no dia seguinte.

Quando lemos “O Estupro”, a tradução de Vignati e Piccoli para o monólogo, a maior parte do texto nos pareceu fluida e muito potente. Só dois trechos nos chamaram a atenção, que depois comparamos com o texto de partida, quando mais uma questão surgiu. Apresentamos esses momentos no quadro abaixo.

Quadro 5 – Comparação do monólogo *Lo stupro* em português e em italiano

RAME, Franca. <i>Lo stupro</i> . (1979)	RAME, Franca. <i>O estupro</i> . Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. (1983)
<p>PROLOGO</p> <p>FRANCA Ancora oggi, proprio per l'imbecille mentalità corrente, una donna convince veramente di aver subito violenza carnale contro la sua volontà, se ha la “fortuna” di presentarsi alle autorità competenti pestata e sanguinante, se si presenta morta è meglio!</p> <p>Un cadavere con segni di stupro e sevizie dà più garanzie. Nell'ultima settimana sono arrivate al tribunale di Roma sette denunce di violenza carnale.</p> <p>Studentesse aggredite mentre andavano a scuola, un'ammalata aggredita in ospedale, mogli separate sopraffatte dai mariti, certi dei loro buoni diritti. Ma il fatto più osceno è il rito terroristico a cui poliziotti, medici, giudici, avvocati di parte avversa sottopongono una donna, vittima di stupro, quando questa si presenta nei luoghi competenti per chiedere giustizia, con l'illusione di poterla ottenere. Questa che vi leggo è la trascrizione del verbale di un interrogatorio durante un processo per stupro, è tutto un lurido e sghignazzante rito di dileggio.</p> <p>MEDICO Dica, signorina, o signora, durante l'aggressione lei ha provato solo disgusto o anche un certo piacere... una inconscia soddisfazione?</p> <p>POLIZIOTTO Non s'è sentita lusingata che tanti uomini, quattro mi pare, tutti insieme, la desiderassero tanto, con così dura passione?</p> <p>GIUDICE È rimasta sempre passiva o ad un certo punto ha partecipato?</p> <p>MEDICO Si è sentita eccitata? Coinvolta?</p> <p>AVVOCATO DIFENSORE DEGLI STUPRATORI Si è sentita umida?</p>	

<p>GIUDICE Non ha pensato che i suoi gemiti, dovuti certo alla sofferenza, potessero essere fraintesi come espressioni di godimento? POLIZIOTTO Lei ha goduto? MEDICO Ha raggiunto l'orgasmo? AVVOCATO Se sì, quante volte? (p. 73-74)</p>	
<p>Ora quello che mi sta tra le gambe mi entra dentro. Mi viene da vomitare. Devo stare calma, calma. “Muoviti, puttana. Fammi godere.” (p. 76)</p>	<p>O que estava entre as minhas pernas, de joelhos, agora me penetra... Meu Deus, tenho vontade de vomitar... Mas preciso manter a calma, senão é pior... Já ouvi isso... Uma amiga minha sempre brinca dizendo: “Quando o estupro é inevitável, relaxa e goza!” – Uma bofetada no meu rosto faz sangrar o nariz. “Mexa-se sua puta! Me faça gozar.” (p. 3)</p>
<p>Cammino... cammino non so per quanto tempo. Senza accorgermi, mi trovo davanti alla Questura... Appoggiata al muro del palazzo di fronte, la sto a guardare per un bel pezzo. Penzo a quello che dovrei affrontare se entrassi ora... Sento le loro domande. Vedo le loro facce... i loro mezzi sorrisi... Penso e ci ripenso... Poi mi decido... Torno a casa... torno a casa... Li denuncerò domani. (p. 77)</p>	<p>Levanto, caio, caio, levanto e sem perceber estou em frente a uma delegacia. Apoiado [sic] no muro, perto do portão da entrada, fico um longo tempo pensando. Penso em tudo que vou ter que responder e enfrentar depois que entrar por aquela porta. Penso no ritual aterrador praticado pelos policiais, pelos médicos, pelos juízes e advogados a que é submetida uma mulher, vítima de estupro, quando se apresenta perante à lei, com a ilusão de que vai conseguir justiça para aquele ato tão violento. (NESTE MOMENTO REPRESENTA CADA PERSONAGEM PROPOSTA): MÉDICO: “Diga senhora... (riso irônico) ou melhor, senhorita: durante a agressão sentiu somente uma sensação de repulsa ou também um certo prazer? Por acaso não sentiu alguma satisfação inconsciente?” POLICIAL: “Não se sentiu envaidecida pelo fato de tantos homens (me parece que foram quatro, não é mesmo?) todos juntos, a desejarem com tão DURA paixão?” JUIZ: “Ficou sempre passiva ou participou em algum momento do ato?” MÉDICO: “Ficou excitada?” PROMOTOR: “A senhora, ou melhor (RISO IRÔNICO) senhorita chegou a ficar antes?” JUIZ: “Por acaso, em algum momento – pensou que – seus gritos, claro que vindos da dor que sentia, poderiam ser interpretados como... expressões de prazer?” POLICIAL: “Chegou a gozar?” MÉDICO: “Quantas vezes?”</p> <p>Ali parada, apoiada ao muro, perto do portão de entrada na delegacia, fiquei pensando nesse ritual sujo e degradante e tomei uma decisão. Volto prá casa. Eu os denunciarei amanhã. (p. 5-6)</p>

Fonte: elaborado pela autora deste trabalho.

O primeiro elemento que salta aos olhos é, novamente, a ausência de prólogo. Mais uma vez, perde-se a oportunidade de relacionar os fatos ocorridos no monólogo com o mundo, com um aspecto duríssimo da sociedade. Aliás, embora as publicações falem de forma mais restrita da realidade italiana, de acordo com D’Arcangeli (2016, p. 41),

No prólogo das milhares de apresentações do monólogo, encontraram espaço, ao longo dos anos, tanto notícias locais de estupros isolados como notícias internacionais dos estupros em massa, como, por exemplo, as violências que aconteceram na Ruanda, no Burundi e na Bósnia como parte integrante da estratégia bélica.”⁸³

Além da perda da possibilidade de fazer uma ponte com a realidade concreta, parece-nos, também, que a falta de prólogo abre espaço para a possibilidade de interpretar o texto como sendo o relato de uma experiência exclusivamente individual, ao passo que as intenções de Rame, segundo Contu (2017, p. 238), eram de fazer com que a protagonista se tornasse o “arquetipo da mulher e da sua condição, e a violência sofrida, o emblema de cada violência e de cada forma de submissão feminina” (CONTU, 2017, p. 238).⁸⁴

Quando lemos, na tradução, o trecho em que a protagonista cita uma amiga dizendo “Quando o estupro é inevitável, relaxa e goza!”, a reação foi de espanto, e duvidamos que essa fala estivesse em alguma das várias versões do monólogo em italiano. De fato, consultamos, no *Archivio Franca Rame-Dario Fo*, versões de 1975, 1978 e 1991 e, na European Collected Library of Artistic Performance, uma versão sem data, mas baseada na publicação da Einaudi de 1989. Não apenas não há nenhuma alusão à possibilidade de que uma vítima de estupro “relaxe e goze” em nenhuma dessas versões, como, passado o prólogo, não há nenhum outro momento minimamente cômico ao longo de todo o texto. Acreditamos que não seja preciso argumentar muito sobre como é violenta a simples suposição de que uma mulher possa sentir prazer enquanto é estuprada, ainda mais quando essa fala é colocada na voz dessa própria mulher, mesmo que citando uma amiga; mais ainda quando essa fala é imediatamente posterior ao momento da penetração.

⁸³ Tradução nossa. No texto de partida: “Nel prologo delle migliaia di repliche del monologo trovarono spazio negli anni sia notizie locali del singolo stupro, che notizie internazionali degli stupri di massa, come ad esempio le violenze che avvennero in Ruanda, Burundi e Bosnia come parte integrante della strategia bellica.”

⁸⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “l'archetipo della donna e della sua condizione, e la violenza subita l'emblema di ogni violenza e di ogni forma di sottomissione femminile.”.

Seria preciso ver as diferentes montagens brasileiras ou pelo menos encontrar relatos detalhados de cada uma delas para afirmar se esse trecho se tornou cômico ou não, assim como para entender qual foi a reação do público. De toda forma, considerando que “se o estupro é inevitável, relaxa e goza” é um disparate ainda usado no Brasil (embora cada vez mais condenável), tendo sido mesmo dito durante a aula por um professor de medicina em 2020 e acompanhado por risadas tanto do professor como dos alunos (GAMA, 2020), acreditamos que a tradução tenha aberto caminho para que o estupro seja tratado, nas encenações, pelo menos nesse momento, em chave paródica, o que diverge drasticamente da dramaturgia do texto de Franca Rame. Esse nos parece, aliás, um golpe baixíssimo em toda a ideologia que perpassa o trabalho de Rame e Fo, que usam o humor para revelar injustiças e zombar de figuras potentes e opressoras, nunca para pacificar ou sugerir alguma pacificação das vítimas com quem as subjuga, como fazem, na tradução, Michele Piccoli e Roberto Vignati.

O fato de que essa frase apareça sugerida por uma mulher, por uma amiga, também nos parece grave e contrário ao espírito de solidariedade feminina dos outros monólogos da peça: em *Una donna sola*, Maria só percebe que vive em uma situação de opressão quando começa a conversar com a vizinha; em *Abbiamo tutte la stessa storia*, a menina crescida só se livra do marido abusivo graças à ajuda de sua boneca e da parteira (e descobre, no final, que todas as meninas crescidas têm a mesma história para contar); em *Medea*, é conversando com as mulheres do coro que a protagonista se dá conta de que o abandono perpetrado pelos maridos contra suas esposas maduras e em favor de mulheres mais jovens é uma injustiça que se repete sistematicamente. A aliança entre as mulheres é uma constante na peça e, quando não é um elemento fundamental para a saída do ciclo de opressões, é pelo menos um fator decisivo para a conscientização e a revolta contra a submissão. Na tradução de Piccoli e Vignati é tudo subvertido, e a memória da fala de uma amiga sugere não apenas a aceitação do abuso, como seu aproveitamento. Apesar de menos grave, parece-nos mais uma escolha infeliz a colagem, perto do fim do monólogo, da parte do prólogo que retoma, em chave grotesca, o ritual violento do qual é vítima a mulher que decide denunciar um estupro. Em primeiro lugar, essa nos parece uma escolha infeliz porque as perguntas que lhe são feitas pelo médico, pelo juiz, pelo advogado, pelo policial retomam, de certa forma, a possibilidade levantada pela própria protagonista de que a vítima possa apreciar a violência sofrida, quase como se ela confirmasse, *a priori*, a visão desses agentes do poder.

Além disso, parece-nos uma tentativa de, novamente, encontrar momentos de alívio cômico em um monólogo que absolutamente não os tinha. Franca relata que “O silêncio que cai na plateia durante esse monólogo é impressionante... ainda mais porque vem depois de duas horas de risada” (D’ARCANGELI, 2005, p. 3 *apud* D’ARCANGELI, 2016, p. 48).⁸⁵ Por sua vez, Contu (2017) ressalta a diferença entre a primeira parte do monólogo, dedicada à descrição precisa da violência sofrida, e a segunda parte, na qual a imprecisão e o não dito acentuam o sofrimento e a desorientação da vítima. Em português, esse efeito é interrompido. Não apenas se torna um trecho de alívio cômico, como a protagonista, tão abalada no texto italiano a ponto de não conseguir sequer elaborar uma frase ou um discurso concatenado, em português repentinamente consegue não apenas raciocinar, elaborar frases longas, como se lembrar ou imaginar falas de diferentes personagens do ritual violento que é o interrogatório de uma vítima de estupro. A colagem desse trecho nos momentos finais do monólogo pode até ser, por um lado, uma tentativa de recuperar o teor político perdido com o corte do prólogo. Por outro lado, a atenuação da expressão de sofrimento da protagonista também pode abrir margem para uma montagem em que haja menos empatia do público para com a protagonista, e uma parte importante da função educativa (e, portanto, política) desse monólogo é, certamente, a construção de um sentimento de empatia entre plateia e atriz e, por extensão, entre a sociedade em geral e as mulheres violentadas.

Ademais, Contu ressalta que a simples alusão a esse ritual, que havia sido representado no prólogo, é fundamental para a estrutura do monólogo:

Agora, a referência, aqui, não é explícita: é feita por alusões. Franca preparou devidamente o público, durante o prólogo, a entendê-la e a reconhecê-la. Isso permite não apenas que ela não intervenha mais no monólogo com modificações sucessivas, que o tornariam didascálico, mas também que dê ao público as ferramentas para uma compreensão mais profunda do problema da violência de gênero e do seu contexto, composto também por todos aqueles sujeitos que, mesmo entrando em cena depois do ato, não fazem nada além de perpetuá-lo, na melhor das hipóteses só para pedir sua verbalização, na pior (e mais frequente) delas colocando em dúvida a versão dada pela vítima. O monólogo alude a tudo isso com palavras secas e essenciais, sem se perder em descrições supérfluas, oscilando entre alusões (“as perguntas deles”, “os meios-sorrisos”, “os rostos deles”) e pausas (as frequentes reticências, os pontos, os pontos seguidos de início de parágrafo). (CONTU, 2017, p. 240)⁸⁶

⁸⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “Il silenzio che cade in platea durante questo monologo è impressionante... tanto più che ti arriva dopo due ore di risate.”

⁸⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “Ora, il riferimento, qui, non è esplicitato: è fatto per accenni. Franca ha debitamente preparato il pubblico, durante il prologo, a coglierlo e riconoscerlo. Questo le permette non

Portanto, não apenas a expressão do sofrimento da vítima, mas também a retomada indireta e por alusões ao prólogo nos parece, no monólogo italiano, uma forma de criar uma ligação de empatia entre o público e a atriz e, de forma mais geral, entre a população (o que inclui também os homens) e as vítimas de estupro. Os espectadores já sabem, porque viram no prólogo, como é violento o interrogatório pelo qual passam aquelas que denunciam a violência sofrida. Nesse momento, essas informações não chegam até eles porque são os receptores de um discurso de uma terceira pessoa, mas porque as buscam na própria memória. Esse expediente faz com que a atriz e os espectadores possam ser cúmplices da dor da protagonista, agora que já conhecem essa realidade, sem que a manifestação dessa dor e o sentimento trágico do monólogo precisem ser interrompidos.

Essa questão é importante porque a representação do monólogo sempre foi um momento difícil para toda a família, mas também tinha uma função social. Dario e Jacopo sempre saíam da sala para não vê-lo e Franca disse mais de uma vez que se sentia desconfortável nele, mas que era fundamental continuar as apresentações porque era necessário falar sobre violência sexual. Ela relata que muitas mulheres falaram pela primeira vez sobre as violências que sofreram após ver a peça; que muitos jovens disseram ter deixado de cometer estupros porque se lembraram do que tinham visto com ela. Por isso ela continuava a apresentá-la, e conseguia mesmo ficar feliz com o impacto que tinha na sociedade. No que diz respeito às montagens do texto traduzido por Vignati e Piccoli, não encontramos nenhuma informação com relação a causarem ou não esse tipo de impacto no público. De toda forma, parece-nos que a tradução não tratou o tema com a intenção de causar esse tipo de efeito.

2.4.3.2 A dramaturgia da tradução de *Brincando em cima daquilo*

Em resumo, *Brincando em cima daquilo* parece, de forma geral, diminuir o conteúdo político do texto de partida; reduzir os momentos épicos e o tom grotesco para

solo di non intervenire più sul monologo con modifiche successive che lo renderebbero didascalico, ma anche di dare al pubblico gli strumenti per una comprensione più profonda del problema della violenza di genere e del suo contesto, composto anche da tutti quegli altri soggetti che, pur entrando in scena dopo l'atto, non fanno altro che perpetuarlo, nella migliore delle ipotesi per il solo chiederne la verbalizzazione, nella peggiore (e più frequente) con la messa in dubbio della versione fornita dalla vittima. Il monologo allude a tutto questo con parole asciutte ed essenziali, senza perdersi in descrizioni superflue, oscillando tra cenni ('le loro domande', 'i mezzi sorrisi', 'le loro facce') e pause (i frequenti puntini di sospensione, i punti fermi, i punti e a capo)."

favorecer o cômico. A importância maior dada ao humor não passou batido pela crítica, ainda mais quando a peça de Vignati foi comparada a *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, de Antônio Abujamra. Em 1985, o jornal *A Tribuna* publicou uma crítica em que Carmelinda Guimarães sublinhava essa questão.

Embora haja em todas a presença do elemento de crítica social e *Estupro* seja um quadro particularmente dramático, é para o cômico que Marília puxa o seu espetáculo, o tom geral é de humor e o público se diverte muito.

Já o espetáculo de Denise Stoklos era essencialmente dramático e político. Embora tendo três quadros em comum com o de Marília: *O Despertar, Uma Mulher Sozinha e Temos Todas a Mesma História para Contar* – a história da anarquista Urike Meinhof dava uma forte conotação política e mesmo *Uma Prostituta no Manicômio*, embora representada com muito humor por Miguel Magno, tinha uma força de denúncia muito grande. Resultam assim, representados em São Paulo no espaço de pouco mais de um ano, dois espetáculos totalmente diferentes partindo dos mesmos textos. Ambos exercícios de interpretação muito fortes, mas dirigidos a públicos e objetivos diferentes, mostrando que a linha política de uma peça não está exclusivamente no seu texto e sim no seu objetivo de montagem. (GUIMARÃES, 1985, p. 19)

Certamente, ter acesso às traduções de Zilda Daeier para a montagem de Abujamra e Stoklos seria de grande valia para este trabalho e para o entendimento de como a obra de Franca Rame e Dario Fo foi traduzida e recebida no Brasil. Parece-nos importante ponderar, de toda forma, que, ao dizer que os dois espetáculos partem dos mesmos textos, Guimarães parece estar se referindo aos mesmos textos em italiano, não à mesma tradução. Ela tem razão quando ressalta o papel da encenação no resultado majoritariamente cômico ou de denúncia de um espetáculo; no entanto, como observamos, a dramaturgia da tradução de Vignati e Piccoli parece já construir os alicerces de uma encenação predominantemente cômica.

Em particular, a diminuição do caráter grotesco do texto de Rame e Fo desempenha um papel importante na despolitização operada pelos tradutores de *Brincando em cima daquilo*. O grotesco é fundamental para o teatro dos dramaturgos italianos, pois é com o riso incômodo que eles pretendem aguçar a capacidade crítica dos espectadores. Sobre o grotesco, Fo afirma, em uma entrevista:

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. (CASTELLINI, 1991, s. p. *apud* MELLO, 2019, p. 91)

Poderíamos, à luz dessa reflexão de Fo, reformular o que dissemos de forma a incluir também o que acontece com o monólogo “*Lo stupro*” em sua versão para o português: parece haver, em *Brincando em cima daquilo*, uma forte diminuição da força trágica dos monólogos dele e de Franca. Isso abre espaço para a paródia tanto nos monólogos mais grotescos quanto nos monólogos mais trágicos.

Além disso, essas reduções fazem com que temas como o amor e o erotismo pareçam predominantes na peça, o que muda, também, a visão do espetáculo sobre as mulheres. Parece-nos claro, portanto, que, mesmo mantendo a *fábula*, as mesmas personagens e diversos elementos do texto de partida, *Brincando em cima daquilo* propõe outra dramaturgia (entendida em seu segundo sentido) em relação a *Tutta casa, letto e chiesa*: a vinculação estética e ideológica do teatro de Rame e Fo é diferente da vinculação estética e ideológica do teatro de Vignati e Piccoli. Enquanto os primeiros se vinculam a uma tradição popular de jograis, bufões e demais contadores de histórias – a um teatro, portanto, que sempre foi narrativo –, os segundos parecem se vincular, no máximo, a um teatro burguês em crise, no qual se fazem presentes elementos épicos, mas no qual o regime representativo ainda exerce um papel importante. Junto a essa mudança estética, muda também o paradigma ideológico do texto: *Tutta casa*, favorecendo o humor grotesco, quer incentivar um olhar reflexivo para a sociedade trágica; em *Brincando em cima daquilo*, o mais importante parece ser a risada, e não a reflexão. Todas essas são características do *texto* traduzido que parecem apontar para *encenações* com essas características: trata-se, portanto, de um caso de dramaturgia da tradução, em que os *tradutores* fazem uma série de escolhas que apontam para uma relação diferente da *peça* com o *mundo* e com os *espectadores*.

No Brasil, haja vista a falta de edições publicadas das peças de Rame e Fo, todo texto depositado na SBAT se torna uma espécie de obra de referência para montagens seguintes de peças dos dramaturgos italianos. Acreditamos que, no começo dos anos 1980, ainda sob a ditadura, mesmo o texto traduzido por Vignati e Piccoli, dado o contexto político muito repressivo, podia, ainda, trazer alguma abertura para a reflexão e para a crítica. Hoje em dia, as montagens em que prevalece o tom humorístico parecem predominar. Em um vídeo com trechos da montagem de Marcelo Médici, com atuação de Wilson de Santos (SANTOS, 2017), tudo parece uma paródia: o figurino, o cenário, a atuação e até a música escolhida como trilha sonora (do vídeo, não sabemos se da peça). Essa montagem parece confirmar a nossa hipótese de que a tradução de Vignati e Piccoli favorece espetáculos mais paródicos que grotescos, ainda que não possamos afirmar que

tudo seja responsabilidade da tradução, certamente há outras camadas de dramaturgia que se somam à do texto na feitura de uma encenação. Mesmo assim, a dramaturgia proposta pelo texto traduzido não parece estar em contradição com a das outras camadas de encenação.

Cabe, aqui, uma última ressalva: não pensamos que a dramaturgia da tradução seja um conceito de análise necessariamente negativa das traduções de peças de teatro, mas, como já dissemos anteriormente, a tradução é uma atividade que deve ser avaliada também em relação à ética (BERMAN, 1996); a dramaturgia é, segundo Dort (1986), feita de escolhas responsáveis. É em relação à ética e à responsabilidade da proposta de dramaturgia presente em sua tradução que avaliamos negativamente o trabalho de Vignati e Piccoli. Acreditamos que, num mundo ainda muito machista, não seja ético transformar um espetáculo de cunho crítico e reflexivo em um espetáculo apenas ou predominantemente cômico, muito menos abrir espaço para que as personagens sejam representadas de forma paródica ou como mulheres históricas. Menos ético ainda é colocar uma piada sobre estupro na boca de uma mulher que está sendo violentada, abrindo margem para que o espetáculo corrobore com o discurso extremamente machista, ainda existente em nossa sociedade, de que a vítima pode apreciar a violência que sofre.

Nos próximos capítulos, analisaremos as traduções de peças de Franca Rame e Dario Fo para o português brasileiro que estão disponíveis no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a fim de traçar um panorama das primeiras montagens brasileiras e jogar luz sobre a translação da obra dos italianos no Brasil, entendendo a relação que se estabelece entre tradução e dramaturgia nos textos teatrais vertidos para o português brasileiro.

CAPÍTULO 3 – AS PRIMEIRAS TRADUÇÕES E MONTAGENS DE DARIO FO NO BRASIL (1963-1982)

Neste capítulo, reunimos e apresentamos os casos de tradução da obra de Franca Rame e Dario Fo para o Brasil cujas montagens estrearam entre 1963 e 1981. Além de analisar as traduções, retomamos, em linhas gerais, como se deu a chegada desses textos em nosso país, quais agentes participaram de sua translação e como foi a primeira recepção, tendo como fonte, principalmente, artigos de jornal do ano de estreia. Todas as peças de que trataremos estão disponíveis nos acervos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Trata-se de textos que nunca foram publicados em livro e que tinham como objetivo central a montagem das peças no Brasil. As traduções estão apresentadas em ordem cronológica segundo o critério da primeira representação, mas mencionamos também as produções sucessivas de que temos conhecimento.

Até os anos 1980, a única montagem da obra de Franca Rame e Dario Fo no Brasil era a peça *Quem rouba um pé tem sorte no amor*, de 1963. A translação do trabalho dos italianos parece ter sido interrompida pela censura imposta pela Ditadura Militar. Com o início do processo de redemocratização, o dramaturgo italiano voltou a ser encenado no Brasil e se tornou, na década de 1980, um dos três dramaturgos estrangeiros mais representados na cidade de São Paulo, junto com Beckett e Brecht (MATE, 2011). A escolha de representar *Morte accidentale di un anarchico* e *Non si paga, non si paga*, dois dos textos mais militantes de Dario Fo, parece ter sido movida por um desejo de voltar a falar de política, de expressar posições de esquerda, mas também de investigar qual o papel do teatro no novo momento político brasileiro, como veremos adiante. Talvez esse contexto seja um dos fatores que leva a um profundo respeito, seja nas traduções, seja nas montagens dessa época, à dramaturgia do italiano. Com o sucesso de *Morte acidental de um anarquista* – especialmente da montagem de 1982 – e de *Pegue e não pague*, de 1981, Dario Fo se torna um fenômeno no Brasil.

Antes de passarmos à análise de cada tradução, cabe comentar que houve, em 1979, uma montagem chamada *Mistério Bufo*, da Grande Companhia Trágico-Cômica Jaz-O-Coração, com texto coletivo, cujo tratamento final foi dado pelo diretor, Buza Ferraz. Trata-se de uma peça composta por sete quadros que pretendem representar a sociedade brasileira contemporânea, mostrando as diferenças entre cultura popular e cultura da classe dominante e as diversas formas de religiosidade presentes no país. Como o próprio Buza afirmou e como pode-se ver no texto da peça (CAMBARA, 1979;

FERRAZ, 1979), o trabalho de Dario Fo serviu principalmente como ponto de partida e inspiração para a criação coletiva do texto; tirando alguns pontos de contato formais – poucos, como bem nota Tânia Brandão (1980) –, há apenas duas inspirações reconhecíveis do *Mistero Buffo* de Fo. No quadro “A terra prometida”, menciona-se rapidamente, como em “*La nascita del villano*”, a humilhação pela qual passam os operários em algumas fábricas, que cronometram e limitam até o tempo das idas ao banheiro; em “A moralidade do cego e do coxo”, o tema é o mesmo da “*Moralità del cieco e dello storpio*”, mas a trama é outra (FO, 1973; FERRAZ, 1979). Por se tratar de um projeto autoral da Companhia Jaz-O-Coração e não de uma tradução, não o analisaremos aqui.

3 *Quem rouba um pé tem sorte no amor* – tradução de Nydia Licia (1963)

Antes de fundar a própria companhia ao lado do marido Sérgio Cardoso, Nydia Licia Quincas Pincherle Cardoso, atriz de origem judaica nascida na Itália em 1926 e radicada no Brasil desde 1939, havia feito parte do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Companhia Dramática Nacional, além de ter participado de programas da *TV Record*. Em 1956, concluída a reforma do antigo Cine-Teatro Espéria, inaugura com o marido o Teatro Bela Vista, no Bixiga, em São Paulo. Eles se separam em 1960, mas ela continua produzindo montagens adultas e infantis para o seu teatro até 1971. Participa de montagens de Shakespeare, Pirandello, Brecht e Vianinha, entre outros (WOLFF, 1963; COMPANHIA, 2022).

Nydia parece ter sido uma das primeiras tradutoras da obra de Dario Fo e Franca Rame. No início da década de 1960, Dario Fo já era um dramaturgo de sucesso na Itália, mas sua carreira internacional ainda era incipiente. No *Archivio* (online), encontramos apenas duas traduções entre 1960 e 1963: *Gli arcangeli non giocano a flipper* foi encenada em maio de 1960 na então Iugoslávia e em setembro de 1960 na Polônia. Além disso, Dario foi convidado, em 1962, para apresentar três atos únicos (que não conseguimos identificar) na Finlândia.

Chi ruba un piede è fortunato in amore, peça de 1961, foi traduzida por Licia e encenada em 1963 no Teatro Bela Vista, em uma montagem em que ela também teve as funções de diretora e atriz. Embora algumas fontes indiquem 1962 como o ano da estreia (PATRIOTA, 2014; QUEM, 2022), não encontramos nenhuma referência ao espetáculo nesse período nem na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional nem no Acervo Digital

do jornal *Folha de São Paulo*. Ao contrário, ao longo de 1963 as menções à peça na *Folha de São Paulo* são numerosas, e a tratam como inédita. Este último também é o ano presente na primeira página da tradução disponível no acervo da SBAT (FO, 1963).

3.1.1 A peça

Chi ruba un piede faz parte da série de farsas que Dario escreveu a partir de 1958 depois de desistir de tentar fazer carreira em Roma e no cinema. O cômico de situação, a vontade de fazer a plateia rir, a mistura entre o teatro popular e o vaudeville (ASCARELLI, online) ainda são as principais características da sua produção entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960. Embora já haja críticas sociopolíticas, sátira e derrisão de personagens poderosos, nessa época esses ainda não são elementos dominantes em seu teatro; tampouco há um projeto claro de participação do teatro nas disputas políticas da sociedade. Na folha de rosto da primeira versão datilografada da peça, Fo a define como uma “diversão em três atos”, e divertir parece ser, de fato, o objetivo fundamental da obra.

Há dois núcleos de personagens, e os enganos e quiproquós se dão normalmente entre um grupo e outro; são especialmente os dois personagens da camada social mais desfavorecida, Antonio e Apolo, que elaboram artimanhas para, num primeiro momento, conseguir dinheiro do financista e do engenheiro. Num segundo momento, Apolo traça estratégias para ficar com Dafne, a esposa do financista. Embora o primeiro núcleo lembre o partido ridículo e o segundo, o partido sério da *commedia dell'arte*, não é possível dizer que cada personagem corresponde a uma máscara, embora essa certamente seja uma inspiração para Dario Fo. Antonio e Apolo, por exemplo, parecem uma dupla de *zanni*, o primeiro mais esperto que o segundo; ainda assim, Apolo é suficientemente esperto para enganar tanto o financista quanto o engenheiro e ficar com Dafne, mas é enganado no final pelo próprio Antonio, e acredita que Dafne se transformou em uma planta, pela qual continua apaixonado – assumindo, assim, características idealistas mais próximas de um Pierrot. Como inspirações e referências que fazem parte do tecido estrutural da obra somam-se, às máscaras da *commedia dell'arte*, o mito grego de Dafne e Apolo e diversas menções à arquitetura da Roma Antiga. A intriga é complicadíssima, cheia de reviravoltas, mas tentaremos resumi-la a seguir.

Na primeira cena, dois ladrões – Antonio e Apolo – serram o pé da estátua de Mercúrio em um museu. Antonio, o mais esperto, conta o mito de Dafne e Apolo para seu amigo, que estava admirado com a beleza da estátua da deusa grega.

Na segunda cena, a secretária, o financista e o engenheiro estão no escritório de uma obra. O engenheiro conta ao financista que acharam um pé romano no terreno e lhe explica que, por causa disso, a obra pode ser embargada, e pior: o estado pode ficar com o terreno pagando apenas o preço subdeclarado pela empresa. Nesse momento, entram Antonio e Apolo disfarçados de professores de arqueologia. Eles afirmam que um historiador do terceiro século descreveu Milão como uma cidade rica em monumentos romanos, que teria inclusive um Coliseu, localizado justamente no terreno da obra. Um dos professores diz não acreditar na tese e quer escavar o terreno para provar que é falsa. O engenheiro se responsabiliza pela escavação e garante que não há nada para encontrar. Aproveita para dar 3 milhões aos professores para financiar uma escavação de catacumbas pagãs em outro local.

Na terceira cena, o taxista entra em um apartamento de luxo carregando uma senhora elegante. Parece que ela se machucou enquanto traía o marido com um amante que o primeiro não conhecia (outros dois, seus amigos, eram conhecidos e ele estava de acordo com a traição), então combinou que fingiria desmaio enquanto o taxista explicaria o acidente de carro ao marido. Em meio a diversas reviravoltas, a mulher, Dafne, se revela a esposa do financista e identifica o chofer como responsável pelo golpe do pé de Mercúrio. Atílio, o marido, chega, se zanga com o chofer por tê-la despido e este último revela as traições da esposa. Cria-se um clima de disputa entre eles; ela começa a ter mais desmaios e o médico aparece. Este último revela ao financista que sua esposa tem uma doença grave: seu sangue não recebe oxigênio suficiente e o tratamento é conectar, durante um mês, as suas veias do pulso às veias de outra pessoa, que filtrarão seu sangue. Apolo é escolhido para ser o “doador” por ter o mesmo tipo sanguíneo de Dafne.

Na segunda parte da peça, Dafne e Apolo, já conectados, dançam quando chega Atílio. Dafne lhe revela que Apolo era um dos responsáveis pelo golpe do pé romano. O marido quer se vingar dele, mas não pode porque Apolo está ligado a Dafne. Ela revela também que o financista e o engenheiro replicaram o golpe em seus sócios: mostraram-lhes o pé romano e compraram suas partes na empresa por um quarto do que valiam. Dafne e Apolo se soltam para que ela possa tomar banho. Chega Aldo, o engenheiro, um dos amantes de Dafne. Percebendo que ele está prestes a descobrir sua identidade, Apolo finge ser um policial que pretende prender Dafne por ter provas de que ela aplicou um

golpe à companhia de seguros, forjando o acidente da cena anterior para receber indenização. Aldo promete pagar 3 milhões para liberá-la. Apolo aceita, mas, enquanto não recebe o dinheiro, algema Dafne. Aldo vai preparar Atílio para receber a notícia da prisão da esposa. O engenheiro não sabe da ligação sanguínea, então tem a impressão de que o caso de amor entre sua amante e o falso policial é patológico, o que lhe entristece. Aceita ser algemado a Atílio para que Dafne não se sinta sozinha algemada. Chega o médico e conta a verdade: não havia acidente e objetivo principal do plano não era aplicar um golpe à companhia de seguros. Dafne queria fazer uma plástica, mas, como seu marido negara o dinheiro para a operação, a indenização era uma forma de financiá-la. O doutor explica também o tratamento “siamês” da mulher. Aldo e Atílio preparam a cama para que Dafne e Apolo se deitem, já que estão algemados e Apolo não tem as chaves. Vão ao comissariado para abrirem as algemas, imaginando que lá tenham as chaves; Aldo é, inclusive, amigo do comissário. Pouco depois da saída dos dois, chega na casa de Atílio o guarda de costumes, dizendo ter prendido dois homens algemados que haviam roubado um táxi enquanto um deles se dizia marido de Dafne. Ele passa na casa para confirmar se isso é verdade ou se estavam difamando a senhora. Ela até deixa o marido e o amante subirem, mas diz não conhecê-los. Eles exigem falar com o comissário, mas este só estaria de volta em um mês.

Na segunda cena, Atílio, a secretária e o médico estão na casa do primeiro e de Dafne, onde já estavam esta última e Apolo. O marido conta que pegou doze meses de prisão, mas conseguiu liberdade condicional, enquanto Aldo vai ter que cumprir a pena. Para ficar livre, entregou a empresa aos antigos sócios. É o último dia de ligação sanguínea entre Dafne e Apolo, então este, para não se ver sem a amada, inventa que está sentindo os sinais da gravidez dela. O médico sugere, então, que a ligação seja mantida, porque o feto já se acostumou àquele tipo de circulação. Atílio renega o filho e vai embora; Apolo revela o truque a Dafne, que fica feliz e se inclina a aceitar o seu amor, mesmo temendo não ter acesso aos mesmos luxos de antes. Combinam um período de testes. Apolo sai de cena e entra Antonio, seu amigo e parceiro nos golpes, que sugere que ela vá embora naquele momento, pois faria Apolo sofrer menos do que se fosse embora depois desse período de testes. Ela concorda. Quando Apolo volta, seu amigo está escondido. Dafne diz que tem medo de beijá-lo, então eles fecham os olhos. Quando se beijam, ela se afasta e o amigo coloca uma planta ornamental em seu lugar, fazendo com que o mito de Dafne e Apolo, que ele contara ao amigo na primeira cena, se realize. Apolo, pelo menos, interpreta assim e fica resignado, decidindo continuar com a mulher

amada – ainda que em forma de planta – e a leva para casa junto com o pé de mármore, dizendo que quem rouba pé tem sorte no amor.

De forma geral, pode-se perceber, na peça, uma crítica à corrupção das classes mais abastadas – personificadas na figura de Aldo, o engenheiro, e de Atílio, o financista –, que tentam fraudar o que puderem e enganar a quem puderem para conseguir mais dinheiro, para manter o próprio status ou para escapar de condenações. De forma mais específica, há uma crítica às empreiteiras do setor imobiliário, que agem sempre à margem da lei, seja declarando valores inferiores ou superiores ao que efetivamente pagaram, seja construindo sobre terrenos de potencial valor arqueológico. As armações de Apolo e Atílio, por outro lado, aparecem quase como necessárias para a sua sobrevivência e não são criticadas; pelo contrário, parece ser justamente o triunfo dos pobres sobre os ricos a fonte de prazer cômico da obra.

3.1.2 A tradução

De forma geral, a tradução de Nydia Licia parece conseguir propor, em português, um texto cuja poética é fundada sobre os mesmos elementos da peça de partida: a sucessão ágil de situações cômicas e quiproquós responsáveis pela derrisão de Aldo e Atílio. Há cortes, mas eles não acontecem nos pontos-chave da obra nem incidem sobre as poucas críticas políticas mais explícitas, como veremos a seguir. Além disso, como é possível ver em praticamente todos os excertos, não parece ter havido tentativa de traduzir as falas das personagens palavra por palavra, mas de recriá-las em português levando os registros mais cotidianos da oralidade em consideração, o que resulta num texto fluido e engraçado.

Como podemos ver no Quadro 6, elementos centrais da intriga, identificados na leitura do texto italiano, foram mantidos integralmente na tradução brasileira, desde o início do texto, quando o desenrolar da peça parece ser profetizado por Antonio e Apolo enquanto roubam o pé de Mercúrio no museu: Antonio garante que as vinganças de Mercúrio são uma brincadeira (excerto 1) e Apolo diz que ficaria com Dafne mesmo caso ela fosse transformada em árvore (excerto 2). Outros pontos fundamentais são o excerto 6, quando Atílio e Aldo, marido e amante, em um dos momentos de maior rebaixamento e quase humilhação, arrumam juntos a cama para que Apolo e Dafne durmam juntos; e o excerto 7, quando Dafne diz que quer chorar de felicidade pelo fato de seu marido e seu amante estarem presos, o que parece indicar o triunfo de Apolo sobre ambos.

Um dos maiores cortes efetuados por Licia na tradução é o que podemos ver no excerto 3, na cena em que Antônio e Apolo, disfarçados de professores universitários, tentam convencer Aldo e Atílio de que estes últimos devem temer a possibilidade de que sejam encontrados restos da Milão romana no terreno da obra. Para conseguir a simpatia dos empreiteiros, se mostram mais otimistas à hipótese contrária à de Públio Atílio Ausônio, historiador fictício do século III que teria indicado a existência até mesmo de um coliseu milanês. É à Milão romana que se referem quando dizem que Milão nunca existiu, mas esse esclarecimento só é feito depois de construído um diálogo em que parecem falar da Milão real e moderna, e para isso retomam suas características particulares, inclusive a rivalidade com a cidade de Bergamo. Embora essa parte esteja muito reduzida no texto brasileiro, não parece haver prejuízo de nenhum elemento central para a obra, nem mesmo perda do efeito cômico ao fazer com que os empreiteiros (e os espectadores), pensando na cidade moderna, estranhem a possibilidade de que Milão nunca tenha existido. São suprimidos apenas os particulares que podem ser elementos culturalmente mais distantes do público brasileiro e que podem dificultar a apreensão da obra, mas não nos parece que a tradução busque uma homogeneização cultural.

Como já dissemos anteriormente, nessa peça ainda não se manifesta com toda a força a verve crítica que se tornaria posteriormente um elemento fulcral do teatro de Dario Fo e Franca Rame. Ainda assim, há dois momentos de crítica mais explícita, ambos mantidos na tradução. No primeiro (excerto 4), vê-se a rapidez com que Aldo e Atílio se dispõem a encontrar para os professores as provas de que não houve Milão antiga; ou seja, se dispõem, por medo de ter a obra embargada, a não encontrar nada ou a esconderem o que encontrarem. No segundo excerto (o de número 5), Apolo aproveita o momento em que o médico explica o funcionamento da "circulação siamesa" (no qual um organismo rico bombeia oxigênio para um organismo pobre) para dizer que na Itália esse sistema não funcionaria, pois o organismo rico roubaria até mesmo o pouco oxigênio do pobre.

Há, por fim, uma diferença considerável entre o final do texto italiano de 1961 e o texto brasileiro de 1963: na peça de partida, Dafne não consegue ir embora com Antonio e manter o fingimento de ter se transformado em planta. Por isso, quando Apolo está de costas, joga a planta pela janela e volta a assumir, aos olhos deste, a aparência de uma mulher. A peça acaba quando o médico chega ao apartamento com os sorvetes que tinha ido comprar. No texto brasileiro, Dafne mantém o fingimento e fica no apartamento enquanto Antônio e Apolo vão embora, este último convencido de que a planta que

carrega é a mulher amada. O médico volta com os sorvetes e Dafne chora ao ver que é de nozes com chantilly, sabor que faz com que se lembre de Apolo.

Apesar da diferença nítida, não acreditamos que esse final seja uma produção de dramaturgia de Nydia Licia. Isso porque não temos como afirmar com certeza qual versão da peça ela usou como base para a tradução, e é possível que tenha sido alguma posterior à versão da estreia disponível no *Archivio Franca Rame-Dario Fo* (online). Corroboramos com a nossa teoria o fato de que o final da publicação mais recente desta peça (FO, 2019) é muito parecido com o final da montagem de Licia: Antônio e Apolo vão embora carregando a planta e o pé de Mercúrio enquanto Dafne continua no apartamento. Não há mais a volta do médico para a cena; ela continua escondida e chora atrás de uma coluna ao vê-los partir.

Quadro 6 – Comparação da peça *Chi ruba un piede è fortunato in amore* em português e em italiano

	FO, Dario. <i>Chi ruba un piede è fortunato in amore</i> . 1961.	FO, Dario. <i>Quem rouba um pé tem sorte no amor</i> . Trad. Nydia Licia. 1963.
1	PRIMO DOMINO - Bé, mi sembra proprio una carognata fregare un piede a chi ti vuol dare una mano... vedrai che si arrabbia e poi si vendica. SECONDO DOMINO - Stai tranquillo che se anche si vendicasse non sarà una gran cattiveria. È un dio burlone questo: fa solo vendette spiritose, quindi vai tranquillo e sega. (p. 4)	I DOMINO - Se ele vai dar a mãozinha, por que é que nós vamos roubar o pé? Não acho direito! E garanto que ele vai se vingar! II DOMINO - Fica sossegado, que mesmo que se vingue, não vai fazer nenhuma maldade com a gente. É um deus gozador. As vinganças dele são de brincadeira. Portanto, sossega e vai serrando. (p. 3)
2	PRIMO DOMINO - Per me le ha mangiate... ai mandrilli piacciono le ciliege. Anche a me piacciono specialmente quelle nere... le ciliege nere e le donne bianche... Bianche e lunghe, come questa Dafne... Certo, che se andava in giro nuda... Mica gli dò torto all'Apollo... Anche da albero me la portavo a letto io... e poi le mangiavo tutte le ciliegie... (p. 5)	I DOMINO - Ah, eu acho que êle comeu, sim. Eu também gosto de ameixas; ameixas pretas... Ameixas pretas e mulheres brancas... brancas e esguias, como essa Dafne... Bom, também, se ela circulava por aí, nua desse jeito... Eu não culpo Apolo, não. Até eu a levava pra cama, mesmo transformada em árvore, e depois comia tôdas as ameixas. (p. 4)
3	1° PROF. - Capisco la sua amarezza, la disperazione per tutta una sudata tesi che va in fumo... ma glielo avevo pur detto... Milano non è mai esistita. 2° PROF. - Milano? 1° PROF. - Sì, Milano... 2° PROF. - Non c'è? 1° PROF. - No non c'è... Esiste solo nella sua candida fantasia, professore... di lei e altri pochi ingenui... come lei. IMPREND. - Ma quando l'ha saputo?	I PROFESSOR - Compreendo a sua amargura, seu desespero por uma tese que se destrói... Mas bem que eu o avisei, não?... Milão nunca existiu. II PROFESSOR - Milão? I PROFESSOR - Sim, Milão. II PROFESSOR - Não existe? I PROFESSOR - Não. Não existe. A não ser na sua fantasia, professor. Sua e de outros ingênuos como o senhor.

	<p>1° PROF. – Da sempre. Solo oggi però ne ho avuto conferma. Sì signori ci troviamo a vivere nella più mostruosa truffa della storia. Tutto quello che vediamo, respiriamo, amiamo... non esiste... non è mai esistito!!</p> <p>2° PROF. – Mai?... Neanche la nebbia, i tram e la Madonnina?!</p> <p>1° PROF. – Ma non capite che ogni cosa crolla, se di colpo ci accorgiamo che tutto è costruito sul nulla... peggio, sulla menzogna.!!</p> <p>2° PROF. – Anche i taxi?</p> <p>1° PROF. – Tutto! L'unica cosa che si salva è giusto la nebbia...</p> <p>2° PROF. – Bé, se si salva la nebbia... Oh ma che disgrazia... a, Milano... Milano... eri una brutta città, d'accordo, uno schifo di città se vogliamo, ma almeno eri uno schifo onesto, pulito e lavoratore. E adesso vengo a sapere che non solo è tutto una balla... che non sono veri neanche i taxi, neanche i musei con le donne nude e bianche... Oh che disgrazia!!</p> <p>1° PROF. – Forza professore... Non si lasci andare... ci rimane sempre Bergamo... Bergamo esiste.</p> <p>INGEGN. – Scusate, ma non riesco a seguirvi... Di che Milano state parlando?</p> <p>1° PROF. – Di quella archeologica, naturalmente, la Mediolanum degli antichi romani. La Milano moderna, il fatto che esista o meno, lei capisce che non ci interessa affatto. (p. 17-18)</p>	<p>ENGENHEIRO – Desculpem, mas não estou entendendo. De que Milão o senhor está falando?</p> <p>I PROFESSOR - Explique o senhor, professor.</p> <p>II PROFESSOR - Eu, explicar?</p> <p>I PROFESSOR - Sim. Fale sobre Públio Atílio Ausônio. (p. 12)</p>
4	<p>1° PROF. – Avete ragione, e anch'io sarei di questo avviso. Ma purtroppo l'ufficio storico del Comune sostiene la tesi di Ausonio e del mio collega, e vuole le prove.</p> <p>2° PROF. – Sì sì, le prove. Scavare, trivellare, far fossi... datemi una vanga!</p> <p>IMPREND. – Ma perché disturbarvi, affaticarvi tanto? Ve le possiamo procurare noi le prove.</p> <p>INGEGN. – Siamo capaci anche noi di non trovare niente... le pare? (p. 22)</p>	<p>I PROFESSOR - Os senhores têm toda a razão. Eu também sou da mesma opinião. Mas, infelizmente, o Instituto Histórico sustenta a tese de Ausônio e desse meu colega, e exige as provas...</p> <p>II PROFESSOR - Sim, sim, as provas. Cavar, perfurar, abrir sulcos, crateras... Uma picareta, depressa!</p> <p>FINANCISTA - Mas por que se cansarem assim? Afinal, nós mesmos podemos lhes fornecer as provas de que necessitam.</p> <p>ENGENHEIRO - Nós também somos capazes de não encontrar nada, não acham? (p. 13)</p>
5	<p>MEDICO – Mi lasci finire... C'è però un sistema sperimentato da qualche mese in Isvezia con risultati davvero ottimi: il sistema detto della circolazione siamese. Il termine "siamese" o dei fratelli siamesi, dice da solo in che cosa consista la cura. Cioè, nell'innestare la circolazione</p>	<p>MEDICO - Nem injeções, nem pastilhas teriam o menor efeito. Existe um sistema, que já foi experimentado na Suécia, com ótimos resultados: é o sistema dito da "circulação siamês". É o sistema dos irmãos siameses. Enxerta-se a circulação sanguínea do elemento pobre na circulação</p>

	<p>sanguigna del soggetto povero, nel circolo di un altro soggetto ricco. Il ricco pomperà ossigeno per il povero...</p> <p>TASSISTA - Scusi dottore, ma un sistema di quel tipo funzionerà in Isvezia, ma qui da noi va a finire che al povero gli fregano anche quel poco di ossigeno che aveva prima. (p. 58)</p>	<p>de outro elemento rico. E o rico vai bombar oxigênio para o pobre.</p> <p>CHOFER - Desculpe, doutor, mas êsse sistema pode funcionar muito bem na Suécia. Agora, aqui... vão acabar roubando até aquele pouco oxigênio que o pobre ainda tem... (p. 32)</p>
6	<p>DAFNE – Ah, caro, guarda che prendo un pigiama dei tuoi...</p> <p>MARITO – Per chi?</p> <p>DAFNE – Per Apollo... non pretenderai che dorma senza...</p> <p>MARITO – Per carità... dagliene anche due di pigiama... Coprilo bene che non prenda freddo...</p> <p>(I DUE ARMEGGIANO INTORNO AI DUE LETTI, HANNO PORTATO LE LENZUOLA E I CUSCINI).</p> <p>INGEGNERE - Roba da non crederci... Il marito che dà il suo pigiama e fa il letto perché un altro possa dormire comodo con la moglie.</p> <p>MARITO – Bé, se proprio vogliamo, è anche più straordinario che il marito venga aiutato dall'amante a fare il letto per sistemare il suo sostituto.</p> <p>INGEGN. – A proposito, per quanto dovrà continuare questa situazione?</p> <p>MARITO – Per un mese circa...</p> <p>INGEGN. – Allora cerca di procurarti in fretta una cameriera, perché io non potrò venire qui tutte le sere ad aiutarti... Accidenti alle manette... come facciamo? (p. 92)</p>	<p>DAFNE - Meu bem, vou pegar um pijama teu.</p> <p>MARIDO - Para quem?</p> <p>DAFNE - Para Apolo. Você não vai querer que ele durma nú?</p> <p>MARIDO - De maneira alguma. Dê-lhe até dois pijamas... cubra-o, cubra-o bem, que não apanhe frio! (os dois ficam arrumando as camas, trazem almofadas e lençóis)</p> <p>ENGENHEIRO - Coisa de louco. O marido é que dá o pijama e arruma a cama para que a mulher durma com outro.</p> <p>MARIDO - E ainda mais de louco é que o marido seja ajudado pelo amante a arrumar a cama para o substituto.</p> <p>ENGENHEIRO - E por quanto tempo ainda vai durar essa situação?</p> <p>MARIDO - Por mais ou menos um mês.</p> <p>ENGENHEIRO - Então procure uma empregada, porque eu não vou poder vir tôdas as noites prá te ajudar... Pro diabo essas algemas... Como é que vamos fazer? (p. II - 16)</p>
7	<p>DAFNE – Ma il fatto è che io non sono triste... mi viene da piangere perché sono felice... capisci, è spaventoso che io sia felice per il fatto che loro sono in galera... (p. 105)</p>	<p>DAFNE - Mas é que eu não estou triste... Tenho vontade de chorar porque estou feliz... É horrível estar feliz, porque os dois foram para a cadeia... (p. II - 24-25)</p>
8	<p>(DURANTE IL MONOLOGO L'AMICO DI APOLLO HA FATTO PIÙ VOLTE CENNO A DAFNE PERCHÉ LO SEGUISSE FUORI DI CASA, MA DAFNE È RIMASTA COME PIETRIFICATA PRESSO LA COLONNA. [...] QUANDO [APOLLO] SI VOLTA PER AFFERRARE LA PIANTA... TROVA AL SUO POSTO DAFNE... CHE GLI BUTTA LE BRACCIA AL COLLO...)</p> <p>[APOLLO] - Nooo... Ma è proprio vero...? Non hai più neanche una foglia... Sei tornata come prima?!</p>	<p>CHOFER - Desculpe... Dafne, te apresento meu amigo Antonio. Já te falei dêle, não é?</p> <p>AMIGO - Muito prazer, minha senhora.</p> <p>CHOFER - A mão. (LHE ESTENDE UMA FÔLHA PARA BEIJAR) Êle é vivo, não? Compreendeu logo que se tratava de uma mulher...</p> <p>AMIGO - E bem bonita. Parabéns.</p> <p>CHOFER - Estou contente que você também goste dela. Você não se incomoda, não, que a leve para nossa casa?</p> <p>AMIGO - Imagine... Mas, vamos depressa... Podemos sair pela porta de serviço.</p> <p>CHOFER - Espere um instante. Quero pegar o pé. Êle me deu sorte. É verdade mesmo,</p>

<p>DAFNE - Sì... come prima... E adesso mi potrai dare tutti i baci che vorrai... MEDICO - (d.d.) Aprite... per favore... DAFNE - Ah, è il dottore che torna col gelato... (ENTRA, HA I DUE CONI IN MANO E IL VASO PIANTATO IN TESTA CON TUTTA LA PIANTA SOPRA) MEDICO – Vorrei sapere chi è quel disgraziato che mi ha buttato sto vaso in testa... per poco non mi faceva cascare i gelati. (p. 128)</p>	<p>que quem rouba um pé tem sorte no amor... Não sei onde foi que li isso... Hmm-hmm. Primeiro as senhoras... (SAEM) MÉDICO – (ENTRANDO COM O VASO DE FLÔRES ENFIADO NA CABEÇA E OS DOIS COPINHOS DE SORVETE) Posso entrar? Eu gostaria de saber quem foi o desgraçado que me jogou este vaso na cabeça... Quase derrubei os sorvetes... DAFNE – (PEGANDO UM COPINHO) É de nozes... com chantilly... (CHORA) (p. II - 40)</p>
--	---

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

Depois de analisar esses pontos centrais de *Quem rouba um pé tem sorte no amor*, acreditamos ter elementos suficientes para afirmar que se trata de um caso de tradução de dramaturgia, uma vez que Nydia Licia não fez escolhas tradutórias que mudassem, de forma global, a poética de *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, tampouco que abrissem margem para uma concepção estética e/ou ideológica da montagem diferente daquelas da peça de partida; muito menos que estabelecessem outra relação com o público.

3.1.3 A temporada de estreia e sua recepção

Segundo aponta o jornal Diário da Noite (MALICIOSA, 1963), *Quem rouba um pé tem sorte no amor* estreou em 6 de abril de 1963 e ficou em cartaz até o dia 2 de junho daquele mesmo ano, com apresentações todos os dias, duas aos sábados e domingos. Atuaram na peça Nydia Licia, Zéluiz Pinho, Ferreira Leite, Edgard Franco, Marta Greis, Alceu Nunes, Odair Luis e Guedes de Souza; o cenário era de Rubens Barra, o figurino de Madame Castillo.

Com essa peça, o Teatro Bela Vista teve recorde de audiência em uma estreia (TEATRO, 1963). As críticas dessa montagem, que parece ter tido só essa temporada, parecem confirmar a nossa hipótese de que Licia transpõe para o português a dramaturgia de Fo, estabelecendo com o público brasileiro uma relação análoga à que Dario estabelecia com o público italiano. De fato, muitas são as menções ao fato de que a peça é engraçada ou até mesmo maluca, divertindo o espectador (TEATRO, 1963; PACHECO, 1963c; NIDIA, 1963). A recriação, em português, de uma dramaturgia ao estilo *vaudeville*, parece, portanto, ter funcionado.

Na opinião de Mattos Pacheco, o cômico de situação e o texto funcionam e fazem rir a despeito da falta de qualidade dos atores (à exceção de Nydia) e mesmo a despeito

de uma certa dificuldade, para o público brasileiro, de acompanhar as referências culturais a Milão e à mitologia greco-romana.

Mas é inegável um texto engraçado, irreverente, malicioso. Que atinge, chega ao público. Apesar dos pesares.

E neste caso, o pesar é que ser uma comédia italiana, muito italiana, baseada em fatos mitológicos, ambientada em Milão, com personagens que o atual elenco de Nydia Licia tem dificuldade em criar. (PACHECO, 1963c, p. 3)

Apesar, portanto, dos aspectos negativos, a avaliação de Pacheco parece ser ainda majoritariamente positiva, assim como todas as críticas que encontramos em jornais paulistas. Ao contrário, Fausto Wolff (1963a), jornalista da *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, critica sistematicamente todo o trabalho de Nydia Licia, inclusive montagens anteriores e futuras, chegando a dizer que ela deveria abandonar o teatro (WOLFF, 1963b). Para criticar *Quem rouba um pé tem sorte no amor*, ele faz referência a um colega de outro jornal (cujo texto não encontramos, infelizmente), o que nos faz presumir que não tenha assistido à peça:

De acôrdo com o colega de O Estado de São Paulo, nada escapa: direção, texto, interpretação, cenários e figurinos. O sr. Dario Fó [sic], que dizem ser um dos melhores atôres da Itália, como autor traduzido para o português (é necessário dizer), revelou-se um Pitigrilli dos pobres. (WOLFF, 1963b, p. 8)

Ele demonstra não conhecer o trabalho de Fo e, aludindo a Pitigrilli, pseudônimo do autor humorístico e satírico Dino Segre, parece condenar tanto o caráter cômico da peça quanto a sua vocação popular. Ora, essas são certamente duas características fundamentais de todo o teatro de Franca Rame e Dario Fo. De forma geral, tanto as críticas negativas quanto as positivas parecem indicar que, ainda que a montagem possa ter deixado a desejar em alguns aspectos, Nydia Licia teve sucesso em traduzir a dramaturgia de Fo para o português brasileiro.

3.2 *Morte accidental de um anarquista* – tradução de Helder Costa e Paulo Mamede (1980) e montagens de Costa (1980) e Antonio Abujamra (1982)

Morte accidentale di un anarchico, como já falamos no primeiro capítulo desta tese, estreou em 1970, ainda durante as investigações sobre a morte dita accidental do ferroviário anarquista Giuseppe Pinelli, detido pela polícia de Milão e injustamente acusado de ter sido o principal responsável pelo atentado na Piazza Fontana. No dia 12 de dezembro de 1969, em um intervalo de menos de uma hora, cinco bombas explodiram em Roma e em Milão; a mais devastadora matou 17 pessoas e feriu 88 na Banca Nazionale

dell'Agricoltura, em Milão, no que ficou conhecido como o marco de início dos anos de chumbo e um dos episódios mais violentos da estratégia da tensão (SOFRI, 2009). Pinelli foi detido no dia 12 e permaneceu na delegacia para interrogatório, superando o prazo legal de detenção sem autorização judiciária, até a madrugada entre os dias 15 e 16 de dezembro, quando caiu da janela do quarto andar. Não se sabe até hoje a causa da morte nem da queda. Imediatamente após os fatos, a polícia declarou que ele tinha pulado, num impulso suicida, após receber a notícia de que seu álibi não se sustentava. Investigações posteriores mostraram que o álibi, na verdade, era bastante sólido, e apontaram diversas incongruências nas ações e nos depoimentos dos policiais, todas presentes na peça de Dario Fo: a ambulância foi chamada alguns minutos antes do incidente; ele não gritou durante a queda e ela aconteceu praticamente na vertical, o que mostra que não houve salto ou impulso para a frente, e não houve nenhum gesto instintivo de proteção; os policiais que estavam presentes na sala narraram versões diferentes dos fatos ao longo do tempo; um deles afirmou ter segurado Pinelli pelo pé para impedir que caísse e ter ficado com um sapato na mão, mas seu corpo caiu no chão com os dois pés calçados; ele apresentava um machucado no pescoço; não foi feita autópsia; o interrogatório não havia sido documentado; não fazia sentido que a janela estivesse aberta numa madrugada gelada de dezembro. Em 1970 o inquérito sobre a sua morte é arquivado e a conclusão é de “morte acidental”. Em 1975, outro inquérito conclui que ele havia morrido após um “mal-estar ativo”: sentindo-se mal, possivelmente por uma combinação de elementos – como fumar em demasia e se sentir muito pressionado psicologicamente –, ele se aproxima da janela para tomar ar fresco e cai. Essa hipótese parece impossível quando se analisam a altura de Pinelli e a do parapeito da janela. Hoje em dia, as hipóteses mais aceitas são que Pinelli tenha sido jogado pela janela para simular um suicídio – que soaria como uma declaração de culpa; ou que ele tenha sido torturado e assassinado, e que seu corpo tenha sido jogado pela janela como forma de encobrir a conduta criminosa da polícia (CEDERNA, 2009). A responsabilidade pelo atentado foi atribuída, após longos processos, a terroristas neofascistas, que teriam sido pelo menos acobertados por negligência pelo Estado (MAGNANI, 2019).

Na introdução a *Morte accidentale di un anarchico* publicada pela Bertani, Dario explica que escreveu a peça com o intuito de “ajudar os expectadores ‘a ler’ uma crônica que revela diretamente um aspecto da natureza da força estatal usando um ‘velho’

exemplo, um fato ocorrido” (FO, 1972, p. 7).⁸⁷ Ele não entende a morte de Pinelli, portanto, como um fato isolado, mas vê nela, citando Engels e Lenin, mais um exemplo de como a burguesia organiza o Estado de forma a se manter no poder, criando, inclusive, uma categoria de funcionários – as forças da ordem – que estão acima das leis e do restante da sociedade. Explica, ainda, que

A morte de um companheiro não se chora. Fazendo isso correríamos o risco de suportar qualquer coisa. Como é um companheiro caído ao nosso lado, devemos sentir fortemente o significado da sua morte. E não nos comovemos porque com um ato de comoção conseguimos “digerir” o espetáculo e sentir a consciência irremediavelmente no lugar. Não esqueçamos nunca que ele foi parar no 14º andar pelas suas ideias políticas, das quais podemos discordar, mas através das quais ele estava conosco na luta comum para subverter uma ordem social. (FO, 1972, p. 9-10)⁸⁸

Mais uma vez, Fo expressa a sua convicção de que a catarse serve para pacificar a sociedade e que o teatro revolucionário não deve tê-la como objetivo. No prólogo há um jogo ficcional interessante: ele avisa que a peça trata de um episódio que ocorreu em 1921 em Nova Iorque – Salsedo, um anarquista italiano, caiu de uma janela do 14º andar de uma delegacia e a polícia afirmou que ele havia se matado. Descobriu-se, porém, que ele havia sido arremessado pelos policiais durante o interrogatório. Fo avisa, ainda, que transpôs o caso de Salsedo para Milão apenas para transformar o episódio em algo mais atual e mais dramático, e que qualquer semelhança com a realidade “deve ser atribuída àquela imponderável magia constante no teatro que, em infinitas ocasiões, fez com que até histórias malucas, completamente inventadas, se vissem impunemente imitadas pela realidade” (FO, 1972, p. 10-11).⁸⁹

Por um lado, é provável que se trate de uma forma de evitar processos e problemas com a justiça e a polícia. Por outro lado, trata-se também de uma estratégia de deixar claro que o caso de Pinelli não é isolado, mas apenas mais um capítulo da história sistemática de repressão pelas forças da ordem contra os militantes de esquerda. De fato, o caso

⁸⁷ Tradução nossa. No texto de partida: “Abbiamo avuto forse la presunzione di aiutare gli spettatori 'a leggere' una cronaca che svela direttamente un aspetto della natura della forza statale utilizzando un 'vecchio' esempio, un fatto accaduto.”

⁸⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “Sulla morte del compagno non si piange. Così facendo si rischierebbe di sopportare ogni cosa. Poiché è un compagno caduto al nostro fianco, dobbiamo fortemente sentire il significato della sua morte. E non ci si commuove perché con un atto di commozione riusciamo a 'digerire' lo spettacolo e a sentirci irrimediabilmente con la coscienza a posto. Non dimentichiamo mai che al 14º piano egli ci finì per le sue idee politiche, sulle quali possiamo proporre il nostro dissenso, ma per via delle quali egli era con noi nella lotta comune per rovesciare un ordine sociale.”

⁸⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “fenomeno è da imputarsi a quella imponderabile magia costante nel teatro che, in infinite occasioni, ha fatto sì che perfino storie pazzesche completamente inventate, si siano trovate ad essere a loro volta impunemente imitate dalla realtà.”

Salsedo não foi inventado por Fo, e sua história tem muitos pontos de contato com a de Pinelli (GIANNINI, 2020). Além disso, o dramaturgo deixa claro, na introdução, que vai apresentar “um discurso político baseado nas mortes ‘acidentais’ dos anarquistas”, no plural (FO, 1972. p. 5).⁹⁰

A peça se passa dentro de uma delegacia de Milão e, no início, o comissário interroga um louco, listando os motivos de suas doze prisões. Nesse momento, excetuando-se no prólogo, nada foi dito sobre o caso Pinelli. O personagem do louco é particularmente arguto e vai envolvendo o comissário com a sua atuação. O policial tenta prendê-lo, mas o doido conhece o código penal e sabe que não pode ser preso porque sofre de um mal psiquiátrico. O policial fica espantado com seus conhecimentos de direito e pergunta se ele nunca foi advogado ou juiz. O doido é taxativo: “não gosto de defender, é uma arte passiva, eu gosto de julgar... condenar... reprimir... perseguir! Eu sou um dos seus... caro comissário” (FO, 1972, p. 19).⁹¹ Ele se lamenta por nunca ter tido a oportunidade de se passar por um magistrado, uma vez que sente verdadeiro fascínio pelos juízes:

esses personagens têm o poder de destruir ou salvar alguém como e quando quiserem: condenam à prisão perpétua como alguém que diz: “Bem, talvez chova amanhã...”. Cinquenta anos para você... para você, trinta... para você, só vinte... porque te achei simpático! Ditam, legiferam, sentenciam, decretam... e também são sagrados... porque – não esqueçamos – aqui... ainda existe o reato de vilipêndio se alguém falar mal da magistratura... aqui e na Arábia Saudita! (FO, 1972, p. 20)⁹²

O louco irrita tanto o comissário que acaba sendo liberado. Quando volta para pegar seus documentos, fica sozinho na sala do policial. O telefone toca, e é assim que ele descobre que está para chegar um juiz superior para revisar o caso do anarquista. Parece-lhe a ocasião perfeita para viver seu sonho de se passar por um juiz, então ele se prepara para a tarefa: pega todos os arquivos do caso e estuda o personagem, constrói sua forma de caminhar, seus gestos, a voz, os tiques...

O louco finge querer ajudar os agentes, ganha sua simpatia, mas também é duro com eles. Passa-se por juiz, depois por capitão e, enfim, por bispo. Consegue confundir

⁹⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “Un discorso politico improntato sulle morti ‘accidentali’ degli anarchici in tutta la loro storia”.

⁹¹ Tradução nossa. No texto de partida: “a me non piace difendere, è un'arte passiva, a me piace giudicare... condannare... reprimere... perseguire! Io sono uno dei vostri... caro commissario.”

⁹² Tradução nossa. No texto de partida: “Ebbene 'sti personaggi, hanno il potere di distruggere o salvare uno come e quando vogliono: danno certe condanne all'ergastolo così come uno dice: 'Beh, forse domani piove...'. Cinquant'anni a te... a te trenta... a te solo venti... perché mi sei simpatico! Dettano, legiferano, sentenziano, decretano... e sono pure sacri... perché non dimentichiamocelo, da noi... c'è ancora il reato di vilipendio se uno dice male della magistratura... da noi e nell'Arabia Saudita!”

os policiais e extrai deles, uma a uma, as contradições do processo, que já apontamos anteriormente: o álibi do anarquista foi verificado e era procedente, mas eles haviam dito, inclusive à imprensa, que não; Pietro Valpreda, companheiro anarquista de Pinelli, ao contrário do que afirmaram os policiais, não havia confessado envolvimento em atentado nenhum; em dezembro estava frio demais para manter a janela aberta de madrugada; a parábola da queda do anarquista não foi verificada; seu corpo caído ainda estava com os dois pés calçados, sendo impossível que um terceiro sapato ficasse na mão do agente que diz ter tentado segurá-lo; a ambulância havia sido chamada alguns minutos antes da queda; o anarquista apresentava um edema no pescoço que indicava um machucado anterior à queda. O louco também propõe versões absurdas para explicar o que aconteceu naquela noite. Os policiais percebem o absurdo e o louco afirma que estava tentando salvar a versão deles, mas que era impossível. Num dos finais da peça, a luz da delegacia é cortada e o louco cai pela janela – não se sabe se ele pulou, caiu ou foi empurrado. Enquanto os demais personagens conversam sobre o ocorrido, entra um senhor parecido com o louco e diz ser o juiz que vai começar a investigação sobre a morte do anarquista, no que parece ser um eterno retorno da série de injustiças. Dario explica que, com esse final, queria dizer que

se um dia, por acaso, houvesse uma investigação e viesse um juiz, nada mudaria. Porque não é fazendo uma investigação a mais que um sistema é mudado. Isso quer dizer que não é porque a Itália não fez um inquérito sobre o caso Pinelli que a nossa democracia é nojenta. Não! Seria um pouco menos nojenta, mas ainda causaria nojo. Porque em primeiro lugar estão aqueles que voam pelas janelas, aqueles que caem das construções, aqueles que explodem nas caldeiras, aqueles que morrem de silicose, aqueles que são mortos todos os dias, um a cada duas horas. Para não falar dos mutilados, dos neuróticos, das pessoas que estão nos hospitais psiquiátricos como nunca antes. [...] No espetáculo nós dizemos: companheiros, não acreditem na justiça dos patrões, não acreditem na polícia dos patrões, porque ela é sempre do patrão. A única forma de sair não são os pactos, não são as pequenas barreiras, não são [...] as reformas, da forma como são programadas. (FO *apud* ZANCARINI, 2012, p. 9)⁹³

⁹³ Tradução nossa. No texto de partida: “Che cosa diceva in fondo questo finale ? Diceva che se ci fosse un giorno, puta caso, un’inchiesta e venisse un giudice, nulla cambia. Perché non è facendo un’inchiesta in più che si cambia il sistema. Cioè a dire che non è perché in Italia non si è fatta l’inchiesta sul caso Pinelli, che allora dimostra che la nostra democrazia è schifosa. No ! Sarebbe un po’ meno schifosa, ma sempre schifo farebbe. Perché la prima posizione è quello che vola dalle finestre, son quelli che volano dai cantieri, sono quelli che esplodono nelle caldaie, sono quelli che muiono di silicosi, son quelli che tutti i giorni vengono distrutti ammazzati, uno ogni due ore. Per non parlare dei mutilati, i nevrotici, la gente che si trova dentro gli ospedali psichiatrici non mai come adesso. [...] Nello spettacolo noi diciamo : compagni, non fidate nella giustizia dei padroni, non fidate nella polizia dei padroni, perché quella è sempre del padrone. L’unico sistema per uscire non sono i pateracchi, non sono i piccoli argini, non sono [...] le riforme, così come sono impostate.”

Por mais que a peça seja um trabalho de contrainvestigação, baseado em fatos e documentos reais, contra o terrorismo de Estado, seu objetivo maior não era apenas que o caso Pinelli fosse investigado e reparado como possível. Em última análise, a peça quer alertar contra a confiança no Estado, e contra a perda do ímpeto revolucionário diante da estratégia da tensão ou da promessa de reformas. De fato, parece que o atentado de Piazza Fontana, assim como outros episódios violentos que vieram na sequência, compuseram a estratégia da tensão e foram uma forma de resposta ao *autunno caldo*, o outono de 1969 das grandes mobilizações sociais. Uma população que tem medo é uma população disposta a aceitar governos mais conservadores (ZANCARINI, 2012). Para Dario, os escândalos exercem uma função complementar à estratégia da tensão, uma vez que são uma forma de capturar e dar vazão à indignação das classes populares – acompanhar um escândalo é como acompanhar uma tragédia, e a punição a quem participa de um escândalo funciona como um elemento catártico. Além disso, de forma similar ao que acontece com as reformas, a população é levada a prestar atenção em um elemento particular da vida pública, deixando à margem a conjuntura geral, a estrutura opressora. O teatro de Fo aparece, aqui, como um instrumento que se opõe também à catarse da tragédia que é a democracia burguesa, e não é por acaso que o personagem que investiga e desmascara não apenas as mentiras e a negligência da polícia e da magistratura, como também – e principalmente – as estruturas da sociedade é um doido que sofre de um mal muito particular: ele é um histriomaníaco, que, segundo explica, “vem de *istriones*, que quer dizer ator” (FO, 1973, p. 142).⁹⁴ Dario opõe o teatro – o seu teatro, popular e didático – às ferramentas de controle da sociedade por parte da burguesia, como a polícia, a magistratura, a estratégia da tensão e os escândalos.

3.2.1 A tradução para o português

O grupo português A Barraca apresentou *Preto no Branco*, sua versão de *Morte accidental de um anarquista*, em 1980, em São Paulo. No mesmo ano, seu diretor, Helder Costa, dirigiu o Teatro dos Quatro numa montagem carioca do texto, com Sérgio Brito, Guida Vianna, Jackson de Souza e Alby Ramos no elenco (DRAMATURGO, 1980). Em 1982, é a vez de Sergio Ajzenberg, Clarisse Abujamra, Antonio Fagundes e Lenine Tavares produzirem a montagem que contou com direção de Antonio Abujamra e elenco

⁹⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “viene da istriones che vuol dire attore”.

formado por Fagundes, João José Pompeo, Serafim Gonzalez, Ileana Kwasinski, Tácito Rocha e Sergio Oliveira.

No acervo da SBAT, constam duas traduções com o título de *Morte accidental de um anarquista*, a primeira de Helder Costa, com o subtítulo “ou Preto no Branco”, e a segunda de Paulo Mamede. Quando vimos as traduções, esperávamos dois trabalhos muito diferentes – o da primeira tem 62 páginas, o da segunda, 79. No entanto, a grande diferença no número de páginas deve-se principalmente ao espaçamento, e a segunda não é exatamente uma segunda tradução; parece mais uma revisão ou segunda edição da tradução de Costa. O conteúdo e as escolhas linguísticas, palavra a palavra, são praticamente os mesmos. Persistem no trabalho de Mamede mesmo algumas escolhas inusitadas de pontuação, como o uso da vírgula antes de reticências, alguns erros de ortografia (“ecatombe” e “urubú”). Há pequenas supressões de falas curtas ou de partes de falas, assim como pequenas trocas de palavras que parecem dar uma dicção mais brasileira e contemporânea ao texto. “O senhor açula o cão contra os camponeses” (FO, 1980, p. 21) vira “O senhor atíça o cão contra os camponeses” (FO, 1980?, p. 28); “Casos fúnebres” (p. 23) vira “Caras de enterro” (p. 31); “nós não o tínhamos feito à meia-noite” (p. 24) vira “não tinha sido feito à meia-noite” (p. 33); “Bem, se viu” (p. 26), “Bem, já que você viu...” (p. 36); “Não acho” (p. 27), “Acho que não” (p. 39); “Cuidado com o olho! Olhe que ele salta fora!” (p. 42), “Cuidado com o olho! Olhe que ele pula fora!” (p. 53). Achamos as trocas positivas, mas muito pontuais, insuficientes para criar de fato um texto mais ágil, com uma dicção mais fácil. Ainda permanecem muitos pronomes, mais abundantes em italiano e no português europeu que no português brasileiro, assim como uma preferência pelo imperativo conjugado na terceira pessoa do singular, que no português oralizado no Brasil normalmente é alternado com o imperativo conjugado na segunda pessoa do singular. Um exemplo interessante é um trecho da página 22 na tradução de Costa, 29 na de Mamede: “Vocês pediram um conselho. Nessa situação, melhor que atirem-se. Coragem! Suportar uma humilhação dessas... Me acreditem” vira “Vocês pediram um conselho. Nessa situação, melhor que se atirem. Coragem! Suportar uma humilhação dessas... Me acreditem”. O uso da próclise em “se atirem” é bem-vindo, torna o texto mais fluido para o Brasil, mas permanece o incomum “Me acreditem” ao invés de “Acreditem em mim” ou “Podem acreditar”. Outras das substituições de Mamede parecem continuar a dizer a mesma coisa: “com certeza” (p. 30) vira “sem dúvida” (p. 39); “bravo!” (p. 40; p. 47) vira “ótimo!” (p. 53) e “perfeito!” (p. 62); “horível” (p. 48) vira “terrível” (p. 64). Como são dois textos quase iguais, e Mamede

parece ter usado como referência mais a tradução de Costa do que o texto de Fo, compararemos, no Quadro 7, os trabalhos de Fo e de Costa.

Paulo Mamede era um dos empresários do Teatro dos Quatro (AUGUSTO, 1983); temos motivos para acreditar, portanto, que ele tenha apenas atualizado a tradução que Costa havia feito para a montagem portuguesa quando da realização do espetáculo carioca. Acreditamos que a mesma tradução tenha sido usada na montagem de Abujamra, uma vez que não encontramos créditos para o tradutor em nenhuma das peças de divulgação do espetáculo ou na imprensa (ao contrário do que aconteceria na montagem de *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, dois anos depois). Além disso, consta na folha de rosto da tradução de Mamede (FO, 1980?) que ela foi enviada ao acervo da SBAT, com sede no Rio de Janeiro, pelo escritório da SBAT de São Paulo, o que reforça a nossa hipótese.

Não encontramos menção à edição de referência usada por Costa, mas, como o final adotado na tradução só consta na publicação de 1973 (e só seria adotado novamente muitos anos depois, em 2004, numa edição da Einaudi), é ela que usaremos em nossa comparação (ZANCARINI, 2012).

Na versão de Helder Costa, o prólogo não foi traduzido e não há menção ao caso de Salsedo. É claro que, no Brasil de 1980, havia menos motivos para temer menções diretas ao caso Pinelli; havia certamente motivos, por outro lado, para relacionar a morte do anarquista italiano a tantas outras mortes de tantos outros militantes, como faz o dramaturgo italiano através da menção a Salsedo. Em geral, o prólogo é a parte mais mutável das peças de Franca Rame e Dario Fo – na maior parte das ocasiões, ele é improvisado sobre uma estrutura mais ou menos fixa, de forma a incorporar a atualidade política do local de apresentação (FARRELL, 2014). Por isso, a escolha de não traduzir o prólogo não nos parece negativa em si; a criação de prólogos para a realidade brasileira de então nos parece, inclusive, mais interessante do que o uso do prólogo de Fo. Não encontramos, no entanto, indícios da existência ou não de prólogos nas primeiras montagens brasileiras.

Em geral, as peças de Fo são longas e são resumidas em quase todas as traduções, para quase todos os países. Isso acontece também na tradução de Helder Costa para *Morte accidental de um anarquista*. É interessante notar, porém, que, ainda que de forma resumida, a maior parte dos pontos-chave do enredo italiano subsistem em português, em especial os momentos centrais da investigação do Louco: o comissário admite ter forjado a confissão do companheiro do anárquico (excerto 3); revela-se como era absurdo que a

janela estivesse completamente aberta em uma noite fria de dezembro (excerto 5); mostra-se a importância da análise da parábola de queda e como não fazê-la é negligenciar a investigação (excerto 7); é apontada a inconsistência nos horários – a ambulância foi chamada cinco minutos antes da queda (excerto 8); há uma explicação que considera a hipótese do golpe no pescoço e da “morte acidental” (excerto 9); salienta-se que a bomba parecia obra de profissionais, em particular militares; que havia militares infiltrados em quase todas as organizações anarquistas (excerto 10) e que a maioria dos atentados dos quais se tinha notícia à época tinham sido organizados por fascistas ou figuras ligadas ao fascismo (excerto 11). Algumas falas são cortadas, mas elas não parecem prejudicar a compreensão, pelo menos não quando cada excerto é analisado separadamente. A releitura da tradução depois da leitura do texto italiano, no entanto, nos deu a impressão de que o texto brasileiro é ainda mais acelerado do que o italiano. Isso, somado ao fato de que a morte de Pinelli não era um acontecimento que estava na ordem do dia no Brasil de 1980 como estivera na Itália de 1970, pode, sim, dificultar a compreensão dos eventos, a depender das demais escolhas feitas na montagem.

Há, ainda, alguns pontos da investigação do Louco que não estão presentes na versão de Costa: o fato de que o alibi do ferroviário tinha sido verificado e era procedente (excerto 4) e a versão segunda a qual o Agente segurou o anarquista pelo pé, ficando com um dos calçados na mão, logo desmentida pelo fato de o último ter caído com os dois pés calçados (excerto 6). Como vários outros elementos do inquérito estão presentes, esses cortes não nos parecem significativos, especialmente porque a urgência da contrainvestigação, para a qual todos os detalhes importam, existia quando a peça estreou, na Itália, mas não dez anos depois, no Brasil.

A maior parte dos momentos centrais de reflexão mais ampla, através dos quais o Louco relaciona o caso Pinelli às políticas de manutenção da burguesia no poder, também estão presentes. No excerto 12, por exemplo, foi mantida a crítica aos escândalos como estratégia de fazer fracassar as lutas operárias (a tradução do específico “*autunno caldo*” pelo genérico “lutas operárias” nos parece, aqui, positiva para facilitar a compreensão do público brasileiro), assim como, no 13, a crítica às reformas como freios da revolução. No excerto 14, apesar de um corte mais significativo, também permanece a reflexão acerca dos escândalos como fundamentos dos governos capitalistas, entendidos como capitalistas apenas por oposição à Itália, que ele afirma ser “pré-capitalista”. Nesse excerto, porém, nos parece mais significativo o corte de duas frases que explicitam e condensam essa crítica e, retomando a terminologia usada por Berman (1995),

consideramos necessárias: “a catarse libertadora de todas as tensões” (FO, 1973, p. 178)⁹⁵ e “o escândalo é o antídoto contra o pior veneno, que é a tomada de consciência das pessoas” (FO, 1973, p. 178).⁹⁶ Parece-nos, com esses cortes, juntamente com a escolha de não traduzir o prólogo (se de fato não foi criado um), que a versão de Costa tem uma preocupação didática um pouco menor que a de Fo.

Em especial, não aparece, em momento algum da tradução (a não ser, talvez, implicitamente, num trabalho de interpretação que fica sob responsabilidade total da encenação e/ou do público), a oposição entre o teatro didático, crítico, que quer estimular a reflexão e mudar a sociedade, e os escândalos trágicos, catárticos, que mantêm a burguesia no poder. De fato, além do corte na frase que explicita a visão de Fo de que os escândalos têm uma função catártica, quase todas as demais alusões metateatrais foram cortadas na tradução, excetuando-se a primeira, na qual o Louco diz ser histriomaníaco. Ainda assim, é cortada a parte em que ele explica que faz teatro com pessoas reais, assim como, no excerto 2, perde-se a alusão ao teatro quando o Louco diz “mantenha-se de acordo com a história” ao invés de “atenha-se ao roteiro” ou “ao texto [da peça]”. No excerto 10, também é cortada a parte em que o Comissário-chefe se vira para a plateia e chama seus espíões, que respondem; e o Louco, também para os espectadores, diz para não se preocuparem, porque aqueles que responderam são atores – os espíões de verdade estão quietos. Parecem questões de menor importância, mas são elas que sustentam a analogia entre o trabalho interno do Louco como personagem da peça e o trabalho de Dario Fo no mundo, como ator, dramaturgo e diretor, e explicitam a sua crença no poder do teatro de fazer parte da construção de outro mundo.

Quadro 7 – Comparação da peça *Morte accidentale di un anarchista* em português e em italiano

	FO, Dario. <i>Morte accidentale di un anarchico</i> . 1972.	FO, Dario. <i>Morte accidental de un anarquista</i> . Tradução de Helder Costa. 1980.
1	INDIZIATO - [...] ho la mania dei personaggi, si chiama “istriomania” viene da istriones che vuol dire attore. Ho l'hobby di recitare delle parti insomma, sempre diverse. Soltanto che io sono per il teatro verità, quindi ho bisogno che la mia compagnia di teatranti sia composta da gente vera... che non sappia di recitare... d'altra parte io non ho i mezzi, non potrei pagarli... ho chiesto	LOUCO – [...] Tenho a mania dos personagens, chama-se histriomania, vem de histrião, que quer dizer ator. Meu passatempo predileto é interpretar papéis sempre diferentes. Queria ser ator. Ter uma companhia. (p. 1)

⁹⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “la catarsi liberatoria d'ogni tensione.”

⁹⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “Lo scandalo è un antidoto al peggior veleno, che è la presa di coscienza della gente.”

	sovvenzioni al ministero dello spettacolo ma siccome non ho appoggi politici... (p. 142)	
2	MATTO - No, no per favore... attenersi al copione (<i>Mostra i verbali</i>). Qui non c'è censura... non ha detto così! (p. 152)	LOUCO - Não, não, mantenha-se de acordo com a história. Aqui não há censura. Não foi isso que disse... (p. 16)
3	<p>COMMISSARIO - Sì, senz'altro: “Mi hanno telefonato adesso da Roma... c'è una bella notizia per te... il tuo amico, pardon compagno ballerino ha confessato... ha ammesso di essere stato lui a mettere la bomba alla banca di Milano”.</p> <p>MATTO - E lui, il ferroviere come l'ha presa?</p> <p>COMM. - Beh, male, è diventato pallido...ha chiesto una sigaretta... se l'è accesa...</p> <p>MATTO - E poi si è buttato.</p> <p>QUESTORE - No, non subito...</p> <p>MATTO - Nella prima versione lei ha detto: “subito” è vero?</p> <p>QUESTORE - Sì, è vero.</p> <p>MATTO - Per di più sempre lei, parlando con la stampa e alla televisione, ha dichiarato che l'anarchico prima del tragico gesto si sentiva ormai perduto... era “incastrato” ha detto così?</p> <p>QUESTORE - Sì, ho detto proprio così: “incastrato”.</p> <p>MATTO - E poi cos'ha dichiarato ancora?</p> <p>QUESTORE - Che il suo alibi, quello secondo cui avrebbe trascorso il famoso pomeriggio dell'attentato a giocare alle carte in un'osteria del naviglio, era crollato, non reggeva più.</p> <p>MATTO - Quindi che l'anarchico era da ritenersi fortemente indiziato anche per gli attentati alle banche di Milano, oltre che ai treni. E ha aggiunto, per finire, che il gesto suicida dell'anarchico era un “<i>evidente atto di accusa</i>”.</p> <p>QUESTORE - Sí, l'ho detto.</p> <p>MATTO - E lei commissario ha urlato che quello, da vivo, era un delinquente, un mascalzone! Ma dopo appena qualche settimana, lei signor questore ha dichiarato, ecco il documento, che “naturalmente” ripeto “naturalmente” sul povero ferroviere non pesavano indizi concreti. Giusto? Quindi era del tutto innocente, e anche lei commissario ha persino commentato: “quell'anarchico era un bravo ragazzo”.</p> <p>QUESTORE - Sì, ammetto... ci siamo sbagliati...</p> <p>MATTO - Per carità... tutti ci si può sbagliare. Ma voi, scusate, l'avete fatta un po' grossa, lasciatemelo dire: prima di tutto fermate arbitrariamente un libero cittadino,</p>	<p>COMIS. – “Acabam de telefonar. Tenho uma boa notícia para você. O teu amigo, perdão, o companheiro bailarino, confessou. E admitiu que foi você que pôs a bomba...”</p> <p>LOUCO - Como reagiu o ferroviário?</p> <p>COMIS. - Bastante mal, ficou pálido, pediu um cigarro, acendeu...</p> <p>LOUCO - E se atirou.</p> <p>COMIS. CHEFE - Não, não foi logo.</p> <p>LOUCO - Mas na primeira versão, você disse que foi logo, não?</p> <p>COMIS. CHEFE - Sim... sim.</p> <p>LOUCO - Além disso, declarou também que ele estava metido nisso até o pescoço, e que o fato dele ter se suicidado era um evidente ato de acusação.</p> <p>COMIS. CHEFE - Sim, isso eu disse.</p> <p>LOUCO - E você, comissário, disse que esse anarquista era um perfeito delinquente, mas umas semanas mais tarde, declarou que não havia provas concretas, que ele até que era bom rapaz...</p> <p>COMIS. CHEFE - Bem, eu admito que pode ser que a gente tenha se enganado...</p> <p>LOUCO - Por Deus, todo mundo pode se enganar. Mas vocês passaram dos limites. Primeiro, detiveram arbitrariamente um cidadão livre; depois abusaram da (vossa)</p>

	<p>poi abusate della vostra autorità per trattenerlo oltre il termine legale, quindi 'sto povero manovratore me lo traumatizzate andandogli a dire che avete le prove che lui è il dinamitardo delle ferrovie, poi gli create più o meno volutamente la psicosi che perderà il posto di lavoro, poi che il suo alibi del gioco delle carte è crollato, e per finire, mazzata con rintocco: che il suo amico e compagno di Roma si è confessato colpevole della strage di Milano: il suo amico è un assassino schifoso?! Tanto che lui commenta sconsolato "è la fine dell'anarchia" e si butta! Dico, ma siamo matti? A 'sto punto perché meravigliarci se a uno sfottuto a 'sta maniera gli prende il raptus?! E no, eh no, mi spiace, ma voi a mio avviso siete colpevoli eccome! Siete totalmente responsabili della morte dell'anarchico! Da incriminare subito per istigazione al suicidio! (p. 154)</p>	<p>autoridade para ele ficar mais tempo do que é permitido pela lei, em seguida massacraram-no, dizendo que tinham provas de que ele era terrorista, que ia ser despedido... e para terminar, que o amigo dele tinha confessado... Sinto muito, mas vocês para mim, são culpados, totalmente responsáveis pela morte do anarquista. Devem ser imediatamente imputados por instigar um suicídio! (p. 19-20)</p>
4	<p>MATTO - I "ma" non mi interessano! Esistono ancora o no, due o tre pensionati che convalidano a tutt'oggi il suo alibi? COMMISSARIO - Sì, ci sono. MATTO - Quindi avete mentito anche alla televisione e alla stampa dicendo che l'alibi era crollato e che sussistevano pesanti indizi? Dunque le trappole, i tranelli, le frottole non le usate solo per far cascare gli indiziati, ma anche per fregare, per sorprendere la buona fede del popolo credulone e fesso! (<i>Il questore vorrebbe intervenire</i>). Mi lasci terminare per favore: mai sentito dire che il divulgare notizie false o comunque tendenziose è reato grave? (p. 154)</p>	-
5	<p>QUESTORE - Zitto! (<i>l'agente si zittisce rientrando in sé come una lumaca nel guscio</i>) Lei non si offenderà, signor giudice, se le dirò che questa sua versione del ferroviere kamikaze... non mi convince granché. COMMISSARIO - Anch'io avrei qualche riserva... MATTO - A me invece non convince proprio per niente! Neanche in un giallo televisivo l'accetterebbero! È che cercavo di salvare la vostra di versione, che frana ancora peggio! QUESTORE - (<i>strofinandosi le spalle</i>) Per favore, le spiace se faccio chiudere la finestra? È venuto giù un freddo tutto d'un colpo... MATTO - Prego, prego... certo, fa freddo davvero! COMMISSARIO - Dipende dal fatto che è appena andato giù il sole. (<i>l'agente, a un</i></p>	<p>COMIS. CHEFE - Cala a boca! Não se ofenda, sr. dr., mas essa história do ferroviário Kamikaze, não me convence. COMIS. - A mim também não. LOUCO - Pois a mim, não me convence em nada. Esta história não era aceita nem para uma série do plantão de polícia. É que eu estava tentando salvar a versão de vocês mas não há jeito... COMIS. CHEFE (com frio) - Por favor, o senhor se incomoda se a gente fechar a janela? Ficou frio, de repente... COMIS. - É que o sol... já se pôs...</p>

	<p><i>gesto del Commissario sportivo, va a chiudere).</i></p> <p>MATTO - Già, ma allora, quella sera, il sole non è andato giù.</p> <p>COMMISSARIO - Come?</p> <p>MATTO - Dicevo, quella sera che l'anarchico s'è buttato, il sole è rimasto su, non c'è stato il tramonto? (<i>i tre poliziotti si guardano attoniti</i>).</p> <p>QUESTORE - Non capisco? (<i>Il Matto finge di seccarsi</i>).</p> <p>MATTO - Dico, se pur essendo di dicembre, la finestra, a mezzanotte, era ancora spalancata, vuol dire che non faceva freddo... e se non faceva freddo, era solo perché il sole non era ancora tramontato... tramontava più tardi: all'una, come in Norvegia di luglio.</p> <p>QUESTORE - Ma no, l'avevano appena aperta... per far cambiare l'aria della stanza, vero?</p> <p>COMMISSARIO - Sì, c'era molto fumo.</p> <p>AGENTE - Sa, l'anarchico fumava molto!</p> <p>MATTO - E avevate aperto i vetri, e pure le imposte?</p> <p>COMMISSARIO - Sì, anche le imposte.</p> <p>MATTO - Di dicembre? A mezzanotte con il termometro che scende sotto zero, la nebbia che ti ingessa...? «Via, via, aria! Ma che ci frega della polmonite!» Avevate almeno il cappotto?</p> <p>COMMISSARIO - No, eravamo in giacchetta.</p> <p>MATTO - Che sportivi!</p> <p>COMMISSARIO SPORTIVO - Ma non faceva affatto freddo, gliel'assicuro!</p> <p>QUESTORE - No, non faceva freddo...</p> <p>MATTO - Ah sì? Quella sera il servizio meteorologico ha dato per tutta l'Italia temperature da far barbellare un orso bianco, e loro non avevano freddo, anzi... «primavera!» Ma che cosa avete: un monzone africano personale che passa di qui ogni notte, o è la «corrente del golfo» che vien su per il «tombone di san Marco» e vi passa sotto-casa con le fogne?! (p. 163-164)</p>	<p>LOUCO - Sim. Mas então, naquela noite, o sol não se pôs.</p> <p>COMIS. - Como?</p> <p>LOUCO - Disse que, na noite em que o anarquista se atirou, o sol ficou lá em cima, não houve pôr do sol.</p> <p>COMIS. CHEFE - Não compreendo. (O Louco finge perder a paciência)</p> <p>LOUCO - Ora, se em pleno mês de Dezembro, a janela estava aberta, quer dizer que não fazia frio. Porque o sol ainda não tinha se posto, o pôr do sol era mais tarde, à uma, como na Noruega no mês de Julho.</p> <p>COMIS. CHEFE - Não, é que tinha aberto... para arejar. Não é verdade, comissário?</p> <p>COMIS. - Exato, tinha muita fumaça.</p> <p>AGENTE - O anarquista fumava muito.</p> <p>LOUCO - E abriram a janela toda?</p> <p>COMIS. - Toda.</p> <p>LOUCO - Em dezembro? À meia-noite, com o termômetro abaixo de zero, com a friagem que tava. "Vamos, vá, ar fresco!" Pelo menos tinham algum sobretudo!</p> <p>COMIS. - Não, estávamos em manga de camisa.</p> <p>LOUCO - Esportistas! Ora! Viva a pneumonia!</p> <p>COMIS. - Posso assegurar que não fazia frio...</p> <p>COMIS. CHEFE - Não, não fazia frio.</p> <p>LOUCO - Ah não? Naquela noite o boletim meteorológico deu para toda a Europa temperaturas que deixavam um urso branco duro que nem pedra e eles não tem frio. Mas, o que é que há aqui? Um vento vindo dos trópicos que passa por aqui, à noite? Ou é a corrente do golfo, que passa aqui por debaixo, e sobe pelo aquecimento? (p. 34-35)</p>
6	<p>MATTO - Bene, così, abbiamo: da una parte un uomo alto sì e no 1,60, solo, senza aiuto, privo di scale... dall'altra una mezza dozzina di poliziotti, che pur trovandosi a pochi metri, anzi uno addirittura presso la finestra, non fanno in tempo ad intervenire...</p> <p>COMMISSARIO - Ma è stato così all'improvviso...</p>	

	<p>AGENTE - E lei non ha idea di come fosse agile quel demonio... io ho fatto appena in tempo ad afferrarlo per un piede.</p> <p>MATTO - Oh! Vedete, vedete che la mia tecnica della provocazione funziona...: lei l'ha afferrato per un piede!</p> <p>AGENTE - Sì, ma mi è rimasta in mano la scarpa, e lui è andato di sotto lo stesso.</p> <p>MATTO - Non ha importanza. Importante è che sia rimasta la scarpa. La scarpa è la prova inconfutabile della vostra volontà di salvarlo!</p> <p>COMMISSARIO - Certo, è inconfutabile!</p> <p>QUESTORE - <i>(alla guardia)</i> - Bravo!</p> <p>AGENTE - La ringrazio signor quest...</p> <p>QUESTORE - Zitto!</p> <p>MATTO Un momento... ma qui, qualcosa non quadra... <i>(Mostra un foglio ai poliziotti)</i>. Il suicida aveva tre scarpe?</p> <p>QUESTORE - Come, tre scarpe?</p> <p>MATTO - E sì, una sarebbe rimasta tra le mani del poliziotto... L'ha testimoniato anche qualche giorno dopo il fattaccio... <i>(mostra il foglio)</i> ecco qui.</p> <p>COMMISSARIO - Sì, è vero... L'ha raccontato ad un cronista del Corriere della Sera.</p> <p>MATTO - Ma qui, in quest'altro allegato, si assicura che l'anarchico morente sul selciato del cortile, aveva ancora ai piedi tutte e due le scarpe. Ne danno testimonianza gli accorsi, fra i quali un cronista dell'Unità, ed altri giornalisti di passaggio!</p> <p>COMMISSARIO - Non capisco come possa essere successo...</p> <p>MATTO - Neanch'io! A meno che quest'agente velocissimo abbia fatto in tempo, precipitandosi per le scale, a raggiungere un pianerottolo del secondo piano, affacciarsi alla finestra prima che passasse il suicida, infilargli la scarpa al volo e risalire come un razzo al quarto piano nell'istante stesso in cui il precipitante raggiungeva il suolo. (p. 165)</p>	<p>—</p>
7	<p>GIORNALISTA - Sempre a proposito di finestre, fra gli incartamenti del decreto depositato dal giudice archiviato, manca la perizia delle parabole di caduta.</p> <p>QUESTORE - Parabole di caduta?</p> <p>GIORNALISTA - Sì, la parabola di caduta del presunto suicida.</p> <p>QUESTORE - E a che serve?</p> <p>GIORNALISTA - Serve a stabilire se, al momento dell'uscita in volo dalla finestra l'anarchico fosse ancora completamente in vita o meno. Se sia uscito cioè dandosi un</p>	<p>JORNAL. - Continuando com a janela, no processo falta a opinião dos peritos sobre o percurso da queda do suicida.</p> <p>COMIS. CHEFE - Para quê?</p> <p>JORNAL. - Para saber se, no momento da queda, o anarquista estava vivo, ou não. Se saiu com um impulso, ou se caiu inanimado, como consta, resvalando pela parede. Se</p>

	<p>minimo slancio oppure se sia cascato inanimato come infatti risulta... scivolando lungo la parete... se si sia prodotte fratture o lesioni sulle braccia o sulle mani come infatti non risulta cioè a dire che il presunto suicida non ha portato le mani in avanti a proteggersi nel momento dell'impatto sul terreno... gesto normale e assolutamente istintivo... (p. 168)</p>	<p>houve fraturas ou lesões nas mãos, como não consta, quer dizer que o presumido suicida não se protegeu com as mãos na altura do choque com o solo, o que seria um gesto normal e instintivo. (p. 38-39)</p>
8	<p>GIORNALISTA - Ma il particolare più sconcertante, del quale gradirei spiegazione, è la mancanza, sempre fra il materiale del decreto di archiviazione, del nastro apposito sul quale è stata registrata l'ora esatta della chiamata telefonica dell'autolettiga... Chiamata effettuata dal centralino della questura, e che, anche secondo la testimonianza del lettighiere della croce bianca, sarebbe avvenuta alle dodici meno due minuti. Mentre tutti i cronisti, che sono accorsi sul piazzale, hanno dichiarato che il salto è avvenuto alle 12 e tre minuti esatti... In poche parole, l'autolettiga è stata chiamata cinque minuti prima che l'anarchico volasse dalla finestra. Qualcuno di voi, mi può spiegare questo curioso anticipo?</p> <p>MATTO - Beh, a noi succede spesso di chiamare le autolettighe, così, preventivamente... perché non si sa mai... e qualche volta come vede ci azzecchiamo. (p. 168)</p>	<p>JORNAL. - Mas, o detalhe mais desconcertante, que eu gostaria que me explicassem, é a falta no processo, do registro da chamada da ambulância. Essa chamada foi quando faltava dois minutos para meia-noite, e o suicídio do anarquista foi à meia-noite e três minutos. Isto quer dizer que chamaram a ambulância cinco minutos antes do anarquista cair da janela. Alguém sabe me explicar essa estranha antecipação?</p> <p>CAPITÃO - Bem, conosco isso se passa frequentemente. Costumamos chamar ambulâncias antecipadamente, por razões preventivas. Nunca se sabe... e às vezes, como vê, acertamos. (p. 39-40)</p>
9	<p>GIORNALISTA - [...] E, le dò ragione: specie i giudici archivatori sono ribelli: tralasciano di raccogliere le testimonianze dirette, i nastri con le registrazioni degli orari, le perizie di caduta, di chiedersi il perché di un'autolettiga chiamata in anticipo... tutte quisquiglie! Compresse le echimosi al bulbo del collo del morto... delle quali non sono affatto chiare le cause.</p> <p>QUESTORE - Attenta signorina... le consiglio di non parlare a vanvera... è pericoloso...</p> <p>GIORNALISTA - E' una minaccia?</p> <p>MATTO - No, no signor questore... la signorina non credo parli a vanvera... Certamente vuole alludere ad una versione dei fatti che ho già sentito raccontare in più di una occasione... e che stranamente è sortita proprio dagli ambienti di questo palazzo.</p> <p>QUESTORE - Di che si tratterebbe?</p> <p>MATTO - Si mormora che durante l'ultimo interrogatorio all'anarchico, uno dei presenti, giusto qualche minuto prima di mezzanotte, si sarebbe spazientito e avrebbe sferrato un</p>	<p>JORNAL. - [...] Tenho de concordar, especialmente em relação aos juizes: se esquecem de recolher declarações de testemunhas diretas, os registros das horas, os laudos de peritos sobre as quedas, se esquecem de perguntar porque é que se chama antecipadamente as ambulâncias... tudo coisas sem a mínima importância! Incluindo uma inchação, no pescoço do morto, cuja causa não é clara.</p> <p>COMIS. CHEFE - Cuidado, minha senhora, eu a aconselho a não falar por falar, é perigoso...</p> <p>JORNAL. - Uma ameaça?</p> <p>CAPITÃO - Não, comissário, não creio que a senhora fale por falar. Tenho certeza que quer se referir a uma versão dos fatos, que ouviu mais de uma vez, e que, estranhamente, nasceu precisamente aqui, neste lugar.</p> <p>COMIS. CHEFE - E em que consiste?</p> <p>CAPITÃO - Murmura-se que no último interrogatório do anarquista, um dos presentes, uns minutos antes da meia noite, perdeu a paciência, e deu uma pancada muito</p>

	<p>gran colpo con la mano sul collo dell'anarchico suddetto... stia calmo dottore... costui sarebbe rimasto semiparalizzato. Per di più rantolava, non riusciva a respirare... allora si sarebbe chiamata l'autoambulanza, nel frattempo nel tentativo di rianimarlo, avrebbero spalancato la finestra; e portato l'anarchico al davanzale facendolo sporgere un po', così che l'aria piuttosto fresca della notte potesse scuoterlo!... Si dice fossero in due a sorreggerlo... e come succede spesso in questi casi, ciascuno fidava nell'altro... lo tengo? lo tieni tu? Patapum è andato di sotto... (p. 169)</p>	<p>forte no pescoço do dito anarquista - calma, comissário - que, por isso, ficou quase paralisado. Além disso, ofegava, não conseguia respirar. Então, chamou-se uma ambulância, e depois, com a intenção de o reanimar, abriram a janela, levaram o anarquista para o parapeito, um bocadinho para fora, para que o ar fresco da noite o reanimasse... Dizem que eram dois a segurar, e como acontece frequentemente nestes casos... seguro eu? Segura você? Catapum! Caiu! (p. 40-41)</p>
10	<p>BERTOZZO - Certo. La vera bomba era piuttosto complessa. Io l'ho vista. Molto più complessa di questa. Opera senz'altro di tecnici di alta scuola... professionisti, come si dice... QUESTORE - Ci vada piano! GIORNALISTA - Professionisti? Militari forse? BERTOZZO - È più che probabile. <i>(Tutti e tre insieme gli affibbiano calcetti)</i>. [...] GIORNALISTA - <i>(ha finito di prendere nota)</i> - Bene, bene, così voi, pur essendo a conoscenza del fatto che per fabbricare, oltre che per maneggiare, bombe del genere bisognasse possedere perizia ed esperienza da professionisti, preferibilmente militari, ciononostante dicevo, vi siete buttati alla disperata su un unico gruppetto sparuto di anarchici, lasciando perdere completamente tutte le altre piste... ed è inutile vi stia a specificare di che colore e parte! [...] QUESTORE - Ha ragione, erano scombinati, ma questa era la facciata che si erano fabbricati apposta per non dare nell'occhio. GIORNALISTA - Infatti, dietro la facciata, cosa si scopre? Che su dieci della banda, due erano addirittura dei vostri: due confidenti, o meglio, spie e provocatori. Uno è un fascista romano, noto a tutti meno che al gruppo dei nostri sprovveduti, l'altro un vostro agente di pubblica sicurezza truccato da anarchico anche lui. MATTO - Sì, per quanto riguarda l'agente truccato da anarchico, non capisco come abbiano potuto credergli; lo conosco, è un'aquila che se gli domandi che cos'è Bakunin ti risponde che è un formaggio svizzero senza buchi!</p>	<p>BERTO - [...] A verdadeira bomba era muito complexa. Eu a vi. Muito mais complexa que esta. Sem dúvida obra de técnicos, verdadeiros peritos, profissionais, como se diz... COMIS. CHEFE - Cuidado! JORNAL. - Profissionais? Militares, talvez? BERTO - É muito provável. (os três dão-lhe patadas). [...] JORNAL. (tomando notas) - Quer dizer, acham que a bomba só pode ter sido feita por profissionais, e não atrás de um pequeno grupo de anarquistas, a mais absurda e patética quadrilha de loucos. Um grupo de anarquistas, que tem como chefe um bailarino! COMIS. CHEFE - Tem razão, eram uns malucos, mas essa era a fachada que não tinham arranjado para despistar... JORNAL. - Muito bem. E por trás dessa fachada o que se descobre? Que do grupo de 10, dois eram da polícia; dois agentes provocadores; um, era um fascista romano, conhecido por toda gente, mesmo por esse grupo de pobres diabos, e outro era um agente da segurança pública, disfarçado de anarquista.</p>

	<p>BERTOZZO - Che rabbia mi fa quello che sa tutto, conosce tutti... Eppure io lo conosco!</p> <p>QUESTORE - Non sono assolutamente d'accordo con lei capitano: quel nostro agente-spia, è un ottimo elemento invece! Preparatissimo!</p> <p>GIORNALISTA - E ne avete molti altri di questi agenti-spia preparatissimi seminati qua e là nei vari gruppetti ex-traparlamentari?</p> <p>MATTO (<i>canta</i>) «L'avvoltoio vola via...».</p> <p>QUESTORE - Non ho nessuna difficoltà a svelarle che sì, ne abbiamo molti, un po' dappertutto!</p> <p>GIORNALISTA - Oeh, oeu, adesso sta bleffando signor questore!</p> <p>QUESTORE - Nient'affatto... anche questa sera fra il pubblico, le dirò... ne abbiamo qualcuno, come sempre... vuol vedere? (<i>batte un colpo secco con le mani</i>) (<i>dalla platea si sentono delle voci provenienti da punti diversi</i>).</p> <p>VOCI - Dica dottore! Comandi! Agli ordini! (<i>Il matto ride e si rivolge al pubblico</i>).</p> <p>MATTO - Non preoccupatevi, questi sono attori... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti.</p> <p>QUESTORE - Ha visto? Comodi, comodi! I confidenti e le spie sono le nostre forze.</p> <p>COMMISSARIO - Servono a prevenire, tenere sotto controllo...</p> <p>MATTO - Provocare attentati per poi avere il pretesto di reprimere (<i>i poliziotti si voltano di scatto</i>)... Ho voluto prevenire la battuta più che ovvia della signorina. (p. 173-174)</p>	<p>COMIS. CHEFE - Eu não estou de acordo. Esse agente espião era um magnífico elemento. Muito bem preparado.</p> <p>JORNAL. - E vocês tem muito mais agentes espiões, assim bem preparados, distribuídos pelos diversos grupos revolucionários?</p> <p>COMIS. CHEFE - Não tenho nenhum problema em lhe revelar que sim, que temos muito, por toda a parte!</p> <p>JORNAL. - Agora, está exagerando, senhor comissário chefe...</p> <p>COMIS. CHEFE - Os espiões são a nossa força...</p> <p>COMIS. - Servem para prevenir, controlar...</p> <p>CAPITÃO - Provocar atentados, para depois haver um pretexto para reprimir... (os polícias viram-se, rapidamente) Apenas me limitei a provar a fala óbvia que a senhora iria dizer. (p. 47-48)</p>
11	<p>GIORNALISTA - [...] Ah, non le risulta? E non le risulta nemmeno che su 173 ATTENTATI dinamitardi avvenuti fino ad oggi: dodici al mese, uno ogni tre giorni, su 173 attentati dicevo (<i>sta leggendo su di un documento</i>) ben 102 si è scoperto essere stati certamente organizzati da fascisti, e che, per più della metà dei rimanenti 71 ci sono seri indizi si tratta ancora di attentati messi in piedi da fascisti o comunque da organizzazioni parallele.</p> <p>[...]</p> <p>Ecco, se le capita, cerchi un po' di verificare anche quanti di questi attentati sono stati organizzati con l'intento di far cadere il sospetto e la responsabilità su gruppi dell'estrema sinistra.</p> <p>COMMISSARIO - Beh, quasi tutti... è ovvio.</p>	<p>JORNAL. - [...] Também não lhe consta que houve 173 atentados com dinamite, até hoje: doze por mês, um por cada três dias, e desses atentados, descobriu-se que 102 foram, com certeza, organizados por fascistas, e que mais de metade dos outros foram efetuados por organizações paralelas aos fascistas?</p> <p>[...]</p> <p>E deve-se verificar quantos destes atentados foram organizados com a intenção de fazer recair suspeitas e responsabilidades sobre grupos de esquerda.</p> <p>COMIS. - Claro, quase todos, é óbvio.</p>

	<p>GIORNALISTA - Già, è ovvio... E quante volte ci siete cascati? Più o meno ingenuamente?</p> <p>CAPITANO (<i>sempre girando la mano della donna intorno al viso</i>) - Cattiva!</p> <p>QUESTORE - Se è per quello, ci sono cascati anche parecchi sindacalisti e qualche dirigente del P.C.I. più o meno ingenuamente... Guardi ho qui un articolo dell'Unità, che li accusa di "sinistrismo velleitario e avventuristico"... per un atto vandalico di cui poi si è scoperto che quei sovversivi accusati non avevano alcuna colpa.</p> <p>GIORNALISTA - Lo conosco, è stato un giornale della destra a metterle in giro quelle notizie... col solito slogan: "scontro di opposti estremismi", che funziona sempre... anche per voi! (p. 174 - 175)</p>	<p>JORNAL. - Pois é óbvio. E também houve um jornal de extrema direita que falou dos "grupos extremistas de esquerda", balela que funciona sempre... até com vocês! (p. 48-49)</p>
12	<p>MATTO (<i>che nel frattempo ha conversato animatamente coi due, continuando nel discorso</i>) - Certo, lei è giornalista e in uno scandalo del genere ci sguazzerebbe a meraviglia... avrebbe solo un po' di disagio nello scoprire che quel massacro di innocenti alla banca era servito unicamente per affossare le lotte dell'autunno caldo... creare la tensione adatta a far sì che i cittadini disgustati indignati da tanta criminalità sovversiva fossero loro stessi a chiedere l'avvento dello stato forte! (p. 175)</p>	<p>CAPITÃO - Claro, você é jornalista, ficaria encantada de se encontrar no meio de um grande escândalo. Ficaria só um pouco indignada se descobrisse que esse massacre de inocentes só tinha servido para que fracassassem as lutas operárias. Para criar a tensão social adequada, para que os cidadãos, indignados, pedissem um estado mais forte! (p. 49)</p>
13	<p>MATTO - Ma certo... e sarebbe più che sufficiente! Il popolo chiede una giustizia vera? e noi invece facciamo in modo che s'accontenti di una un po' meno ingiusta. I lavoratori gridano basta con la vergogna dello sfruttamento bestiale e noi procureremo che diventi un po' meno bestiale e ci preoccuperemo soprattutto che non se ne vergognino più; ma che rimangano sempre sfruttati... vorrebbero non più crepare in fabbrica e noi metteremo qualche protezione in più, qualche premio in più per la vedova. Vorrebbero veder eliminate le classi... e noi faremo che non ci sia più questa gran differenza o meglio che non dia così tanto nell'occhio!</p> <p>Loro vorrebbero la rivoluzione... E noi gli daremo le riforme... tante riforme... li annegheremo nelle riforme. O meglio li annegheremo nelle promesse di riforme, perché neanche quelle gli daremo mai! (p. 175-176)</p>	<p>CAPITÃO - Claro! E isso seria mais que suficiente! O povo pede verdadeira justiça? Pois nós fazemos com que se contente com uma menos injusta. Querem deixar de morrer nas fábricas, e nós fazemos uma leizinha a mais de proteção contra acidentes até mesmo como um prêmio de consolação para as viúvas. Querem ver desaparecer as classes, e a gente vai fazer com que não haja tanta diferença, ou, melhor ainda, que não se note tanto! Eles querem a revolução, a gente dá reformas, muitas reformas. Vamos enchê-los de reformas... Ou, melhor ainda, vamos encher o povo com promessas de reformas, porque, mesmo essas, nunca iremos dar. (p. 50-51)</p>

<p>14 MATTO - Ha ragione, in poche parole, disse: «Lo si voglia o non lo si voglia, giustizia e verità io impongo, farò l'impossibile perché gli scandali esplodano nel modo più clamoroso; e non temiate che, nel loro marcio, venga sommersa ogni autorità. Ben venga lo scandalo, ché, su di esso, si fonda il potere più duraturo dello Stato!»</p> <p>[...]</p> <p>GIORNALISTA - In poche parole, salta fuori che lo scandalo, anche quando non c'è, bisognerebbe inventarlo, perché è un mezzo straordinario per mantenere il potere scaricando le coscienze degli oppressi.</p> <p>MATTO - Certo: la catarsi liberatoria d'ogni tensione... E voi giornalisti indipendenti ne siete i sacerdoti benemeriti.</p> <p>GIORNALISTA - Benemeriti? Beh, non certo per il nostro governo che smania e corre come un matto a tamponare ogni volta che noi si scopre uno scandalo.</p> <p>MATTO - Smania, appunto, il nostro di governo... che è ancora borbonico... precapitalista... ma guardi invece quelli evoluti... tipo nord Europa?! Lei si ricorda dello scandalo «Profumo» in Inghilterra? Il ministro della guerra coinvolto in un giro di prostitute, droga, spionaggio...!!! Crollò forse lo stato? la borsa? Nient'affatto, anzi, borsa e stato non furono mai così forti come dopo quello scandalo. La gente pensava: «Sì, il marcio c'è, però viene a galla...» Noi ci nuotiamo in mezzo e lo beviamo pure, ma nessuno ci viene a raccontare che è the al limone! E questo è quel che conta! [...]</p> <p>MATTO - L'importante è convincere la gente che tutto va per il meglio... L'America che è un paese veramente evoluto... ci sguazza si ingrassa con gli scandali... ammazzano un presidente... perché non è abbastanza conservatore... Nell'assassinio è coinvolta addirittura la CIA e l'EFFE-BI-AI... si ammazzano una ventina di testimoni... l'opinione pubblica è sgomenta, scandalizzata... vengono aperte inchieste, processi, i giornali, la televisione strepitano, accusano, denunciano... E come diretto risultato, al posto dell'assassinato, vengono eletti, prima Johnson e poi addirittura Nixon!</p> <p>GIORNALISTA - Come a dire che lo scandalo è il concime della reazione?</p> <p>[...]</p> <p>MATTO - No, lo scandalo è un antidoto al peggior veleno, che è la presa di coscienza della gente. Infatti il governo americano ha</p>	<p>BISPO - Em poucas palavras disse: “Quer se queira, quer não, eu imporei a justiça e a verdade, e farei o impossível para que os escândalos rebentem do modo mais clamoroso; e não temei que qualquer autoridade seja submersa nessa miséria. Bem-vindo seja o escândalo, porque nele se fundamenta o poder mais duradouro do Estado!!!”</p> <p>JORNAL. - Em poucas palavras, isto quer dizer que quando não há escândalo é preciso inventá-lo.</p> <p>BISPO - Claro. E vocês, os jornalistas independentes, são os seus beneméritos sacerdotes.</p> <p>JORNAL. - Beneméritos? Bem, com certeza não para este nosso governo, que se agita e cresce como um doido a tapar buracos, sempre que a gente descobre qualquer coisa...</p> <p>BISPO - É isso, o nosso governo se agita, porque continua a ser burbônico, pré-capitalista, mas repare nos governos mais evoluídos, por exemplo, do norte da Europa. Lembra-se do escândalo Profumo? O ministro da defesa, na Inglaterra, implicado em tráfico de drogas, prostitutas, espionagem... O Estado se afundou? A Bolsa? Nada disso, pelo contrário, a bolsa e o Estado nunca foram tão fortes, como depois daquele escândalo. As pessoas pensavam: “Sim, há muita roupa suja, mas precisa ser lavada”. Nós, nadamos na merda, bebemos a merda, mas ninguém vem dizer que é chazinho de limão! E isto é que é importante!</p> <p>BISPO - O importante é convencer as pessoas que tudo vai bem. Os Estados Unidos são um país verdadeiramente evoluídos [sic]. Nadam em escândalos, engordam com eles... matam um presidente, por ele não ser bastante conservador. No assassinato estão implicados nada mais nada menos que a CIA e o FBI. Matam 20 testemunhas; a opinião pública fica confundida, escandalizada... Abrem-se investigações, processos, a imprensa e a televisão gritam, acusam, denunciam... e como resultado direto, para o lugar do assassinado, são eleitos, primeiro Johnson e a seguir nada mais nada menos que Nixon. (p. 54-55)</p>
--	--

<p>mai imposto alguma censura affinché il popolo non venisse a conoscenza dell'assassinio di tutti i capi dei movimenti negri, la strage di migliaia di cittadini inermi nel Vietnam?</p> <p>Nient'affatto: anzi per settimane televisione e giornale hanno battuto la grancassa dell'indegno massacro... dell'orrore... dell'indignazione... un quotidiano di New York è addirittura uscito con il titolo: "Siamo gli assassini del mondo".</p> <p>[...]</p> <p>MATTO – Eppure, mai come oggi l'America e il suo sistema hanno goduto dell'appoggio pieno e appassionato non solo degli industriali, ma della quasi totalità dei suoi lavoratori, gli operai in testa, disposti addirittura a scendere in piazza, se è il caso, a dare una lezione a quegli sporchi sovversivi bianchi e di colore che minacciano rovesciare lo stato dei loro padroni! (p. 177-179)</p>	
---	--

Fonte: elaborado pela autora deste trabalho.

3.2.2 As montagens de Helder Costa (1980) e Antonio Abujamra (1982)

Parece haver algumas semelhanças entre o modo de produção de Dario Fo e o de Helder Costa, o que parece ter favorecido as duas montagens que o português dirigiu de *Morte accidental de um anarquista*. De fato, o grupo que ele integrava, A Barraca, tinha sido fundado com a ajuda de Augusto Boal – que chegou, inclusive, a dirigir alguns espetáculos – e funcionava como uma cooperativa. Frequentemente as peças nasciam de debates entre todos os membros do grupo e Costa atuava como dramaturgista, num método que guarda pontos de contato com o trabalho de Fo na Comune, ainda que possamos imaginar que Dario gozasse de maior liberdade criativa. Tanto no que diz respeito à crítica contra o reformismo, quanto no que diz respeito à função social do teatro, o diretor português parece concordar com o dramaturgo italiano. De fato, ele afirma que

nesse espetáculo [...], temos como pano de fundo a face oculta da organização econômica capitalista, hoje em pânico, discutindo eternamente a crise e como sair dela. Com esta peça, tentamos entrar nesse debate. Trata-se de um texto, hoje já moderno clássico, bastante elucidativo sobre os processos que asseguram a chamada "paz social" deste Velho Continente. Para nós essa "paz social" é tão apodrecida, que não significa senão uma guerra adiada. (OS FRUTOS, 1980, p. 32)

Sobre a missão do grupo, conta que

A Barraca optou por um teatro que combate o espetáculo alienante e o espetáculo elitista, bem como qualquer atividade que não sirva à

contribuição que o trabalho teatral pode dar no campo da transformação da sociedade, numa sociedade mais justa, mais livre, que todos nós advogamos. (OS FRUTOS, 1980, p. 32)

Tanto a montagem do grupo português, que ficou em cartaz em junho e julho de 1980 em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, quanto a montagem do Teatro dos Quatro, que estreou no Rio de Janeiro em 15 de setembro do mesmo ano, foram muito elogiadas. Em ambas, segundo Yan Michalski (1980, p. 2), “os acontecimentos nos parecem tão familiares como se se tivessem passado, com outros nomes é claro, mais perto de nós, no tempo e no espaço”. Por mais que a peça trate de personagens e acontecimentos reais italianos, a história da repressão dos militantes de esquerda, comum à Itália e ao Brasil, assim como a tantos outros países, e particularmente ainda presente em nosso país em 1980, funciona como uma espécie de mediadora cultural. A escolha da linguagem farsesca para tratar de temas sérios é particularmente elogiada, mas o crítico aponta que há uma certa falta de clareza no espetáculo. Tínhamos intuído esse risco na análise da tradução, cujos cortes foram fundamentais para diminuir a duração do espetáculo de três horas para uma hora e vinte (DRAMATURGO, 1980), mas ele parece não ser imputável à tradução, ou pelo menos não apenas a ela, uma vez que essa é uma crítica que Michalski faz à montagem brasileira, mas não à portuguesa, e o texto parece ser o mesmo nas duas:

O espetáculo da Barraca era empostado numa linha de malícia, enquanto o Teatro dos Quatro é tremendamente exacerbado e frenético: uma questão de temperamentos nacionais, mas também, especialmente, dos temperamentos pessoais dos protagonistas, que num como no outro caso ditam o tom. Dentro da opção interpretativa adotada o desempenho de Sérgio Britto é forte e divertido, mas a sua contínua exacerbação torna pouco nítida a progressiva revelação dos segredos de Estado que o seu personagem vai desvendando. E essa mesma exacerbação impõe um andamento excessivamente rápido, que torna problemática a leitura e assimilação consciente, por parte do espectador, dessas sucessivas revelações. (MICHALSKI, 1980, p. 2)

Ainda assim, Michalski não condena o espetáculo por causa da excessiva rapidez, mas afirma que provavelmente isso seria corrigido ao longo da temporada. A peça de Dario Fo apresentada no Brasil parece ter uma função, que veremos também em *Não se paga, não se paga*, de contribuir com a retomada do teatro político e militante, que havia sido reprimido pela censura, mas voltava a ganhar força com a redemocratização. Sérgio Britto chega a dizer que “a censura e até o próprio clima reinante fez com que o nosso autor desaprendesse este tipo de peça, desaprendesse a discussão” (DRAMATURGO, 1980, p. 17). Como veremos na próxima parte deste trabalho, a busca não é apenas pela

retomada dos temas políticos, mas há também uma interrogação sobre como fazer teatro coletivo e qual linguagem usar.

A montagem dirigida por Antonio Abujamra e protagonizada por Antônio Fagundes estreou em São Paulo, no Teatro Brasileiro de Comédia, em 1982. É curioso que, antes da estreia, Fagundes tenha contado que ganhava dinheiro na televisão e perdia no teatro, porque usava o salário da Globo para financiar as suas peças (HUMOR, 1982). Um ano depois da estreia, tamanho foi o sucesso que Abujamra escreveu uma carta a Dario Fo com os seguintes dizeres:

Nós temos o Teatro Brasileiro de Comédia, um bom teatro. Temos, não, alugamos – o prédio não é nosso. E depois de três anos de fracasso, íamos entregar o teatro. E fizemos a sua peça, “A Morte acidental de um anarquista”. E não entregamos o teatro, pois foi o maior sucesso de S. Paulo.

Esta carta e esse material é para dizer que estamos contentes e agradecidos por você ter salvo o nosso teatro [...]. (ARCHIVIO, 1983, online).

Além disso, ele diz esperar que a SBAT tenha repassado os valores dos direitos autorais, que foram religiosamente pagos, e pede que Dario confirme o recebimento, “pois é bastante” (ARCHIVIO, 1983, online). Os números da peça são, de fato, impressionantes: ficou 18 meses em cartaz em São Paulo, fez uma turnê de oito meses pelo Brasil (ORSINI, 1984) e foi vista por cerca de 700 mil espectadores (ÚLTIMA, 1988).

É um sucesso de público, mas também de crítica: para Sábado Magaldi (1982, p. 22), “o espetáculo [...] faz a farsa viver na sua plenitude”; para Jefferson del Rios (1982, p. 33), trata-se de “um alto exercício de arte política sem deslize didático, panfletário”. Os críticos são praticamente unânimes nos elogios à direção e à atuação, em especial a de Antônio Fagundes. Nas críticas que lemos, apenas Jefferson del Rios (1982) considera que houve um exagero na farsa, mas isso não tira o tom muito elogioso de seu texto. A semelhança entre a realidade italiana e a brasileira também é enfatizada em sua crítica: “O drama institucional italiano tem semelhança com o drama brasileiro. Com uma diferença, claro: lá existe democracia integral ainda que sujeita a bombas e atentados” (DEL RIOS, 1982, p 33). Já para Magaldi,

O texto não precisaria de adaptação para aplicar-se à realidade brasileira, como se ajusta à italiana. A maioria dos diálogos parece inspirada por fatos que ocorreram entre nós. Não é novidade que as polícias do mundo todo têm idênticos procedimentos... De qualquer forma, funcionam muito as liberdades tomadas pelo nosso espetáculo. Tratando-se de farsa, não teria sentido reverência escrava ao original.

Os “cacos” recheiam a comunicação. Eles estão presentes, aquecendo o diálogo, nos diversos níveis. (MAGALDI, 1982, p. 22)

Infelizmente, não sabemos quais foram as liberdades tomadas pelo espetáculo, mas elas parecem ser baseadas nas improvisações dos atores e ter como tema a atualidade brasileira, o que parece ser um método de atualização do espetáculo muito próximo daquele de Fo. Maria Amélia Rocha Lopes conta que

A maior luta dos atores agora tem sido no sentido de equilibrar o molejo adquirido por tantos meses de apresentação, com a manutenção do espetáculo original que, afinal, motivou o sucesso. Aham que estão conseguindo, embora tenham combinado entre si “dar um tempo” no improviso e criação, mesmo sendo difícil resistir à tentação de acrescentar alguns temas atuais que se encaixam perfeitamente no texto de Fo (que para Fagundes não é texto, é pretexto). (LOPES, 1983, s. p.)

Assim como no caso da montagem carioca de 1980, Fagundes parece identificar uma crise na dramaturgia brasileira, que a peça de Dario Fo ajuda, de certa forma, a compensar:

Fagundes acentua que nossa dramaturgia está “dando um tempo”. Durante os últimos 20 anos os dramaturgos brasileiros tiveram que apelar para veículos mais rentáveis:

– Agora que a gente está vivendo uma pseudo-abertura não surgiram quadros novos. Acho que isso poderia servir para discutir. A ausência de uma dramaturgia não voltada para a nossa realidade. Um vazio imenso que por enquanto está sendo preenchido por peças como o *Anarquista*, de autor italiano. (ORSINI, 1984, p. 7)

Não encontramos menção ao tradutor em nenhum documento relacionado à peça, por isso acreditamos que tenha sido usada a tradução já disponível na SBAT, de Helder Costa, possivelmente com as alterações de Paulo Mamede. Assim como já havia sido feito no ano anterior com *Pegue e não pague*, o programa da montagem de Abujamra de *Morte acidental de um anarquista* (1982) parece funcionar como um prólogo ao espetáculo: além da tradução do prólogo do próprio Fo, traz relatos do elenco sobre a peça, uma apresentação sobre Dario, seu teatro e suas convicções estético-ideológicas e um texto sobre a sequência do caso Pinelli.

3.2.3 A publicação de Maria Betânia Amoroso e a montagem de Hugo Coelho

Morte acidental de um anarquista e outras histórias subversivas, com tradução de Maria Betânia Amoroso, foi publicado em 1986 pela editora Brasiliense, e foi a primeira edição em livro da obra de Dario Fo no Brasil. Os outros textos que a compõem são “História da Tigresa” e “O primeiro milagre do Menino Jesus”, que faziam parte de

Storia della tigre e altre storie, espetáculo que Dario estreou em 1977. O livro está esgotado e, como não se trata de uma tradução feita para a cena, não faz parte do *corpus* deste trabalho.

Além dos dois espetáculos da década de 1980, só tivemos ciência de uma terceira montagem brasileira de *Morte acidental de um anarquista*, muito mais recente, que estreou em São Paulo em setembro de 2015 e teve direção de Hugo Coelho e atuação de Dan Stulbach, Henrique Stroeter, Riba Carlovich, Marcelo Castro, Maíra Chasseraux e Rodrigo Bella Dona. Em 2018, quando Dan Stulbach foi substituído por Marcelo Laham no papel do protagonista, a peça já tinha feito 400 apresentações pelo país e tinha sido vista por mais de 200 mil espectadores (ALVES JR., 2018). Para essa montagem, foi feita uma nova tradução, de Roberta Barni, à qual, infelizmente, não tivemos acesso, uma vez que a cessão de direitos autorais não foi intermediada pela SBAT.

3.3 *Não se paga, não se paga* – tradução de Maria Antonietta Cerri e Regina Vianna (1981)

Non si paga, non si paga foi escrita por Dario Fo em 1974, após a realização de um congresso sobre a cultura na Palazzina Liberty. Essa é uma das peças mais representativas da sua poética inspirada no teatro popular e comprometida com a luta de classes; é, provavelmente, a farsa na qual as falas dos personagens deixam mais explícitas as duas posições ideológicas dominantes na esquerda do início dos anos 1970 na Itália: a esquerda radical, revolucionária, que acredita na ação direta, é representada por Luigi, por Antonia e pelo cabo; a esquerda reformista, que confia no PCI e age dentro das leis, é representada por Giovanni. Como mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, o espetáculo estreou nas fábricas de Milão, e a publicação de 1974 da *La Comune* – texto usado como referência pelas tradutoras Maria Antonietta Cerri e Regina Vianna – incorpora as modificações no texto feitas após os debates com os operários.

No prefácio dessa edição, Dario (FO, 1974) explica que a peça foi escrita às vésperas de uma iminente crise econômica, quando já era possível prever, de um lado, a radicalização do proletariado e a desobediência civil como forma de sobrevivência à ameaça da fome; por outro lado, o endurecimento dos ataques à população orquestrado pelo empresariado e apoiado pelo governo e pela polícia. O gatilho para a sucessão dos acontecimentos do espetáculo é uma resposta da população à inflação e à perda do poder de compra: deparando-se com preços absurdos nas gôndolas do supermercado, um grupo de mulheres decide pagar o preço justo – metade do cobrado – pelos produtos, e depois

acaba não pagando nada. A ação tem resultado positivo graças à força da coletividade e ao apoio dos operários. Como a polícia não tarda a reagir e a iniciar uma varredura pelo bairro, a maior parte das situações se desenrola a partir da tentativa de Antonia, a protagonista, e de Margherita, sua amiga, de esconder os produtos roubados tanto da polícia como de Giovanni, operário e marido da primeira, legalista e absolutamente contra qualquer forma de desobediência à lei. De fato,

para Giovanni, o operário deveria ser um cidadão modelo, e partir para a ação direta era uma forma de atrair ainda mais o ódio dos patrões contra os trabalhadores. Na segunda cena do primeiro ato, ele chega até mesmo a chamar aqueles que protestaram de “subproletários”, como se não merecessem sequer pertencer à classe proletária. (MELLO; PALMA, submetido à publicação)

Essa peça também é construída sobre a estrutura de personagens cômicos organizados em duplas com características opostas: Antonia e Luigi (marido de Margherita), favoráveis à desobediência civil, são espertos e sabem como reagir a qualquer situação; Margherita e principalmente Giovanni são inocentes, este último é “a encarnação do homem de bom coração, é o tolo ingênuo que entreteve o público nos palcos de toda a Europa desde os tempos de Aristófanes e Plauto.” (FARRELL, 2014, p. 187).⁹⁷

À medida que a fábula avança, mais ataques à classe trabalhadora e mais reações de indignação são narrados: os colegas de fábrica de Giovanni se revoltam contra a péssima qualidade da comida da cantina e saem sem pagar; os operários bloqueiam as ferrovias depois do anúncio de um aumento de 30% no preço do passe; a carga de um caminhão é roubada quando descobrem que, sob o rótulo de soda cáustica, empresários estavam traficando açúcar e farinha para outros países da Europa, o que os ajudaria a aumentar os preços, alegando escassez; Giovanni e Luigi se juntam aos saqueadores do caminhão quando descobrem que serão demitidos; todo o bairro – que já tinha tido luz e gás cortados por falta de pagamento – lança tijolos e telhas contra a polícia quando ela começa a cumprir uma ameaça coletiva de despejo por atraso nos aluguéis. Ao avançar da miséria, avançam simultaneamente as críticas à sociedade e a radicalização do proletariado, mas também a sua capacidade de sonhar com um mundo novo. No fim, o próprio Giovanni é convencido. Em sua última fala, a penúltima da peça, imagina que essa nova sociedade

⁹⁷ Tradução nossa. No texto de partida: “l’incarnazione dell’uomo di buon cuore, è lo sciocco ingenuo che ha intrattenuto il pubblico sui palchi di tutta Europa fin dai tempi di Aristofane e Plauto”.

teria menos vitrines iluminadas, menos rodovias... mas também teria menos caminhões de despejo... e menos ladrões... e eu tô falando dos ladrões de verdade, aqueles pequenos, os com barrigas, ou com corcundas ou aqueles com plumas. E haveria justiça de verdade! No lugar da gente estar sempre no esforço de puxar a carreta prá manter os outros... vamos começar a manter a nós mesmos... fazer casas prá nós... inventar uma vida prá nós! Uma vida de gente feliz. Onde a vontade de rir exista sempre como se fosse uma festa... vontade de brincar e festejar... e trabalhar numa de prazer... como seres humanos... como homens e mulheres e não como bestas estúpidas... sem nenhuma esperança, nenhuma fantasia. (FO, 1974, p. 77)

Na versão publicada pela Einaudi em 2000, atualizada de acordo com as últimas representações, de 1980, o final muda, a fala de Giovanni é menos descritiva, mais provocativa. Depois da batalha entre o povo e a polícia, os atores caminham para o proscênio e falam diretamente para o público. Comentam a quantidade de sangue no chão, dizem que esse massacre não vai aparecer no jornal e se indignam com o fato de que ainda pedirão calma aos trabalhadores, prometendo resolver a situação com uma negociação em Roma. Giovanni encerra a peça dizendo

Não, não, não! Não aceitamos esse jogo. Desculpem, preferimos outro.
Vocês estão sorrindo, é?
Claro, claro, têm razão.
É verdade que nós, operários, não estamos na nossa melhor forma, estamos deitados na miséria.
Mas prestem atenção, pode ser que, de pouquinho em pouquinho, primeiro a gente se ajoelhe, depois se levante e fique de pé.
E estamos avisando: de pé, fazemos sempre um belo efeito! (FO, 2000, p. 214-215)⁹⁸

Nessa peça, há também reflexões sobre como a jornada de trabalho é, na verdade, muito maior, uma vez que os trabalhadores passam longas horas de seu cotidiano a caminho do trabalho; sobre como o capitalismo influencia as subjetividades e as relações familiares, minando as conexões entre as pessoas; sobre como a propaganda, instrumento da sociedade de consumo, cria um ideal de vida inalcançável para as classes mais pobres, que vivem frustradas; sobre como as mulheres são ainda mais exploradas, uma vez que servem ao patrão e ao marido. Esse, aliás, é o primeiro texto de Fo em que aparecem críticas feministas. Em uma nota de rodapé da sua tradução para o francês, Valeria Tasca

⁹⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “No, no, no! A noi questo gioco non va bene. Scusate, ne preferiamo un altro.

Sorridete, eh?

Certo, certo, avete ragione.

In verità noi operai siamo un po' a livello basso, siamo infatti con il culo per terra.

Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi.

E vi avvertiamo: all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto!”

(FO, 1997) conta que, nas apresentações, Dario costumava dizer, em um aparte para o público, que uma dessas falas feministas tinha sido escrita por Franca.

Embora não tenhamos encontrado outros textos que falem a respeito da sua participação na escrita da primeira versão da peça, é notável a semelhança de *Il Risveglio* e *Non si paga* em relação a vários temas e à forma como são tratados. Além da questão do transporte e da dupla exploração da mulher, também são semelhantes a parte em que Luigi se refere ao trabalho na fábrica como uma “coisa pra macaco amestrado” (FO, 1981, p. 33) enquanto faz a mímica dos gestos que realiza cotidianamente e o final do texto, em que Giovanni imagina um novo mundo. *Il Risveglio* começa com um sonho no qual a protagonista revive o trabalho e executa repetidamente os gestos da fábrica, que são os mesmos de Luigi em *Não se paga* – Luigi, aliás, também é o nome do marido da protagonista do monólogo. Além disso, no final da cena há um interlúdio musical e a canção, chamada *O sonho*, descreve um mundo melhor, onde não havia mais capitalismo, e sim comunismo.

A primeira temporada, assim como a primeira turnê dessa peça, foi, além de um sucesso, polêmica. Franca Rame e Dario Fo foram processados em Milão por terem-na apresentado na Palazzina Liberty sem autorização do comissário competente (PRETURA, 1976); em Bolonha, a delegacia tentou proibir o espetáculo por acreditar que ele incentivava a desobediência civil (LA COMUNE, 1975). De fato, a peça acabou sendo, de certa forma, premonitória, uma vez que, poucos meses depois da estreia, aconteceram episódios de expropriação proletária similares aos inventados por Fo.

3.3.1 A tradução e a primeira montagem

A empreitada de traduzir e montar *Non si paga, non si paga* no Brasil partiu de Regina Vianna, que conta ter conhecido Dario Fo em 1980, “quando o grupo português A Barraca trouxe, para o Brasil, a peça *Preto no Branco (Morte Acidental de um Anarquista)*” (FARSA, 1981, p. 35). A atriz diz ter ficado fascinada e ter lido outros textos de Fo até chegar a *Non si paga*, que decidiu produzir. Ela traduziu a peça junto com Maria Antonietta Cerri (sobre quem, infelizmente, não encontramos mais informações) e convidou Gianfrancesco Guarnieri para dirigir e fazer o papel de Giovanni. Ela mesma fazia parte do elenco, interpretando Antonia; Herson Capri fazia Luigi; Bete Mendes, Margherita; Renato Borghi, todos os outros personagens. Embora no texto traduzido conste o título *Não se paga, não se paga*, a montagem estreou com o título de *Pegue e*

não pague. Daqui para a frente, usaremos o primeiro nome para nos referirmos à tradução textual e o segundo para nos referirmos a essa montagem.

A peça estreou em 16 de outubro de 1981 em São Paulo e parece ter sido marcada – desde a escolha do texto até a recepção, passando pelos processos de tradução e montagem – por uma vontade de dialogar com o momento político que o Brasil vivia. O fim da Ditadura Militar ainda não havia chegado, mas o processo de redemocratização estava em curso. O AI-5 foi revogado no fim de 1978; a Lei da Anistia, promulgada em 1979; o bipartidarismo, extinto no fim de 1979; o país se preparava para, em 1982, votar para os cargos legislativos e para o executivo estadual, nas primeiras eleições diretas desde a década de 1960. No programa da peça, o otimismo com a redemocratização e a ampliação das liberdades individuais e de expressão, assim como a preocupação com a reconstrução do país aparecem no discurso de todos os profissionais do espetáculo. Reproduziremos algumas dessas falas abaixo, pelo seu poder de representar essa época e o espírito que moveu a montagem.

Herson Capri e Wagner de Paula (codiretor) ressaltam a relação entre a democracia e a possibilidade de fazer esse tipo de teatro. O primeiro diz:

Se levarmos em consideração a posição ideológica de tudo que se tem montado em teatro, de tudo que se tem visto em televisão e nos meios de comunicação e lazer em geral, esse radicalismo é um sopro de esperança. “Pegue e não pague” é um ponto isolado num mar dominado pelo capitalismo. E nessa democracia que dizem estar nascendo, deve haver lugar para o outro lado da moeda. (PEGUE, 1981, p. 12)

Para o segundo,

O povo italiano conquistou uma democracia que possibilita o trabalho de Dario Fo e conseqüentemente um texto como Pegue e não pague.

A nossa montagem acontece num momento de lutas e conquistas democráticas da sociedade civil Brasileira, e foi sobre esse momento que conversando com o Borghi, sobre o Brasil-80 e a nossa função teatral falamos da alegria de poder encenar Dario Fo e também a necessidade de arregaçar mangas e pestanas para o exercício de construir, ou melhor, reconstruir um teatro Brasileiro (dentro de nossa perspectiva democrática e artística). (PEGUE, 1981, p. 13)

Podemos perceber várias afinidades entre os dizeres dos artistas e as preocupações de Dario Fo e Franca Rame. Renato Borghi, por exemplo, valoriza, assim como os dramaturgos italianos, a fusão do artista e do ser político, criticando a separação entre estética e ideologia.

Um certo sistema de produção nos pede eficiência, elegância, “bom gosto”, uma pitada cintilante de inutilidade, muito medo do Risco e pavor do erro. Qualquer deslize e seremos executados juntamente com

nossos papagaios, promissórias e tudo o mais! [...] Tentam nos transformar em tecnocratas da arte, executivos da interpretação, burocratas da cultura e assim por diante...

É um momento muito especial. O teatro nos pede que recobremos a dimensão Artista-Homem, que passemos a viver intensamente o relacionamento social a partir de um redimensionamento pessoal. Embora tudo pareça dizer o contrário, é tempo de tomada, retomada, reformulação, questionamento, consciência e, sobretudo, entrega do que temos de mais precioso: nós mesmos, de corpo presente. (PEGUE, 1981, p. 11)

Regina Vianna, por sua vez, exalta a alegria de poder voltar a fazer o teatro no qual acreditam, mas adverte que esse é só o início de um processo doloroso de reconquista da liberdade.

Mas não é simplesmente o “Representar” a alegria porque: “OBA! Estamos fazendo uma comédia!” Não! É o desafio de fazer renascer em todos a alegria que agoniza em anos de silêncio, de mutilação, de pequenas e grandes ciladas. A alegria de nos sentirmos “vilões”, gozadores e risonhos, como tão bem define Dario Fo.

Porque fazer um espetáculo com alegria, liberdade, confiança; com o apoio “amplo, geral e irrestrito” dos companheiros de trabalho, parecia quase uma meta inatingível, uma fantasia, coisa de conto de fada. E foi longo o tempo em que só mesmo o sonho parecia sobreviver. Hoje, aqui, neste palco, nesta empreitada, eu me dou conta de que o que sobreviveu não foi fantasia. Foi força. Força de bicho enjaulado, faminto, dilacerado. Foi essa força que sobreviveu.

Disfarçada em “sonho distante” porque, de repente, até da própria força passamos a duvidar. [...]

Da nossa dificuldade em reconquistar a liberdade de representar com gestos largos, generosos; reconquistar aquele “à vontade” para poder brincar e reencontrar em nós mesmos a alegria – atolados que estamos – pelo caótico do nosso momento, pela violência que se manifesta não só no plano geral, mas no individual também. Porque somos tomados de um grande susto quando percebemos que estamos armados até os dentes, amordaçados dentro de uma couraça de gestos bem comportados e respostas evasivas. Retomar a alegria, a liberdade, a confiança foi, portanto, doloroso. Foi muito doloroso. Creio até que é pretencioso colocar tudo isso no passado. É melhor dizer: é doloroso. Tem sido doloroso. E o que temos pela frente é ainda um grande exercício. (PEGUE, 1981, p. 6)

Por fim, Guarnieri explica que não endossa todas as posições políticas de Dario – sendo mesmo contrário a ele em alguns aspectos. A reconstrução democrática brasileira, porém, é, para o diretor, o pano de fundo de uma retomada democrática também do teatro: “é ele um batalhador da causa operária. Nenhuma divergência sobre tática política poderá empanar o brilho da peça como obra de arte e como posição assumida em um âmbito mais amplo. Encená-la é também, em si, um ato democrático” (PEGUE, 1981, p. 7).

Ainda que não estejam sempre de acordo politicamente, há, decerto, muitas semelhanças entre a carreira de Guarnieri e de Fo. Gianfrancesco também foi um homem

de teatro polivalente – ator, dramaturgo e diretor – que se preocupou em criar peças que fizessem “pensar, questionar a situação social e promover transformações nos artistas e no público” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 28). *Eles não usam black-tie*, sua primeira dramaturgia encenada pelo Teatro de Arena, retrata o conflito de um operário, filho do líder grevista, que decide furar a greve porque teme perder o emprego e deixar desamparada a namorada, que está grávida. Assim como em *Non si paga*, vê-se um embate ideológico entre personagens, e também entre seus posicionamentos políticos e suas necessidades materiais. A peça de Guarnieri tem um estilo predominantemente realista, mas nela já se vê o uso embrionário de recursos do teatro épico, que será aprofundado nos anos seguintes tanto por ele como por outros nomes, como Augusto Boal, com quem trabalhou em outras ocasiões, e Vianinha (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006). Assim como Dario, Gianfrancesco também tem experiências com o teatro de grupo e com o uso de espaços diferentes do palco italiano, no próprio Teatro de Arena.

Para Jefferson del Rios (1981, p. 25), *Pegue e não pague* é “coerente com toda uma linha estética e política que [Guarnieri] sempre defendeu para o teatro”. Pode ser que o diretor brasileiro tenha identificado em Dario Fo um de seus pares, pode ser que isso tenha inspirado o espírito de fidelidade à obra do italiano que moveu a montagem, mesmo que ser fiel a ele implique também ser livre:

Encená-lo requer a um só tempo profunda admiração e compreensão de sua obra e um grande despudor, uma desfaçatêz irreverente, é um teatro de liberdade. Ser-lhe fiel, divertir-se a fustigar com ele, atitudes imprescindíveis para conseguir essa fidelidade.

Procuramos uma prosódia que nos ligasse à Itália, porém sem tentar copiar naturalisticamente o sotaque de oriundos italianos, os sons é que nos lembram coisas, pessoas, realidades que se entrelaçam: a nossa e a italiana. Daí deixamos a peça como ela é, com a ação transcorrendo em Milão, sem procurar adaptá-la a algum bairro italiano paulista (o que não nos parece descabido para futuras encenações). (PEGUE, 1981, p. 7)

Esse respeito profundo pela poética de Dario se fez presente também na tradução textual de Regina Vianna e Maria Antonietta Cerri. Trata-se de uma tradução integral, com cortes quase inexistentes e muito pontuais, em geral focados em uma ou outra palavra, e a manutenção de quase todas as referências a eventos e personalidades ligados ao contexto político italiano ou mundial dos anos 1970 e ao pensamento de esquerda. O único elemento importante que caracteriza a obra de Rame e Fo e que está ausente da tradução brasileira é o prólogo, mas não por demérito das tradutoras. Embora o espetáculo contasse com um prólogo pelo menos parcialmente improvisado (FO, 1997), ele não foi

incorporado na publicação da *La Comune* usada como referência por Cerri e Vianna. A edição contava com uma pequena apresentação escrita por Dario, um texto que provavelmente não era encenado e que deve ter sido escrito para a publicação impressa. A tradução desse texto introdutório está presente no programa de *Pegue e não pague*, e achamos que pode funcionar, pelo menos do ponto de vista da apresentação do contexto sociopolítico que deu origem à peça, como uma espécie de prólogo.

No Quadro 8, comparamos alguns trechos da obra italiana e de sua tradução para o português. Não reproduzimos, aqui, por motivos de síntese, todos os trechos-chave que retratam as posições ideológicas dos diferentes personagens. De toda forma, um dos embates ideológicos mais longos e significativos é a conversa de Giovanni com o cabo da polícia (reproduzida parcialmente no excerto 2), que talvez seja eficaz justamente porque a opinião dos personagens está deslocada do que esperaria o senso comum: Giovanni, operário, filiado ao PCI, marido de Antônia, que havia participado dos saques, é ferrenhamente contra a expropriação e a desobediência civil; o policial, por outro lado, que não apenas tem o dever de zelar pela ordem e pelo cumprimento das leis, como está em cena justamente porque tem que revistar o bairro em busca da mercadoria roubada, se mostra solidário com as ações populares, afirmando, inclusive, que “contra o roubo não há outra defesa senão roubar também” (FO, 1981, p. 14).

Dario consegue criticar as posições cada vez menos de esquerda do PCI na cena absurda em que um policial, normalmente visto como um braço armado do Estado a serviço da propriedade privada, se mostra muito mais marxista que o filiado ao Partido Comunista e chega a ser taxado de extremista por este último – “Bem, mas não fica bem andar dizendo uma coisa dessas... um policial! Isso parece papo de extremista.” (FO, 1981, p. 15) –, mas rejeita o rótulo: “Que extremista, que nada; eu sou é uma pessoa que usa a cabeça. E que tá de saco cheio...” (FO, 1981, p. 15). Ao mesmo tempo em que critica o PCI, Dario insere nesse diálogo outras discussões teóricas que perpassavam os ambientes de esquerda do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, como o tratamento reservado aos policiais, especialmente os de baixa patente. Enquanto, evidentemente, as forças da ordem são criticadas como instituições conservadoras e repressivas por quase toda a esquerda, alguns intelectuais, como Pier Paolo Pasolini e Giorgio Amendola (este último, figura importante do PCI, citado duas vezes na fala de Giovanni), ressaltam que, na luta de classes, não se deve esquecer que os policiais de baixa patente têm origem pobre, e que deveriam ser menos combatidos como indivíduos e mais ideologicamente

disputados pela esquerda.⁹⁹ A referência a Amendola é uma das poucas menções a personalidades políticas italianas apagadas na tradução para o português, o que pode ser visto tanto no excerto 2 como no excerto 3. Esse apagamento em nada prejudica a presença, na versão brasileira, dos debates ideológicos da peça de Fo, e achamos, aliás, que pode facilitar a compreensão do público brasileiro.

Curiosamente, a edição da *La Comune* (1974) disponível no *Archivio Franca Rame-Dario Fo* tem anotações que mostram os cortes efetuados na versão inglesa publicada pela Pluto Press em 1979, com o título de *Can't pay? Won't pay!*, com tradução de Lino Pertile e adaptação de Bill Colvill e Robert Walker. A completude da tradução brasileira salta ainda mais aos olhos quando comparada a essa versão que mostra os cortes da inglesa. Nela, cerca de metade do diálogo entre o cabo e Giovanni aparecem como cortados, incluindo o trecho que comentamos acima, assim como os momentos em que Luigi critica as propagandas, sua relação com o consumismo e com a frustração da classe operária e o fato de que as outras horas do dia, fora da fábrica, também são dedicadas ao trabalho.

Há, na tradução, algumas adaptações culturais que achamos muito sutis e eficazes. No excerto 1, por exemplo, a referência a Aldo Moro, então primeiro-ministro da Itália, foi trocada por uma referência genérica a um “ministro gordinho”, que não identificamos se era uma alusão a algum ministro em atividade em 1981 ou não. De toda forma, essa troca se apoia no fato de que no Brasil, como na Itália e em muitos outros países, não é incomum a presença de um ministro que fala da crise.

Outra tradução motivada pelas semelhanças entre Brasil e Itália foi a de “Canzonissima” por “Festival da Canção”, e achamos que foi uma escolha muito efetiva. No excerto 4, há outra troca de uma referência específica – as *Brigate Rosse* – por uma referência genérica; dessa vez, porém, usando os termos equivalentes em português, tirando a inicial maiúscula e substituindo o artigo definido pelo possessivo “seu”, transformando o nome da organização terrorista em um epíteto negativo, claramente dirigido a alguém de esquerda: “Altolà... Brigate Rosse... sei in arresto... dove hai nascosto il Sossi?” (FO, 1974, p. 29) vira, portanto, “Alto-lá!”... Teje preso, seu brigada

⁹⁹ No contexto das manifestações estudantis de 1968, houve um forte embate entre policiais e estudantes, com muitos feridos dos dois lados, que ficou conhecido como Batalha de Valle Giulia. Pouco depois do episódio, Pasolini publicou “*Il PCI ai giovani!!*” (“O PCI aos jovens!!”), poesia em que critica os estudantes por terem se voltado contra os policiais e aponta a contradição do acontecimento: os jovens, que ele chama de “filhinhos de papai”, tinham razão, mas, na luta de classes, são os ricos; os policiais, que ele chama de “filhos de pobres”, não tinham razão, mas, na luta de classes, são os pobres. Essa publicação acendeu um debate que envolveu muitos intelectuais e militantes de esquerda de renome na Itália (ALVES, 2021).

vermelha... Onde é que vocês esconderam o fulaninho?” (FO, 1981, p. 18) Aachamos essa solução um dos pontos mais altos do trabalho de Maria Antonietta Cerri e Regina Vianna, porque, ao mesmo tempo em que permite a identificação da menção às Brigadas Vermelhas por parte do espectador que tiver esse repertório, faz a frase funcionar de forma ágil e fluida mesmo para quem não tem ideia do que se trata. A substituição do “Sossi” pelo “fulaninho” também é generalizante e não nos parece pesar nem negativamente nem positivamente.

Outras trocas do tipo são, no excerto 4, a tradução de “PCI” por “Partido Comunista” e, no excerto 13, a de “D.C.” por “o Democrata cristão”. Acreditamos que a troca das siglas pelas expressões por extenso facilitam a compreensão sem apagar as referências culturais. Trata-se de escolhas simples e eficazes, assim como, no excerto 4, a opção de identificar Grace Kelly como a “Princesa de Mônaco” e não como a “Princesa Ranieri”, certamente um nome que dificultaria a compreensão em português.

Devem ser elogiadas, também, no excerto 10, o uso das expressões “papo de ralé” e “esquerda festiva” para, respectivamente, “parlare da sottoproletari” e “rivoluzionario da strapazzo”. “Subproletário” é uma palavra importante para a teoria marxista, que Giovanni usa, em um momento anterior, para se referir pejorativamente aos operários que iniciaram a manifestação contra a qualidade do refeitório na fábrica. De fato, para Marx, o subproletariado, também chamado de lumpemproletariado, ocupa um papel marginal na luta de classes. Como é composto por pessoas em condição de miséria, que não têm condições financeiras e precisam fazer de tudo para sobreviver, o que faz com que não tenham a consciência política e de classe do proletariado, o teórico entende que elas podem ser manipuladas pela burguesia para atender aos interesses desta última (DE LEO, 1989). É, portanto, uma palavra forte, que Giovanni não usa aleatoriamente para se dirigir aos colegas. Ele a escolhe intencionalmente para desqualificá-los, ao mesmo tempo em que sugere que não estão se comportando como revolucionários, mas como instrumentos da burguesia. O uso de duas palavras diferentes para traduzir “sottoproletario” é interessante: na primeira, justamente no momento em que ele explica de forma mais elaborada a sua discordância de quem usa táticas de desobediência civil, as tradutoras usam “subproletário” em português. No momento seguinte, “ralé” traduz bem o desprezo e não coloca a dificuldade de entendimento que o conceito de subproletariado pode trazer. Muito feliz é também a escolha de “esquerda festiva”. Em italiano, “da strapazzo” é uma locução adjetiva que pode ser usada para qualificar diferentes palavras, sempre com o sentido de “pouco valor” ou de “pouca capacidade” (STRAPAZZO, online). “Festiva”,

por sua vez, é um adjetivo usado pejorativamente quase que só com a palavra “esquerda”, e o uso de “esquerda festiva” ao invés de outra tradução mais literal, como “revolucionário de araque”, por exemplo, torna a tradução muito adequada ao contexto brasileiro, com uma oralidade fluida e eficiente.

Ainda sobre o excerto 9, cabe comentar, brevemente, como a tradução quase literal, por infeliz coincidência histórica, parece mais cheia de significado, nos anos 1970 e 1980, em um contexto brasileiro que no italiano: “é só fazer zorra... criar confusão... e é isso mesmo que os patrões estão querendo que se faça, prá depois chegarem, os pobrezinhos, à ‘necessidade imprescindível’ de entregar tudo nas mãos dos Generais!” (p. 41). Quando lemos a tradução, tivemos a impressão de que este trecho poderia ser uma adaptação ao contexto brasileiro da ditadura militar, mas ficamos surpresas de encontrá-lo em italiano. Achamos que ele é um forte exemplo de um movimento sobre o qual se fala menos nos Estudos da Tradução, mas que também pode acontecer na passagem de uma obra de uma língua-cultura a outra: assim como há elementos culturais e referências sócio-históricas que se perdem, se atenuam ou se homogeneízam, há também elementos que, mesmo em traduções literais ou quase, ganham significados mais profundos, ou se atualizam, têm uma relação mais forte com o contexto ou com o momento presente de chegada do que com aquele de partida. Embora existisse, em 1974, na Itália, quando a peça estreou, um certo temor de um recrudescimento da direita e de um golpe de Estado militar – à semelhança do que havia ocorrido no ano anterior no Chile –, esse medo, que parece representado na menção à “‘necessidade imprescindível’ de entregar tudo nas mãos dos Generais”, nunca se concretizou. No Brasil, porém, o golpe militar já tinha se concretizado em 1964 e, em 1981, ano de estreia de *Pegue e não pague*, ainda era uma realidade, ainda que em vias de transformação. Esse trecho, portanto, que no país de Rame e Fo podia aludir à realidade de outros países ou a uma realidade apenas potencial italiana, no Brasil, diz respeito à realidade política concreta.

Em contrapartida, outras referências culturais que foram mantidas na tradução nos pareceram, à primeira vista, de difícil compreensão para o público brasileiro de 1981: no excerto 6, o uso do termo “Feddayn” por Giovanni para desqualificar os operários que começaram os protestos na linha do trem e, no excerto 7, a menção a Lin Piao como revisionista.

Em árabe, *fida’iyyun* quer dizer “aqueles que se sacrificam” e foi um termo usado por vários grupos revolucionários ou guerrilheiros do mundo árabe a partir dos anos 1950 (FEDAYN, online). Especialmente conhecidos são os fedayn palestinos, vistos por alguns

como terroristas, por outros – inclusive pela esquerda autônoma italiana dos anos 1970 – como exemplo a seguir, revolucionários e liberadores destemidos, militantes de grande valor (MARZANO, 2016). Essa provavelmente era uma visão compartilhada por Franca Rame e Dario Fo. Franca, em 1972, dirigiu o espetáculo *Fedayn*, interpretado por militantes da Frente Popular para a Libertação da Palestina (FO, 1997). Embora o termo tenha caído em desuso depois do surgimento de grupos pela liberação da palestina mais organizados, parecia uma palavra bastante comum na Itália dos anos 1970, a ponto de ter sido escolhida para dar nome a uma torcida organizada do time de futebol Roma (I 50 ANNI, 2022). Inicialmente, nos pareceu uma referência de difícil compreensão e cheia de nuances – Giovanni, claramente, do alto de sua posição legalista, usa a palavra para desqualificar os colegas que tinham partido para a ação direta, querendo dizer, no mínimo, que estão agindo de forma temerária e arriscando a própria vida, mas possivelmente também taxando-os de terroristas; para Luigi e para grande parte dos espectadores da Palazzina Liberty ocupada, o termo talvez soasse como um elogio. Uma consulta ao acervo do jornal *Folha de São Paulo* (ACERVO, online), porém, aponta que o termo esteve presente no jornal 49 vezes entre 1979 e 1981, o que quer dizer que talvez a referência cultural funcionasse para os espectadores de *Pegue e não pague*. A maior parte das ocorrências não faz referência aos palestinos, mas ao grupo iraniano marxista-leninista Fedayn-e Khalq, que fez parte da ampla coalizão que derrubou o xá Mohammad Reza e ansiava, com a Revolução Iraniana de 1979, construir um país democrático. Depois ele se opôs às políticas fundamentalistas adotadas pelo aiatolá Khomeini. De fato, no ano de 1981, os fedayn iranianos aparecem nas notícias da Folha de São Paulo como vítimas de prisões, execuções e ofensivas do exército. Embora a referência principal do público italiano de 1974 e do público brasileiro de 1981 seja diferente – os palestinos para o primeiro e os iranianos para o segundo – acreditamos na possibilidade de que pelo menos o entendimento imediato do excerto 6 não tenha ficado prejudicado na tradução, pois trata-se, em ambos os casos, de grupos armados dispostos a se sacrificarem em benefício da nação e que estão dentro de um espectro político de esquerda.

Por sua vez, Lin Piao (cujo nome também é transliterado como Lin Biao), mencionado no excerto 7, foi um marechal que teve importante participação na Guerra Civil Chinesa e que depois se tornou vice-secretário do Partido Comunista da China e foi declarado sucessor de Mao Tsé-Tung. Ele morreu em circunstâncias ainda não totalmente esclarecidas em 1971. Em 1973, teve início uma campanha empreendida pelo próprio Partido Comunista de crítica a ele e a Confúcio, sendo ambos taxados de

contrarrevolucionários. De acordo com Mario Sabattini (1979), essa campanha reavaliou toda a história da China segundo a posição das figuras de destaque em relação aos polos do confucionismo (criticado) e do legalismo (valorizado), e seu caráter amplo deu a impressão, no Ocidente, de uma segunda revolução cultural. Para Dario Fo, em 1974 o maoísmo e o comunismo chinês ainda eram uma grande inspiração, como mencionamos no primeiro capítulo desta tese. Não surpreende, portanto, a presença de uma certa aderência a essa campanha de crítica a Lin Biao, ainda que de forma muito sutil, numa piada que não parece central para a peça. Inicialmente, também achamos que seria uma referência difícil de manter em português, mas, consultando novamente o acervo do jornal *Folha de São Paulo*, encontramos 47 referências ao militar chinês entre os anos de 1979 e 1981. No final de 1980, em particular, teve início o julgamento que o condenou postumamente, junto com os integrantes do “Bando dos Quatro” e a viúva de Mao Tsé-Tung, Chiang Ching – nomes importantes da Revolução Cultural –, todos acusados de traição e de orquestrar um golpe de Estado (VIÚVA, 1980). O processo foi bastante coberto pela mídia brasileira, assim como a demora para a divulgação da sentença, o que ocorreu somente no fim de janeiro de 1981 (TRIBUNAL, 1981). A impressão de que seria uma referência cultural pouco acessível aos brasileiros, dada a presença midiática dessa figura em 1981, parece não se sustentar totalmente.

Houve, contudo, alguns pontos em que a escolha pela fidelidade exata ao conteúdo do texto de partida pode não ter sido tão proveitosa para a facilidade de compreensão das referências da peça ou para o seu poder cômico imediato. No excerto 4, a bem-sucedida tradução de “principessa Ranieri” por “princesa de Mônaco”, que já comentamos, foi seguida pela manutenção da referência à “mulher do Pirelli”. Trata-se, muito provavelmente, de uma referência a Leopoldo Pirelli, então presidente do Grupo Pirelli, cuja empresa mais conhecida é a fabricante de pneus. Como a empresa tem sede em Milão e seus operários foram protagonistas de importantes greves entre o fim dos anos 1960 e o início da década de 1970, acreditamos que, embora não haja exatamente perda de compreensão – fica claro que Giovanni está reclamando da diferença de tratamento reservada pela polícia às esposas de homens ricos e poderosos e às esposas dos operários –, pode haver uma diminuição do poder cômico desse trecho, que parece funcionar justamente pela incorporação de referências muito próximas da realidade dos espectadores.

O mesmo acontece, de forma mais acentuada, nos excertos 5 e 8, nas duas menções a Amintore Fanfani. No primeiro, ele aparece como o oitavo anão da Branca de

Neve, “Fanfanolo”); no segundo, ele é exemplo de como Deus às vezes castiga os espertalhões – Giovanni interrompe o que está falando com Luigi para se dirigir a Fanfani dizendo “olha como ele te encolheu”. Ambas são amostras de zombaria contra uma figura poderosa por meio de sua aparência (e de uma característica que seria considerada um defeito pelo senso comum), um expediente muito comum usado não só por Dario como por toda a tradição da derrisão popular. Ora, essas piadas só funcionam sabendo quem é Fanfani – político de eminência da Democrazia Cristiana, que ocupou o cargo de secretário nacional do partido, foi deputado, senador vitalício e primeiro-ministro da Itália por cinco mandatos – e, principalmente, sabendo que ele era particularmente baixo; funcionam melhor ainda se o espectador também sentir o desejo de vê-lo rebaixado pela força da comédia. Acreditamos que esse não era o caso no Brasil de 1981. Talvez por não terem entendido a piada – Deus teria diminuído Fanfani justamente como uma punição pelo fato de ele tentar se dar bem com a sua esperteza – a tradução nos parece, inclusive, empobrecedora. A alusão à sua altura é cortada e o exemplo de punição divina é genérico: “olha só o caso do Fanfani, como é que ele ficou. Diga-se de passagem que ali o castigo foi até meio exagerado” (FO, 1981, p. 46). A generalização da punição talvez deixe o trecho ainda mais difícil de entender, e tampouco ajuda na compreensão retroativa do ponto anterior, em que Fanfani havia sido transformado em um dos anões da Branca de Neve.

Em 1974, ano de escrita da peça, o político estava em evidência: era secretário da DC e foi o líder de uma campanha a favor do *sim* no referendo daquele ano sobre a revogação da lei que havia legalizado o divórcio na Itália. Ele transformou a disputa em torno do direito ao divórcio em uma batalha contra o PCI, e a derrota no referendo foi um duro baque para a DC e para o seu papel na liderança do partido (PANSA, 2004). Fanfani aparece no espetáculo, portanto, menos por quem ele é e mais como um elemento da ancoragem de *Non si paga* no contexto sociopolítico de sua época, tanto que, em versão posterior da peça (FO, 1997), a referência passa a ser o banqueiro Michele Sindona.

Além das questões culturais pontuais, ligadas a personagens ou eventos históricos específicos, há também uma questão ligada a um hábito cultural difuso na Itália. No excerto 11, ao verem um agente funerário, Luigi e Giovanni tocam imediatamente os testículos, num gesto supersticioso bastante comum na Itália para espantar o mal, mais ou menos equivalente a bater na madeira para brasileiros. Temos a impressão de que também esse trecho pode provocar algum estranhamento e incompreensão da parte do público

brasileiro. O cômico da cena nos parece preservado, pelo menos parcialmente, mas a comicidade pode parecer calcada apenas no absurdo, sem fundamento com a realidade.

Por fim, ficamos com a impressão de que a tradução do excerto 10 – a maldição de Santa Eulália inventada por Antonia para tentar escapar da desconfiança do sargento – poderia ter sido elaborada com um maior cuidado rítmico e com o uso maior de rimas, presentes ao longo de todo o texto italiano e apenas pontualmente em português. Esses elementos ajudam a conferir um aspecto de texto mágico à maldição inventada e certamente contribuem com a comicidade da cena. O sentido do trecho não fica comprometido, mas esse é um dos poucos pontos da peça em que a inventividade linguística de Dario Fo, característica central de outros espetáculos, aparece de forma mais contundente, então achamos que uma criatividade maior na tradução seria bem-vinda.

Podemos concluir que, apesar do desejo perigoso de manter uma fidelidade radical à obra do dramaturgo italiano, a tradução de Regina Vianna e Maria Antonietta Cerri é um trabalho de fôlego impressionante e de muita qualidade. Os trechos em que a compreensão do espectador pode ficar prejudicada por causa de referências culturais muito específicas são muito pontuais e não carregam conteúdos fundamentais para o entendimento da peça. O sucesso da montagem, que comentaremos após o Quadro 8, nos ajuda a avaliar a tradução dessa forma.

Quadro 8 – Comparação da peça *Non si paga, non si paga* em português e em italiano

	FO, Dario. <i>Non si paga, non si paga</i> . 1974.	FO, Dario. <i>Não se paga, não se paga</i> . Trad. Maria Antonietta Cerri e Regina Vianna. 1981.
1	GIOVANNI: Dove vai? ANTONIA: Dalla Margherita, lei ha fatto la spesa oggi, mi faccio imprestare qualcosa. Stai tranquillo me la sbrigo in un minuto, tu intanto leggi il giornale... oppure vai di là, ti guardi la televisione che di sicuro ci sarà quella faccia da brava persona del Moro che parla della crisi, che è grave ma non disperata, che bisogna aiutarci tutti: ricchi, poveri. Tirare la cinghia, avere pazienza, comprensione, fiducia nel governo e in canzonissima. E, intanto che tu hai fiducia nel governo e in canzonissima, io arrivo subito. (p. 21-22)	ANTÔNIA - Até a casa da Margarida. Ela fez as compras hoje e pode me emprestar qualquer coisa. Mas fica tranquilo que eu vou e volto num instante. Enquanto isso vai lá prá dentro, lê o teu jornal, ou então liga a televisão que, não demora muito, eu tenho certeza que aparece a cara daquele Ministro gordinho falando da crise, que é grave, mas não é prá desesperar, que temos que nos ajudar uns aos outros: ricos e pobres. Que temos que apertar o cinto, ter paciência, compreensão, confiança no Governo e no Festival da Canção. Fica aí, cheio de paciência que eu volto rapidinho. (p. 12)
2	APPUNTATO DI PS: Certo che siete ridotti proprio male, eh! Del resto, anche noi, col nostro stipendio, non si scherza, mia moglie	CABO - Puxa, mas a coisa tá preta mesmo pro seu lado, hein? Bom, prá gente também, com um salário miserável, não tá fácil; a

anche lei poveraccia la tira in una maniera! Con tutto che io mangio in caserma... Guardi proprio la capisco. E... non dovrei dirlo, ma capisco anche tutte ste donne del quartiere che oggi hanno imposto la svendita. Hanno ragione... Personalmente hanno tutta la mia comprensione: contro il furto non c'è altra difesa che l'esproprio!

GIOVANNI: Come, come... gli dà ragione?

APPUNTATO DI PS: Eh, sì, andiamo... così non si può più andare avanti. Lei non ci crederà, ma io ho il disgusto di venire qui a fare il poliziotto. A fare sta porcata di rastrellamento. E per chi poi? Per dei porci speculatori che affamano, che arraffano, che rubano... sono loro che rubano!

GIOVANNI: Scusi signor appuntato... ho detto giusto, è appuntato, lei?

APPUNTATO DI PS: Sì, sono appuntato.

GIOVANNI: Bene, ma le sembrano cose da dire? Un poliziotto, andiamo! Ma sa che questi sono discorsi da estremista?

APPUNTATO DI PS: Macché estremista, io sono uno che ragiona. E che s'incazza pure... perché dovete piantarla di vederci, a noi poliziotti della truppa, come una massa di deficienti che basta fargli un fischio e: "agli ordini, scattare, abbaiare, mordere, come tanti cani da guardia! E guai a chi si permette di parlare, di discutere... non esprimere mai le proprie idee...zitto! Cuccia li!" (p. 24-25) [...]

GIOVANNI: Sì, va beh, insomma... sono d'accordo anch'io come dice Amendola che anche voi siete figli del popolo... ma...

APPUNTATO DI PS: Macché figli del popolo... noi siamo servi... ci fanno fare i servi del potere, gli sbirri del padrone... quelli che devono far rispettare le loro leggi, i loro intrallazzi... e le loro bombe! (p.25)

GIOVANNI: Ma scusi, allora, se la pensa così, perché ha scelto di fare sto mestiere?

APPUNTATO DI PS: Ma chi ha scelto? Perché lei ha forse scelto di mangiare sta porcheria per cani e gatti, le teste di coniglio e st'altra schifezza per canarini?

GIOVANNI: E no, non c'è altro!

APPUNTATO DI PS: Ecco, e anche per me non c'era altro... o prendere o crepare. (p. 26)

minha mulher, coitada, tem que rebolar, o senhor precisa ver! Apesar de eu comer no quartel... Olha, eu entendo. E... bem, eu não devia estar falando isso, mas eu entendo essas mulheres aqui do quarteirão que forçaram a barra com os preços. Elas têm razão. Pessoalmente, elas têm toda a minha compreensão: contra o roubo não há outra defesa senão roubar também.

GIOVANNI - Como? Quer dizer que você dá razão a elas?

CABO - É claro! Olha só... do jeito que tá a situação, não dá mesmo prá aguentar. O senhor pode não acreditar, mas não me agrada nem um pouco estar aqui nesse papel de policial. Fazendo esta porcaria dessa blitz. E depois, prá quem? Prá esses porcos desses exploradores que metem a mão, que afanam, que roubam... porque são eles mesmos que roubam!

GIOVANNI - Me desculpa, seu Guarda... mas você não disse que é um oficial da Polícia?

CABO - É, eu sou da Polícia.

GIOVANNI - Bem, mas não fica bem andar dizendo uma coisa dessas... um policial! Isso parece papo de extremista.

CABO - Que extremista, que nada; eu sou é uma pessoa que usa a cabeça. E que tá de saco cheio...porque vocês têm é que deixar de olhar prá nós da Polícia, como se a gente fosse só uma tropa, uma massa de débeis mentais que basta um assovio e:... "obedecer ordens, obedecer, latir, morder, como um cão de guarda!" E ai daquele que se der ao luxo de falar, discutir, ou exprimir suas próprias idéias... "baixa o rabo aí! Cala o bico!" (p. 14-15)

[...]

GIOVANNI - É, quer dizer, em resumo... eu também concordo que um policial é um filho do povo... mas...

CABO - Mas que filhos do povo!... Nós somos escravos, somos escravos do Poder, testa de ferro dos patrões... somos obrigados a fazer respeitar a lei, as leis deles, as falcatruas deles, as bombas deles...

GIOVANNI - Me desculpa, mas se você pensa assim, por que é que escolheu uma profissão como essa?

CABO - E quem escolheu? Por acaso, o senhor escolheu comer esta porcaria de ração prá cachorro, ou cabeça de coelho ou essa nojeira de comida prá passarinho?

<p>[...]</p> <p>GIOVANNI: Beh, ma mica tutti la pensano come lei. Ci sono quelli che ci si trovano bene nella polizia.</p> <p>APPUNTATO DI PS: Sì quelli imbesuiti dalla propaganda: senso dell'onore e del sacrificio. Quelli che per sentirsi qualcuno hanno bisogno di reprimere gli altri, di dare ordini, di spaccare qualche testa: I figli deficienti del popolo bue!</p> <p>GIOVANNI: Ma roba dell'altro mondo... guardi, se non l'avessi sentito proprio di persona, non ci avrei mai creduto. Ma insomma, la polizia ci vuole, no? Magari un po' più democratica, ma ci vuole. Se no, è il caos! Uno perchè gli viene in testa che sia giusto così, non può fare di testa sua (SENZA RENDERSI CONTO STA AGITANDO LE TESTE DI CONIGLIO)... e andare a fare la spesa pagando quello che gli salta in testa! Uno deve stare alla legge!</p> <p>APPUNTATO DI PS: Già, e se la legge è infame, se è una copertura alla rapina?</p> <p>GIOVANNI: Eh, beh, allora c'è il parlamento, ci sono i partiti... i metodi di lotta democratici... e si riformano le leggi.</p> <p>APPUNTATO DI PS: Ma dove riforma? Che cosa riforma? Dove sono le riforme? Bidoni, ecco quello che sono. Ce le promettono da vent'anni... e poi, le uniche che ci hanno partorito, sono quelle per tirare in piedi i baracconi del sottogoverno, le riforme per il rincaro della benzina, delle tasse... e quelle per distribuirsi quaranta miliardi fra tutti i partiti compreso quello fascista. Prima rubano, e poi per punirsi, sti fottuti ladri del governo, decidono di autofinanziarsi... fanno un'altra rapina, legalizzata stavolta! e c'è dentro anche il P.C.I.</p> <p>GIOVANNI: Beh, lì ha ragione... non m'è piaciuta neanche a me, sta porcata!</p> <p>APPUNTATO DI PS: Mi creda, le uniche riforme serie, la gente, se comincia a ragionare, se le deve fare per proprio conto. Perché, finché la gente delega, dà fiducia, ha pazienza, senso di responsabilità, comprensione, autocontrollo,</p>	<p>GIOVANNI - Não, é claro! Mas se não há outra escolha...</p> <p>CABO - É, prá mim também não tinha outra escolha... ou pegava esse emprego, ou morria de fome. (p. 15)</p> <p>[...]</p> <p>GIOVANNI - Bem, mas nem todos devem pensar assim. Tem os que devem estar até muito bem na Polícia.</p> <p>CABO - São os que se deixaram convencer com a propaganda: "o sentido de honra e do sacrificio". Aqueles que prá se sentir alguém têm necessidade de ficar por cima, dar ordens, reprimir os outros, espancar a primeira cabeça que aparecer: são todos uns filhos de uma manada de porcos.</p> <p>GIOVANNI - É mesmo um troço do outro mundo... mas olha, se eu não tivesse escutado isso com os meus ouvidos, não teria acreditado. Bem, mas de qualquer maneira, é necessário ter Polícia, não é? Talvez de uma forma um pouco mais democrática, mas é necessário. Porque senão seria um caos. Senão, qualquer um ia fazer o que lhe desse na telha, e também não se pode usar a cabeça (SEM SE DAR CONTA ESTÁ AGITANDO NAS MÃOS AS CABEÇAS DE COELHO) só prá andar por aí comprando e pagando o que der na veneta! As pessoas têm que andar dentro da lei!</p> <p>CABO - Claro! Mas se a lei é infame, se dá cobertura ao roubo?</p> <p>GIOVANNI - Ah! Bom, mas prá isso existe um Parlamento, os partidos políticos... a luta pela democracia... e as leis são reformadas.</p> <p>CABO - Mas aonde que estão sendo reformadas? O que é que se reforma? Onde se reforma? Sacanas, é isso que eles são. Há anos que nos prometem coisas e depois... as únicas que eles sabem parir são esses conjuntos habitacionais, esse lixo do Governo... e depois, eles aumentam as taxas, a gasolina... distribuem 40 bilhões de liras pra tudo que é partido, inclusive pros fascistas. Primeiro eles roubam e depois o jeito que esses ladrões fodidos acham prá se punir é se auto-financiando... fazer um outro tipo de roubo, só que dessa vez legalizado! E isso até dentro do Partido Comunista.</p> <p>GIOVANNI - Bem, aí você tem razão... a mim também não me agrada essa sujeira toda.</p> <p>CABO - Pode acreditar, o único tipo de reforma séria, se a gente pensar bem, cada um tem que fazer por sua conta. Porque enquanto</p>
---	---

	autodisciplina... e via di sto passo... niente si muove! (p. 26-27)	as pessoas ficam dando seu voto de confiança, sua paciência, seu senso de responsabilidade, sua compreensão, seu auto-controle, auto-disciplina... e, assim por diante... não acontece nada! E agora, me desculpa, mas eu preciso ir andando. Cumprir o meu dever! (p. 16-17)
3	GIOVANNI: E buona sera! Ma guarda che al mondo non si finisce mai d'incontrarne di balenghi! Pure il PS sovversivo-tutto rosso. Di solito ne incontravo solo di fascisti, gnucci e prepotenti... e adesso... Ecco dove sono finiti gli opposti estremismi: nella polizia... e mi viene a fare anche le critiche a sinistra al PCI. Se lo sapesse Amendola, altro che figli del popolo! Ah, ma io ho capito... quello lì è un provocatore. Lui, il furbo è venuto qui per cercare di farmi parlare: "bisogna assaltare i mercati... la rivolta nella polizia!" che io da fesso ci cascavo e gli davo ragione... lui: "Altolà... Brigate Rosse... sei in arresto... dove hai nascosto il Sossi? [...]" (p. 28-29)	GIOVANNI - E passe bem! Mas olha como tem otário nesse mundo. Até mesmo um cara da Polícia, subversivo, todo vermelho! Antigamente só se encontrava fascista, dedoduro, prepotentes... e agora... olha só, como é que acabaram. No oposto. Extremistas! E na Polícia! E ainda critica o Partido Comunista. É, mas eu já entendi. Ele queria me provocar. É um esperto. Veio aqui prá ver se arrancava alguma coisa de mim. Que esse papo de: "é preciso assaltar o supermercado... existe revolta na Polícia..." se eu caio nessa e dou razão a ele, pinta logo um "Alto-lá!"... Teje preso, seu brigada vermelha... Onde é que vocês esconderam o fulaninho? [...]" (p. 18)
4	GIOVANNI: Certo, per vedere se magari, invece del bambino, aveva lì qualche pacco di riso o di pasta. Avanti, accomodatevi anche voi: Toccate per credere! Tanto è una povera operaia e non vi succede niente... è tutto permesso! Non è mica la principessa Ranieri o la moglie di Pirelli, che se vi permettete vi sbattono fuori dal corpo su due piedi. Qui non c'è pericolo: accomodatevi, una palpatata per uno non fa male a nessuno! (p. 35)	GIOVANNI - É, prá ver se em vez do bebê, ela não tinha um pacote de arroz ou de macarrão. Vamos, examinem, fiquem à vontade, vocês também: apalpem prá acreditar! É só uma operária, não vai acontecer nada... tudo é permitido! Ela não é a Princesa de Mônaco, nem a mulher do Pirelli, que nelas sim, se vocês encostarem a ponta do dedinho, vocês levam um bom dum ponta-pé. Aqui não tem perigo: fiquem à vontade, uma apalpadazinha não vai fazer mal a ninguém! (p. 24)
5	GIOVANNI: [...] m'è venuta una fame! Quasi, quasi, mi faccio davvero una minestra col miglio. Magari è pure buona. L'acqua è già su, ci metto dentro due dadi... una testa di cipolla... (APRE IL FRIGORIFERO) Ecco lo sapevo... dadi non ce ne sono e neanche le teste di cipolla... Dovrò metterci per forza le teste di coniglio! Porco cane, mi pare d'essere diventato la strega di Biancaneve quando preparava l'intruglio velenoso... poi vedrai, mi mangio la minestrina... e trach: mi trasformo in una rana! O magari in uno dei sette nani... anzi l'ottavo: Fanfanolo! [...]" (p. 41)	GIOVANNI - [...] não aguento mais de fome! Mais um pouquinho, e eu termino fazendo aquela sopinha de alpiste. Vai ver até que é gostosa. A água já tá no fogo, eu ponho um caldo de carne, uma cabeça de cebola... (ABRE A GELADEIRA) É, eu sabia... não tem caldo de carne, nem cabeça de cebola... Não tem outro jeito; vai ser cabeça de coelho mesmo. Mas que desgraça, eu estou parecendo uma bruxa da história da Branca de Neve, preparando uma poção venenosa... depois, eu tomo a sopinha e... Ah! me transformo em sapo! ou então num dos 7 anões, talvez no oitavo: o Fanfanolo! [...]" (p. 28)
6	GIOVANNI: Ah, ti sei fatto mettere su da loro? Quei feddayn! LUIGI: No, ci sono arrivato da me, per conto mio. Perché non è difficile capire che così non puoi più andare avanti: che bisogna	GIOVANNI - É, eles fizeram a tua cabeça mesmo. Aqueles "Feddayn"! LUIZ - Não, eu compreendi tudo isso sozinho mesmo. Porque não é difícil sacar que do jeito que tá não dá prá continuar: que a gente

	<p>muoversi, che non puoi aspettare che ci sia la buona volontà del governo, l'intervento del sindacato, e poi la buona parola del partito. Dobbiamo piantarla di dare la delega anche per andare a fare pipì! E poi la fiducia, e il senso di responsabilità, e avere pazienza, e avere comprensione. No, basta, bisogna muoverci da noi... cambiarle noi le cose... E guarda che le cose stanno cambiando! Ah, come cambiano! (p. 43)</p>	<p>tem que se mexer; que não dá mais prá esperar pela boa vontade do Governo, pelo Sindicato e pelas belas palavras dos Partidos. A gente tem é que parar de pedir licença até prá mijar! E ter confiança, paciência, senso de responsabilidade, compreensão! Não, chega, é preciso se mexer... nós é que temos que mudar as coisas... e, olha, que as coisas estão mudando! E como estão mudando! (p. 31)</p>
7	<p>GIOVANNI: Sì, è una specialità cinese: si chiama: Pappa di Lin Piao... Roba da revisionisti. LUIGI: Però il miglio è un po' crudo... GIOVANNI: Che discorsi... è miglio Pilaff, va sempre al dente... Il miglio al dente e le teste di coniglio all'occhio... è così che è cominciata la controrivoluzione culturale in Cina! [...] (p. 44)</p>	<p>GIOVANNI - Sim, é uma especialidade chinesa. O nome é "Pappa de Lin Piau"... coisa de revisionistas. LUIZ - Mas o alpiste está um pouquinho cru. GIOVANNI - Que nada... é alpiste "Pillaf"; é prá comer assim "al dente"... o alpiste "al dente"" e a cabeça de coelho ao olho... foi assim que começou a contra-revolução cultural na China! [...] (p. 32)</p>
8	<p>GIOVANNI: Beh, un Dio che stanga i furbi c'è sempre... guarda come t'ha ridotto Fanfani! Veramente lì bisogna dire che ha un po' esagerato. Hai capito sti figli di puttana d'industriali: fanno sparire la roba dai negozi... "non ce n'è più" dicono... e poi eccola qui... dove va. Già non gli basta di mandare i soldi che guadagnano sulle nostre spalle all'estero, adesso pure il nostro mangiare ci fregano. Sti banditi! (p. 63)</p>	<p>GIOVANNI - Bem, um Deus prá castigar os espertos, sempre tem... olha só o caso do Fanfani, como é que ele ficou. Diga-se de passagem que ali o castigo foi até meio exagerado. Mas vocês entendem o que estão fazendo esses filhos da puta desses industriais? Somem com a mercadoria dos balcões... "não tem mais, acabou..." eles dizem... e depois, tá tudo aqui... indo embora. Já não chega mandar para o estrangeiro o dinheiro que eles ganham nas nossas costas; agora até a nossa comida eles roubam! Canalhas! (p. 46-47)</p>
9	<p>GIOVANNI: L'hai detto: perché il tuo è un parlare da sottoproletari, da disperati, che non vedono altra soluzione che quella di arrangiarsi. Ognuno per sé, tutti per ciascuno! E allora, caro il mio rivoluzionario da strapazzo: questa è soltanto la cagnara, il casino... che è proprio quello che vogliono i padroni per poi arrivare poveracci alla "necessità imprescindibile" di dover mettere ordine coi generali! LUIGI: No, i generali e il fascismo arrivano solo quando noi operai stiamo col culo per terra! Non quando ci muoviamo per prenderci quello che è nostro! (p. 66)</p>	<p>GIOVANNI - Falou! Porque o teu papo é mesmo de ralé, de quem tá desesperado, de quem não tem outra saída a não ser a de se virar: cada um por si e todos por cada um! Só que isso, meu caro esquerda festiva, é só fazer zorra... criar confusão... e é isso mesmo que os patrões estão querendo que se faça, prá depois chegarem, os pobrezinhos, à "necessidade imprescindível" de entregar tudo nas mãos dos Generais! LUIZ - Não, os Generais e o fascismo só entram em cena quando nós, os operários já estamos de bunda no chão! Não quando estamos nos mexendo prá pegar o que é nosso! (p. 49)</p>
10	<p>ANTONIA: Bene, come vuole! Poi non mi venga a dire che non l'ho avvisata. (A MARGHERITA) Avanti, tirati su e scopriamoci insieme: Santa Eulalia dal pancione a chi non crede nel miracolo fai venire la maledizione</p>	<p>ANTÔNIA - Bem, como quiser, então. Depois não vem me dizer que eu não avisei. (À MARGARIDA) Vamos, levanta e vamos nos despir juntas: Santa Eulália do barrigão a quem não crê no milagre faça vir a maldição;</p>

	<p>a chi non crede nell'oracolo Fai venire il mal bastardo nero e buio nel suo sguardo Santa Eulalia Santa Pia dagli la botta e così sia! (p. 73-74)</p>	<p>a quem não crê no oráculo faça vir o mal supremo que o transforme em cego eterno. Santa Eulália, Santa Piedosa, dá-le um golpe e assim seja. (p. 55)</p>
11	<p>BECCHINO: Ma io veramente non sono un poliziotto. GIOVANNI: Ah, no, e che parte fa allora! BECCHINO: Io sono uno delle pompe funebri! GIOVANNI-LUIGI: Mamma li turchi! (ALL'UNISSONO I DUE OPERAI SI TOCCANO I TESTICOLI) GIOVANNI: Scusi ma ci è venuto d'istinto. BECCHINO: Oh per carità... vi capisco... lo fanno tutti appena mi vedono... e lo faccio anch'io tutte le volte che mi guardo allo specchio. (p. 81)</p>	<p>AGENTE [DE CASA FUNERÁRIA] - Mas eu não sou nenhum policial. GIOVANNI - Bem, então, que papel o senhor tá fazendo agora? AGENTE - Eu sou um agente funerário! GIOVANNI E LUIZ - Mãe, meus culhões! (AO MESMO TEMPO OS DOIS PEGAM NOS TESTÍCULOS) GIOVANNI - Desculpa, mas a gente faz isso, assim, por instinto, sabe como é? AGENTE - Ora, não se preocupe... eu entendo... todo mundo faz isso quando me vê... e eu também, quando me vejo no espelho, também faço o mesmo. (p. 61-62)</p>
12	<p>GIOVANNI: [...] E no, che non sono un coglione! Le vedo e le capisco anch'io come vanno davvero le cose: che la politica di questo mio partito assomiglia sempre di più ad un gran pancotto... e che ste manfrine del tira e molla con la D.C. per andare al governo mi sembrano le furberie del Brighella che voleva fottersi la puttana gratis e s'è beccato la sifilide gratis. Ed è giusto che tanti operai siano incazzati! E anch'io m'incazzo e ci ragiono. E la rabbia che ci ho mica ce l'ho con te... ce l'ho soprattutto con me, con l'impotenza che mi sento addosso... col fatto che mi sento fottuto... perché il partito non è qui, in questo momento... con noi, non è giù in strada coi disperati!... E domani sul giornale scriverà magari che siamo una massa di facinorosi! (p. 96)</p>	<p>GIOVANNI - [...] Só que eu não sou um babaca! Eu vejo e entendo as coisas como elas são, sim: sei muito bem que a política do meu partido parece mesmo é um grande mingau... e que esse jogo de empurra com o Democrata Cristão prá ganhar o Governo, me lembra a esperteza do Brighella que queria pegar uma puta de graça e pegou foi uma sífilis de graça. E é lógico que os operários estão todos enrabados! Eu tô enrabado também, eu sei, mas tô usando a cabeça. E a raiva que eu sinto não é de você... é muito mais comigo mesmo, com a minha impotência... com o fato de eu ser um fodido... porque o Partido não tá aqui com a gente neste momento... nem lá na rua junto com aquele bando de desesperados!... E amanhã, ainda vai sair nos jornais que nós somos um bando de facínoras! (p. 75)</p>

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

Evidentemente, o fato de a tradução textual se mostrar respeitosa da poética do trabalho de Dario Fo não implica necessariamente uma montagem que o seja; tampouco o fato de o texto ter sido integralmente traduzido implica um espetáculo sem nenhum corte. De toda forma, isso parece acontecer nesse caso específico. Na nossa avaliação, a tradução brasileira de *Non si paga* não enseja uma dramaturgia substancialmente diferente daquela do autor italiano. Além disso, pelo que lemos nas críticas a *Pegue e não pague*, Gianfrancesco Guarnieri parece ter montado a peça não apenas desejoso de ser fiel a Dario Fo, como já evidenciamos anteriormente, mas também tratando o espetáculo

de forma similar ao italiano. Conforme relatos de Sábato Magaldi (1981), de Carmelinda Guimarães (1981) e de um texto não assinado da *Folha de São Paulo* (FARSA, 1981), a peça estreou sem cortes e conseguiu cumprir o desejo de fidelidade à obra de Dario Fo, não se perdia “um pormenor da malícia de Dario Fo” (MAGALDI, 1981, s. p.). A montagem inicial durava mais de três horas, mas foi sendo reduzida ao longo das apresentações, num método muito próximo ao que caracterizava o trabalho de Rame e Fo, que só chegavam a uma versão final do texto e do espetáculo após várias ocasiões de troca com o público. Magaldi, inclusive, previu essa redução:

Creio que, no desenvolvimento da temporada, Guarnieri enxugará o espetáculo. Para o gosto europeu, a medida não ultrapassa o conveniente [...]. A sofreguidão brasileira exige, normalmente, uma montagem mais curta. Cortes bem feitos ajudarão o impacto do conjunto. (MAGALDI, 1981, s. p.)

As críticas que encontramos são todas muito elogiosas à montagem de Gianfrancesco Guarnieri. Elas louvam a qualidade do trabalho dos atores (MAGALDI, 1981; DEL RIOS, 1981) e o compromisso com a realidade brasileira de então (GUIMARÃES, 1981). Parece-nos que foi, de fato, recriada a característica principal da dramaturgia de Dario Fo. Para Jefferson Del Rios (1981, p. 25), “o riso largo, a gargalhada total, dominam sem que a essência sócio-política da obra esteja ausente um só instante”. Numa formulação mais criativa do mesmo crítico, a peça é um “pandemônio onde se misturam finalmente os dois famosos Marx: Karl e Groucho”.

A ponte cultural entre os contextos de partida e de chegada parece ter sido construída pela situação de crise, comum a ambos os países, fato notado pelos três críticos que citamos nos parágrafos anteriores. Magaldi (1981, s. p.), por exemplo, afirma que “nem parece que se trata de um europeu: a história, a trama, as implicações, a verve, os problemas são eminentemente brasileiros”. Mas há também outro elemento, mencionado apenas por Del Rios (1981, p. 25): apesar da manutenção dos nomes originais e apesar de a ação se passar na Itália, “O espetáculo tem uma atraente ambientação latina dada pelos cenários e figurinos de Irênio Maia, criação visual que pode sugerir Nápoles como o antigo Bexiga.” Não é, portanto, apenas a coincidência do momento histórico que faz a ponte entre a crise italiana e a brasileira; este papel é igualmente desempenhado pelo cenário, e possivelmente também por outras semioses da montagem.

De toda forma, cabe considerar que havia diferença de público entre a montagem brasileira de 1981 e a italiana de 1974, assim como dos debates que faziam parte do cotidiano de cada um. Desde 1968, pelo menos, a Itália vivia um momento de grande

agitação social e participação popular no debate político; o público da Comune era formado por pessoas que tinham feito uma inscrição na associação, a maior parte delas eram operários, estudantes, militantes de esquerda. Além da Comune, também existiam outros circuitos culturais de esquerda no país, em especial a ARCI, que chegou a contar com cerca de 600 mil membros. É de se imaginar que as várias referências culturais a figuras e debates da esquerda presentes na peça fizessem mais parte do cotidiano do público italiano do que do brasileiro de 1981, inclusive porque o nosso país havia atravessado mais de uma década de censura e perseguição ao pensamento, aos debates e à cultura de esquerda, o que refletia no tipo de conteúdo abordado pelas peças dos anos 1970, como afirma o próprio Guarnieri:

Fui um dos poucos que continuaram escrevendo, naquele duro período da censura. Obviamente, passei a utilizar mais as metáforas, muita alegoria. Até 64 fazíamos a dramaturgia da resistência; depois disso veio a dramaturgia de ocasião, que forçou a gente a ser mais elaborado, dar mais importância ao aspecto formal. A dramaturgia que virá, agora, vai refletir a retomada democrática. (LIMA, 1982, s. p.)

Regina Vianna (ASSERJ, 1986, p. 18) conta que apresentou o espetáculo para os metalúrgicos do ABC, que ela imaginava que fosse “o público mais apropriado para a peça”. No entanto, segundo relata, o teatro ficou vazio e os poucos operários que compareceram saíram reclamando, sem ter entendido nada. Em Curitiba, no Guaíra lotado, os espectadores que mais riram foram os policiais. Em Brasília, vários ministros do governo militar, incluindo o chefe da censura, Ibrahim Abil-Ackel, também riu muito e gostou do que viu. As relações entre público, espetáculo e contexto sócio-histórico e político são certamente complexas. Por um lado, pode ser que os espectadores com bagagem cultural para apreciar o trabalho de Vianna e Guarnieri fossem pessoas de mais instrução, pertencentes a classes com mais acesso à educação que os operários; pode ser que o desejo pela retomada democrática, longamente reprimido, ajudasse a superar as barreiras culturais; pode ser que a qualidade da montagem fosse mais do que suficiente para reduzir à insignificância essas diferenças e levar todos – inclusive os homólogos brasileiros dos censores que haviam perseguido Dario – inevitavelmente ao riso; pode ser que ela deixasse margem para ser vista como uma paródia dos comunistas (sem deixar claro que a crítica feita a eles estava ainda mais à esquerda); pode ser um pouco de tudo isso ou nada. Fato está que a peça alcançou grande sucesso e foi apresentada em São Paulo, Santos, Brasília, Salvador, Belo Horizonte, Cuiabá e Curitiba entre 1981 e 1982.

É possível que tenha continuado mais tempo em cartaz e que tenha sido apresentada em outras cidades, mas não encontramos mais informações a esse respeito.

3.3.2 Outras montagens

De acordo com a lista que nos foi enviada por Mariateresa Pizza (2019), houve outras três montagens brasileiras de *Non si paga*: em 1984, no Teatro Vannucci, no Rio de Janeiro; em 1986, no Teatro Clara Nunes, também no Rio de Janeiro; em 2006, com produção de Alexandre Mauro Toledo. Infelizmente, os dados presentes nesse documento são escassos e às vezes apresentam inconsistências. Ele também aponta uma montagem de 1997 do Grupo Repico de Consuelo Trum em San Bernardino. Ora, Consuelo Trum é uma importante diretora teatral venezuelana e San Bernardino é um bairro de Caracas. Pode até ser que tenham se apresentado no Brasil, embora não tenhamos achado essa informação em nenhuma outra fonte, mas certamente não se trata de uma montagem brasileira. Já sobre a montagem de 2006, não achamos nenhuma informação complementar; é possível, portanto, que alguém tenha comprado os direitos com a intenção de montá-la, mas que não tenha ido adiante com o projeto.

Sobre a montagem de 1984, o único dado que encontramos está no próprio Arquivo Franca Rame-Dario Fo: Djalma Bittencourt, superintendente da SBAT, pede os direitos da peça para uma montagem da Associação Livre de Trabalhadores Autônomos em Arte Cênica (ALTAAC) que teria Ronaldo Gonzaga e Stepan Nercessian no elenco e direção de Antônio Pedro, com apresentações justamente no Teatro Vannucci (ARQUIVO, 1985). A carta é datada, no entanto, de 1985, e não foi possível encontrar outras informações sobre o espetáculo, então pode ser que o projeto tenha sido abandonado.

Em 1987, é a vez de Jacques Schwarzstein interromper o seu projeto de tradução e montagem. Ele escreve uma carta a Dario Fo solicitando os direitos da peça por dois anos, uma vez que ele já havia traduzido cerca de metade de *Non si paga* do alemão ao português e estava fazendo uma adaptação à atualidade brasileira (ARQUIVO, 1987). Os direitos não lhe são cedidos porque já haviam sido solicitados previamente por outro grupo, provavelmente no ano anterior.

A montagem de 1986 tem o título de *Ninguém paga, ninguém paga!*, produção de Dina Sfat e direção do Celso Nunes; no elenco, Arlete Sales, Flávio Galvão, Clarisse Derzié, Fábio Junqueira e Edgard Gurgel Aranha. A tradução ainda é a de Maria

Antonietta Cerri e Regina Vianna. O diretor é filho de operários italianos e reconhece nas memórias da própria infância as dificuldades das quais a peça trata. Ainda que de forma menos empolgada, esse novo espetáculo foi apreciado pela crítica, que também reconheceu nele um espetáculo que trata de problemas brasileiros ou, pelo menos, similares aos brasileiros (BAPTISTA, 1986). Dessa vez, porém, as referências ao contexto sócio-histórico-político italiano são sentidas como um elemento de distanciamento, não sabemos se porque as diferenças entre Itália e Brasil se acentuaram nos cinco anos que separam esta montagem de *Pegue e não pague*; se porque a tradução precisava ser atualizada; se porque o distanciamento era uma proposta da dramaturgia do espetáculo ou se por outro motivo. Para o crítico Macksen Luiz (1986, p. 4), “o aspecto mais político fica prejudicado pelo caráter nacional das referências a situações da Itália.” Ainda assim, o contexto geral parece dizer bastante respeito ao Brasil, pelo menos aos olhos da produtora, como conta Dina Sfat:

Quando escolhi a peça de Dario Fo [...] o Plano Cruzado estava em seu auge e as pessoas me perguntavam se era oportuno montar um texto que questionava todo o sistema de maneira tão anárquica, colocando à mostra a corrupção, o roubo, a exploração das pessoas. Se estávamos esperançosos naquele momento, a única explicação que eu tinha, até mesmo para mim, era que somos um povo desmemoriado. Infelizmente, porém, a peça ficou extremamente atual em poucos meses. Está cada vez mais na hora de ninguém paga, ninguém paga. (BONFIM, 1986, p. 7)

Naquele ano, ocorreram saques a supermercados e a Associação dos Supermercados do Rio de Janeiro chegou a agendar uma reunião com a polícia para tratar da peça e cobrar uma solução porque, para os empresários, o espetáculo incentivava a expropriação. A polícia assistiu *Ninguém paga* e chegou à conclusão de que não era o caso, inclusive porque o teatro não ficava cheio e os ingressos custavam cerca de 1/8 do salário mínimo (ASSERJ, 1986).

Em 2014, foi a vez de Virginia Cavendish produzir *Não vamos pagar!*, montagem que teve direção de Inez Viana, tradução de José Almino e elenco da própria Virginia, Marcello Vale/Guilherme Piva, Luana Martau/Elisa Pinheiro, George Sauma/André Dale, Zéu Britto (KUPERMAN, 2016). É curioso como, na montagem de Virginia, acontece algo parecido ao que havia ocorrido em 1986. Cavendish já havia decidido montar *Non si paga* e já havia comprado os direitos antes das manifestações de 2013, e sempre que mostrava o texto para alguém, o sentimento era de surpresa: “Mas por que você vai montar isso? Está tudo caminhando bem” (REIS, 2014, s. p.). Quando estoura a insatisfação e os protestos têm início, seu projeto de montar a peça ganha força:

Os movimentos tomaram as ruas porque existia uma quantidade enorme de gente insatisfeita e necessitada. E foi a soma da necessidade com a insatisfação que levou a esse “basta geral” que foi às ruas. O ponto de partida da peça é exatamente esse. (REIS, 2014, s. p.)

Na lista fornecida por Pizza (2019), a montagem de Cavendish aparece com o ano de 2019 e com o título em italiano de *Sotto paga? Non si paga!*. O ano não corresponde à data que encontramos, mas, novamente, pode ser que a atriz tenha comprado os direitos novamente e não os tenha usado. De toda forma, é importante notar que *Sotto paga* é a versão atualizada em 2008 do texto de 1974, então o texto de partida para a tradução de José Almino é diferente daquele de Regina Vianna e Maria Antonietta Cerri. Não conseguimos acesso a ele, uma vez que a cessão de direitos autorais não foi mediada pela SBAT.

No próximo capítulo, analisaremos as traduções de peças de Franca Rame e Dario Fo cujas montagens estrearam a partir de 1984, em um período em que a obra dos italianos já era conhecida no meio teatral brasileiro, e a tradução fílmica de *Não vamos pagar nada*, filme que estreou em 2020.

CAPÍTULO 4 – DA *FOMANIA* NA DÉCADA DE 1980 ATÉ A ATUALIDADE

Neste capítulo, reunimos os casos de tradução da obra de Franca Rame e Dario Fo para o Brasil cujas montagens estrearam de 1984 até 2005 e cujos textos estão disponíveis para consulta no acervo da SBAT. Além da análise das traduções, também apresentamos outros dados da translação dessas obras para o Brasil, como os agentes que dela participaram e a recepção da crítica, especialmente no ano de estreia da primeira montagem. Como no capítulo anterior, seguimos a ordem cronológica a partir da data da primeira montagem e mencionamos as montagens seguintes das quais temos conhecimento.

Durante a maior parte da década de 1980, a obra de Franca Rame e Dario Fo ocupou um lugar central na cena teatral brasileira. Depois do sucesso de *Morte acidental de um anarquista* e de *Pegue e não pague*, o *frisson* causado pela montagem de peças dos italianos continua quase até o fim da década. *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* (1983) e *Brincando em cima daquilo* (1984) – das quais já tratamos em nossa dissertação (MELLO, 2019) e no segundo capítulo desta tese e que, portanto, não retomaremos aqui – também são casos de sucesso absoluto de público e crítica. Ao longo da década, porém, o interesse pela obra dos italianos foi diminuindo. Além disso, a preferência – clara no período da redemocratização – pelas obras mais explicitamente políticas foi mudando de foco. Ao longo dos anos 1990 e até hoje, passam a ser privilegiadas as montagens de textos mais curtos, especialmente de monólogos ou de conjuntos de monólogos.

Mais recentemente, a obra de Rame e Fo também foi adaptada ou serviu de inspiração para um número considerável de produções audiovisuais, que não são o objeto de estudo principal desta tese. No final deste capítulo, abrimos uma exceção, porém, e analisamos a tradução fílmica de *Non si paga, non si paga* no filme brasileiro *Não vamos pagar nada*, de 2020. Vislumbramos a possibilidade de que o conceito de dramaturgia da tradução possa ser usado no estudo de traduções em outras mídias que não necessariamente o teatro. Ainda que timidamente, a análise de *Não vamos pagar nada* pretende iniciar a investigação, a ser desenvolvida em outra oportunidade, dessa possibilidade.

Por fim, cabe ressaltar, antes de passar à análise das obras, que a tradução de *Mistero buffo* não está disponível nem no acervo da SBAT nem no da Biblioteca Jenny Klabin Segall. Portanto, em que pese ser uma peça fundamental para a obra de Dario Fo e ter sido representada algumas vezes no Brasil – vale ressaltar a encenação da LaMínima

em 2012, com direção de Neyde Veneziano –, não pudemos analisá-la para o escopo desta tese. Existe uma publicação em livro, com tradução da própria Veneziano, de 2015, pela SESI-SP, mas, como nosso objetivo é entender se os textos traduzidos já fazem escolhas que antecipam uma montagem e estabelecem um tipo de relação estético-ideológica com o mundo e com o público antes do trabalho de encenação e de direção, achamos que seria inadequado analisar um livro que foi publicado alguns anos depois da encenação e que, muito provavelmente, traria marcas das experiências cênicas.

4.1 *Um casal aberto... ma non troppo* – tradução de Roberto Vignati e Michele Piccoli (1984)

Coppia aperta, quasi spalancata é um ato único escrito por Franca Rame e Dario Fo em 1983. É a segunda peça, depois de *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) em que Rame assina o texto junto com Fo. Segundo o discurso feito por ele durante o funeral laico da esposa, essa foi a peça mais representada de toda a carreira e vastíssima produção da *coppia d'arte*, tendo recebido mais de 700 montagens em todo o mundo (FO, 2013).

De acordo com o italiano, a peça

É uma história grotesca sobre um casamento que está em colapso. Ele, que é um Don Juan não arrependido, tenta convencê-la de que uma coisa moderna que devem fazer é construir um estoque de relacionamentos diferentes. Mas quando sua esposa o leva ao pé da letra e encontra um amante – que também é bonito e inteligente – o marido fica louco e, depois de várias brincadeiras, destrói a si mesmo e à sua casa [...]. Para mim, escrever *Casal aberto* foi um exercício de autobiografia. Embora certos diálogos fossem obviamente transformados em grotesco, eles refletiam as discussões e brigas entre mim e Franca. (BEHAN, 2000, p. 111)¹⁰⁰

O contexto de escritura do espetáculo é o de desaceleração das lutas políticas que haviam levado, desde o fim da década de 1960 até o fim da década de 1970, Fo e Rame ao período mais radical de sua carreira. Ainda que esse texto tenha um tom menos militante, sobretudo no que diz respeito ao conteúdo anticapitalista das obras da década anterior, a peça ainda trata de um tema político: a desigualdade entre homens e mulheres mesmo no interior de um casal de esquerda e de uma relação aberta, num contexto de

¹⁰⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “It is a grotesque story about a marriage which is collapsing. He, who is an unrepentant Don Juan, tries to persuade her that the modern thing to do is build up a store of different relationships. But when his wife takes him at his word and finds a lover – who is also handsome and intelligent – the husband goes crazy and after various escapades blows himself and his house to pieces. [...] For me writing *Open Couple* was an exercise in autobiography. Although certain dialogues were obviously transformed into grotesque register, they reflected the discussions and arguments between me and Franca.”

liberação sexual. Segundo Anderlini (2000), é justamente o período de diminuição da urgência das pautas que leva à possibilidade de refletir sobre as pautas e as conquistas da década anterior.

Nesse período, Rame e Fo retornaram ao circuito comercial de teatro, inicialmente com a condição de que os ingressos tivessem preços mais baixos. O sentimento geral, como atesta Behan (2000), era de cansaço, e Rame afirma que a volta dos dois ao teatro burguês se deu porque tinham se apresentado muitas vezes em lugares perigosos ou difíceis e estavam cansados de fazer as pessoas ficarem desconfortáveis.

O refluxo das lutas e da sensação de não saber o que fazer nesse novo período também aparece como tema da peça:

ANTONIA [...] Eu estava dizendo, ele tentou colocar a culpa na política... Imaginem a cena... Estamos na cama... de madrugada... “Por que você não quer fazer amor comigo?” “Tenta entender... eu não consigo... estou preocupado... a Itália está desmoronando... O refluxo...”

HOMEM E então? Não fui eu que inventei o refluxo, é um fato real. Porque não é verdade então que com o fracasso de tantas lutas nós nos sentimos um pouco frustrados, sem nada embaixo dos pés? Você olha em volta e vê o quê? Falta de engajamento, cinismo! (RAME; FO, 1983, p. 10)¹⁰¹

A volta ao circuito comercial, por outro lado, também influenciou materialmente a obra, que conta com mais recursos cênicos do que o teatro da década precedente. Se, nos anos 1970, era muito comum que fizessem espetáculos sem cenário ou com apenas um ou outro móvel como elemento cênico, em *Coppia aperta* há móveis suficientes para simular o interior de um apartamento médio burguês, além do caixilho de uma janela no proscênio.

O cenário revela uma tentativa de criar, no teatro, uma ilusão da realidade, característica que Szondi (2004) atribui ao teatro burguês. Portanto, não é apenas o local de apresentação que muda, a poética do trabalho de Rame e Fo também se altera nos anos 1980. A peça parece, de fato, sair do regime épico que havia sido predominante na década de 1970 (MELLO, 2019), quando a maior parte dos espetáculos do casal adotava a forma do monólogo e era predominantemente narrativa, para retomar um uso da representação.

¹⁰¹ Tradução nossa. No texto de partida: “ANTONIA [...] Dicevo, ha tentato di dare la colpa alla politica... Immaginatevi la scena... Siamo a letto... notte fonda... «Perché non vuoi far l’amore con me?» «Cerca di capirmi... non riesco... sono preoccupato... l’Italia va a rotoli. Il riflusso...» UOMO Be’? Questo fatto del riflusso non me lo sono inventato io, è un fatto reale. Perché, non è vero forse che con il fallimento di tante lotte ci siamo sentiti un po’ tutti frustrati, col vuoto sotto i piedi? Ti guardi intorno e cosa vedi? Disimpegno, cinismo!”

Ainda assim, não se trata de um teatro completamente ilusório, nem de um texto exclusivamente representativo ou burguês. A estrutura do teatro está à mostra e o fato de se tratar de uma peça está claro na própria fala dos personagens. A um dado momento, Antonia diz “Aqui fica o proscênio”, ao que o homem responde com “Sim, mas o palco termina aqui.” (RAME; FO, 1983, p. 3).¹⁰² Além de quebrar com a ilusão de realidade do teatro, a quarta parede também é frequentemente escancarada pelos personagens, que se dirigem muitas vezes ao público, usando a estratégia do aparte, da qual Fo fala no *Fabulazzo*: para ele, o aparte não é apenas uma ferramenta estética, mas um modo de fazer com que “o público participe do jogo cênico com a consciência da ficção constante” (1997, p. 91).¹⁰³ Ele explica que, por um lado, o teatro burguês foi se apropriando da ferramenta do aparte, que tem origem no teatro popular, mas excluindo o público, uma vez que os atores passaram a fazer os apartes conversando com outro personagem, ou saindo da pele do personagem e conversando com outro ator. Por outro lado, o teatro contemporâneo a ele se apropriou dessa estratégia para colocar os espectadores em posição de desconforto e/ou para fazer com que reflitam sobre seus problemas particulares. Para Fo, não se trata em absoluto disso:

Envolver significa [...] o problema de destruir uma sociedade e de construir outra, diferente... não uma condição minha, por causa da qual eu fico melhor com outros porque encontramos, juntos, uma identificação, porque isso não tem nada a ver com o maoísmo, não tem nada a ver como o marxismo... essa visão cai de novo em uma posição individualista. (FO, 1997, p. 98)¹⁰⁴

A partir do momento em que destruir a quarta parede é necessário para fazer um teatro que quer destruir um mundo e construir um outro, é importante que o ator não procure se identificar completamente com o personagem, senão tentará encontrar em si as respostas para essas questões.

Mas, ao contrário, se eu tento criar uma visão de uma comunidade, de um coro, de uma comunhão, evidentemente não me preocupo tanto de falar de mim mesmo, mas dos problemas que são coletivos. Se eu procuro problemas coletivos, o meu discurso, a minha linguagem... será diferente, e será obrigado a ser épico. (FO, 1997, p. 98)¹⁰⁵

¹⁰² Tradução nossa. No texto de partida: “C’è il proscenio qui” e “C’è il proscenio qui.”

¹⁰³ Tradução nossa. No texto de partida: “il pubblico partecipasse al gioco scenico con la coscienza della finzione costante”.

¹⁰⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “Coinvolgere vuol dire [...] il problema di distruggere una società e di costruirne un'altra diversa... non una condizione mia, per cui io sto meglio con altri perché insieme abbiamo trovato una nostra identificazione, perché questo non c'entra niente con il maoísmo, non c'entra niente con il marxismo... questa visione ricade ancora in una posizione individualistica.”

¹⁰⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “Ma se io cerco di creare invece una visione di una comunità, di un coro, di una comunione, evidentemente non mi preoccupo tanto di parlare di me stesso, ma dei problemi

Ora, é verdade que, em *Coppia aperta*, Fo e Rame voltam a usar estratégias que causam ilusão cênica, influenciados, inclusive, pelos ambientes onde se apresentam; também é verdade que a peça tem uma componente épica menor. No entanto, é possível perceber que, na estratégia do aparte e na quebra da quarta parede, a peça também usa estratégias épicas e continua a ser política, uma vez que trata de um tema político e tem pelo menos dois ou três trechos em que os protagonistas fazem comentários sobre a política daquele momento, tratando inclusive de seu sentimento de desorientação após o fim do período mais revolucionário.

Parece acontecer, na poética da peça, um movimento análogo ao movimento político dos anos 1980: embora grande parte da população tenha sido militante de esquerda nas décadas anteriores, as referências das lideranças políticas são colocadas em cheque (o PCI, desde o compromisso histórico, tinha perdido credibilidade e tinha se aproximado do centro, tanto a URSS quanto a China começam a entrar em crise e a receber muitas críticas pelo regime adotado). Com isso, as pessoas vão perdendo a esperança na revolução e deixando a militância de lado, ainda que continuem a seguir uma ideologia de esquerda, às vezes materializada apenas em sua vida privada (como no caso de Antonia e de seu marido, que acabam abrindo o relacionamento após um discurso dele sobre como o casamento é patriarcal). Essa mesma convivência entre um pensamento de esquerda e uma prática que já não é mais a mesma das décadas anteriores está presente na peça: se, por um lado, tem personagens mais bem construídos, acontece grande parte do tempo no presente, cria ilusão ao usar um cenário realístico etc., por outro, diversos elementos épicos continuam presentes no texto.

O mais notável deles é, justamente, a estratégia do aparte, usada principalmente por Antonia, mas eventualmente também pelo homem, o que impede que a ilusão cênica se torne permanente ao longo da peça. Antonia, aliás, fala didascalicamente, dizendo o que está fazendo ou vai fazer ao invés de fazê-lo, evidenciando o elemento artificial do teatro, como quando diz: “Estou engolindo um coquetel de pílulas variadas: Mogadon, Roipnol, Otalidon, Femidol, Veronal, Cibalgina, e dezoito supositórios de Nisidina... em pedacinhos... tudo pela boca.” (RAME; FO, 1983, p. 5).¹⁰⁶ Outro exemplo dessa estratégia é a primeira fala de Antonia, que apresenta os personagens. A própria rubrica orienta que

che sono collettivi. Se io cerco problemi collettivi, il mio discorso, il mio linguaggio... sarà diverso, e sarà obbligato a essere epico.”

¹⁰⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “Sto mandando giù un cocktail di pillole varie: Mogadon, Roipnol, Optalidon, Femidol, Veronal, Cibalgina, e diciotto supposte di Nisidina... a pezzetti... tutto per bocca.”

a fala seja didascálica: “ANTONIA (didascálica): A doida inconsciente trancada em um cômodo, que no caso seria o banheiro, sou eu. O outro, o que está gritando e suplicando para que eu não faça besteira, é o meu marido” (RAME; FO, 1983, p. 4).¹⁰⁷ Além disso, o regime de representação não é nem único, nem estável ao longo da peça, uma vez que com ele convive também o regime da narração, que é o regime épico por excelência (SZONDI, 2011).

Se, em *Tutta casa, letto e chiesa*, por exemplo, os monólogos eram majoritariamente narrativos, uma vez que a protagonista falava sempre de um momento anterior da cena, contando, em geral, a própria história, em *Coppia aperta* há dois regimes que se alternam, dois ritmos, um épico e um representativo. Tal convivência de dois ritmos é notada desde a primeira cena, uma vez que o marido fala no presente e tenta incidir sobre os acontecimentos daquele momento (Antonia está trancada no banheiro, prestes a se matar), enquanto ela conta para o público a história de seu casamento e o que a levou ao ponto em que se encontra. Às vezes, a alternância entre os dois registros faz parecer que Antonia e o homem estão em lugares e tempos completamente diferentes, ainda que estejam em cena ao mesmo tempo, como se pode ver nessa sequência de falas:

ANTONIA – Para falar a verdade, não é a primeira vez que quero morrer.

HOMEM – Não engole as pílulas amarelas! É o meu remédio pra asma!

ANTONIA – Teve outra vez que eu tentei me jogar pela janela... ele me segurou no ar... (A mulher corre para a janela do proscênio e sobe no parapeito) (RAME; FO, 1983, p. 6).¹⁰⁸

Não se aspira, portanto, à unicidade, característica importante do teatro burguês, erroneamente, segundo Szondi (2004), atribuída aos clássicos. De forma pontual no começo da peça e de forma cada vez mais frequente ao longo dela, a narração de Antonia é interrompida pela representação de um fato ao qual ela faz menção. A poética da peça é, pois, composta por uma tensão entre representação e narração, entre regime dramático e regime épico, que aponta para a própria tensão política daqueles anos entre a ideologia de esquerda ainda forte e a prática militante cada vez menos presente no cotidiano das massas. A essa tensão correspondem dois ritmos diferentes: quando Antonia narra para o público, os períodos são mais longos e há variação nas pausas e nas ênfases; quando ela

¹⁰⁷ Tradução nossa. No texto de partida: “ANTONIA (didascalica) La pazza incosciente rinchiusa nell'altra stanza, che poi sarebbe il bagno, sono io. L'altro, quello che mi urla e mi supplica di non fare fesserie, è mio marito”

¹⁰⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “ANTONIA A dire la verità, non è la prima volta che voglio morire. UOMO Non ingoiare le pillole gialle! Sono le mie pillole per l'asma! ANTONIA Un'altra volta ho tentato di buttarmi giù dalla finestra... lui mi ha abbrancata al volo... (La donna corre alla finestra posta in proscenio e sale sul davanzale).”

e o homem estão representando (trata-se quase sempre de uma disputa entre os dois), as falas são mais curtas, há menos variação nas pausas, as exclamações são muito frequentes.

Parece-nos adequado, no caso dessa obra, pensar como Meschonnic (2010), que ressalta a importância do ritmo para a obra literária e, conseqüentemente, para sua tradução. Ele não é, para o teórico francês, mero significante, mas a própria forma de organização “da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade” (2010, p. 43). É ele, na verdade, o modo de significar dos discursos, o que implode a dicotomia entre significante e significado e obriga o tradutor a lidar com a inseparabilidade entre um e outro que caracteriza a boa obra literária.

Em *Coppia aperta*, essa tensão rítmica, sua relação com os diferentes momentos da peça e com o contexto político italiano dos anos 1980 nos parece central para compreender a poética da obra, e, portanto, para traduzi-la, recriando sua poética em português. Parece-nos importante, também, traduzir com especial atenção à pontuação, uma vez que, segundo Berman (2012), tem uma importância fundamental para o ritmo da obra. No caso de *Coppia aperta*, merecem destaque as reticências – que evidenciam as diferentes pausas –, as maiúsculas e os recuos de parágrafo – usados para dar ênfase.

O segundo elemento central da poética de *Coppia aperta, quasi spalancata* nos parece ser o humor, característica fulcral – que, aliás, não funciona sem ritmo – de toda a obra de Rame e Fo, sobre a qual já falamos anteriormente. Para que uma versão brasileira de *Coppia aperta, quasi spalancata* consiga traduzir, para o português, a dramaturgia do texto italiano, é fundamental, portanto, não apenas que construa um texto humorístico, que faça rir, mas também que provoque um riso crítico, que faça refletir.

Na materialidade do texto de *Coppia aperta*, há formas diversas de construir o humor. No trecho abaixo, por exemplo, é possível notar pelo menos duas delas:

Eu andava aos tombos, que nem um bacalhau! Assim (caminha para a frente): um camelo com artrite! Depois, não sei por que eu olhava sempre para baixo... Vai saber... talvez na esperança de encontrar cem liras que me dessem sorte... Nada! Só cocô de cachorro! Mas é muito cocô que os cachorros fazem! (RAME; FO, 1983, p. 19)¹⁰⁹

Uma delas é o uso de imagens insólitas, como “andar como um bacalhau” ou “como um camelo com artrite”. A segunda é o uso de ganchos: um elemento humorístico é acionado (nesse caso, “cocô de cachorro”) e, em seguida, ela faz um aparte para o

¹⁰⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “Camminavo per caduta, come un baccalà! Così (esegue una camminata in avanti): un cammellone artritico! Poi, non so perché guardavo sempre per terra... Chissà... forse nella speranza di trovare un cento lire che mi portasse fortuna... Niente! Soltanto cacche di cane! Ma quanta cacca fanno i cani!”

público, fazendo um comentário sobre esse elemento humorístico, quebrando a linearidade do discurso e fazendo com que o público seja implicado novamente no que se está dizendo.

A ambiguidade é outro elemento importante para o humor construído pelos dramaturgos italianos. Em particular, é comum que se valham da polissemia e da ambiguidade e, em particular, que usem uma palavra ao mesmo tempo com seu sentido literal e figurado, como em “‘mas você está gorda, mãe, você tem que emagrecer, mãe... você tem que ficar palatável’. E eu: ‘Você tá achando que eu sou o quê, uma galinha d’angola?’” (RAME; FO, 1983, p. 19).¹¹⁰

A criação de expectativas também contribui para que o riso possa se produzir no momento em que elas são quebradas. Um exemplo está neste diálogo:

HOMEM – Que eu ainda valho alguma coisa para você...
 ANTONIA – (abraçando-o apertado: com paixão) Sim, eu entendi... é uma questão de amor-próprio... de gratificação... (Enquanto Antônia fala, o homem, ficando agarrado a ela e beijando-a, agora certo da vitória, desabotoa a calça e deixa que caia até os sapatos). Sim... eu te amo! Só tenho você... você é o único! Você é o maior... imbecil! (RAME; FO, 1985, p. 55)¹¹¹

Antonia começa um discurso que parece levar ao elogio do homem, mas que termina com uma crítica a ele. No entanto, uma das características mais importantes do humor que constitui a obra parece ser o tratamento humorístico dado a situações que são, na verdade, violentas e trágicas. Um exemplo disso é o que acontece quando o homem está segurando Antonia, que havia tentado se matar pulando pela janela, pelo tornozelo. Ela insiste em se jogar e, para evitar que o faça, ele ameaça quebrar o seu tornozelo. A ameaça é concretizada e o grito de dor da protagonista é imediatamente seguido de um aparte, que faz com tom normal: “E ele quebrou mesmo, esse babaca!” (RAME; FO, 1983, p. 7).¹¹² Em seguida, ela conta, em chave humorística, que passou um mês com a perna engessada, mas viva, tendo que fingir que tinha sofrido um acidente de ski. Quando, no fim do texto, é ele quem ameaça se matar com um tiro, ela consegue tirar a arma de sua mão, mas ele dispara sem querer e acerta o pé dela. Quando fica sabendo disso, diz

¹¹⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “«però sei grassa mamma, devi dimagrire mamma... devi diventare appetibile»” E io: «Cosa sono, una gallina faraona!?»”

¹¹¹ Tradução nossa. No texto de partida: “UOMO Che io valgo ancora qualcosa per te... ANTONIA (abbracciandolo strettamente: con passione) Sì, ho capito... è questione di amor proprio... di gratificazione... (Mentre Antonia parla, l’uomo, standole avvinghiato e baciandola, ormai sicuro della vittoria, si slaccia i pantaloni e se li lascia scivolare fin sulle scarpe). Sì... io ti amo! Tu sei il solo... tu sei l’unico! Tu sei il più grande... stronzo!”

¹¹² Tradução nossa. No texto de partida: “E me l’ha spezzata davvero ‘sto coglione!”

um corriqueiro “Oh, sinto muito!” (RAME; FO, 1983, p. 61)¹¹³ e lhe entrega uma muleta. Ela comenta com o público: “É bom que nessa casa nunca falta muleta!” (RAME; FO, 1983, p. 62).¹¹⁴ A um acontecimento profundamente violento é dado um tratamento corriqueiro e a ele segue um comentário humorístico, num tom grotesco muito semelhante ao que já havia sido usado em *Tutta casa, letto e chiesa*.

Em síntese, mais do que trechos da peça em particular, acreditamos que haja dois elementos centrais constitutivos da poética desta obra: seu ritmo duplo, que revela a tensão entre narração e representação em *Coppia aperta, quasi spalancata*, e o humor. A ambiguidade, os ganchos retomados nos apartes, a construção de expectativas seguida de sua quebra são estratégias importantes para a construção do riso nesse espetáculo, mas a mais fundamental delas é a presença do grotesco.

4.1.1 A tradução e as montagens

Um casal aberto... ma non troppo estreou no Rio de Janeiro, no Teatro dos Quatro, em 1984, no ano seguinte à sua estreia na Itália, e teve atuação de Malú Rocha, Herson Capri e Mario Cesar Camargo (*Jornal do Brasil*, 14 dez. 1984). A tradução usada foi feita por Vignati e por Michele Piccoli, que também haviam traduzido *Tutta casa, letto e chiesa*. No Quadro 9, apresentamos a comparação de alguns trechos do texto de chegada com o texto de partida.

No excerto 1, a tradução consegue construir tensão através das falas curtas e alternadas entre Antônia e o homem, usando um português oral coloquial que nos parece adequado para traduzir a oralidade de Rame e Fo, a não ser, talvez, pela construção “me quebrou o pé”, que tem um uso do pronome mais típico do italiano que do português. De toda forma, esse uso não compromete a tradução. No entanto, enquanto em italiano Antonia declara em uma frase só, em tom normal (segundo apontado pela didascália) “E me l’ha spezzata per davvero ‘sto coglione”, em português Antônia o diz de forma mais enfática, em três frases, sem indicação de tom normal: “E sabem que ele quebrou? Quebrou! O imbecil me quebrou o pé!”. Acreditamos que o tom corriqueiro da declaração da personagem ajudava, em italiano, junto com a menção à mentira do acidente de ski, a construir a tensão do grotesco entre a tragicidade da situação, a banalidade do tom de voz

¹¹³ Tradução nossa. No texto de partida: “Oh, mi dispiace!”

¹¹⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “Quello che c’è di buono in questa casa è che una stampella non manca mai!”

e o cômico da mentira do ski. Quando, em português, a menção à mentira é cortada e o tom de voz vira um tom de raiva, que é coerente e não mais contraditório com a situação, o grotesco perde força.

No excerto 2, novamente se vê como os cortes feitos na tradução brasileira são significativos. Por um lado, não há nenhuma menção ao refluxo, fato importante do contexto político dos anos 1980, que influencia diretamente o teatro dos dramaturgos italianos no período. Há, por outro lado, menção à crise econômica e à perda do poder de compra do salário, o que parece uma tentativa de domesticação do texto italiano, mas que não era sequer necessária, uma vez que o Brasil também passava, com a redemocratização, por um momento de diminuição da tensão política. É importante notar, também, como toda a brincadeira entre os dois atores – que entram e saem do personagem, entram e saem da ficção – é cortada na versão brasileira, talvez pelo fato de ela usar um cenário diferente, sem o recurso dos caixilhos da janela (em italiano, o cenário é descrito de forma mais precisa, em português consta apenas “interior de um apartamento”). Apesar da presença do aparte em português, a ausência dessas brincadeiras que interrompem o fluxo de informações da peça e mostram a estrutura física do teatro (além de revelarem a sua artificialidade) faz com que haja perda, também, dos elementos épicos que compõem a peça.

No excerto 3, há, novamente, a omissão de uma parte significativa de *Coppia aperta, quasi spalancata*, em que se vê um eco das críticas sociais feitas por Fo e Rame em espetáculos de sua fase mais revolucionária. Embora não seja um trecho exatamente anticapitalista, trata-se de um trecho que expõe o sofrimento intrínseco aos modos de vida da sociedade da época (e da atual) em chave grotesca, uma vez que a protagonista se refere em modo cômico à tragicidade da *umanità incazzata*, a “humanidade aborrecida”. Mais uma vez, o texto de chegada é consideravelmente menor que o texto de partida e os cortes realizados na tradução são significativos em relação à poética do texto italiano. Em primeiro lugar, o aparte final é excluído, assim como o trecho em que ela não fala com o público diretamente, mas faz referência a ele. Também é excluída a referência à troca de ator caso o homem viesse a morrer, que, junto com o aparte e a referência ao público, contrabalança a estrutura dramática da cena com elementos épicos. De forma intrinsecamente relacionada à omissão dos apartes, também o grotesco se perde: primeiro, o do trecho em que a atriz parece indiferente à possível morte do homem, uma vez que a única consequência para ela seria a necessidade de trocar de ator no dia seguinte; depois,

o comentário cômico que vem logo após o tiro que atingiu o pé de Antonia, que citamos anteriormente: “É bom que nessa casa nunca falta muleta!”.

Através da análise desses trechos, foi possível perceber que duas das principais dominantes (TOROP, 2010) da peça italiana – a tensão entre o épico do regime narrativo e o dramático do regime representativo e o humor grotesco (que, de certa forma, também compõe o épico) – são frequentemente cortadas na tradução para o português brasileiro e chegam muito enfraquecidas aqui. Se, por um lado, o ritmo da tradução parece adequado no nível frásico, no nível textual o ritmo deixa a desejar, uma vez que não há tanta alternância entre os trechos longos e narrativos das partes épicas e os trechos mais ágeis das partes dramáticas. Se o ritmo é o modo de significar e, portanto, constitui o próprio discurso da obra, como afirma Meschonnic (2010), é possível dizer que o texto brasileiro apresenta outro discurso, que aplaina o texto de chegada em relação ao texto de partida, diminuindo o seu jogo de opostos e escondendo a contradição política que incomodava a sociedade italiana da época. Em *Casal aberto*, assim como em *Brincando em cima daquilo*, o texto resultante em português, embora conserve a fábula do texto de partida, mostra uma vinculação a outro paradigma estético-ideológico.

É verdade que Fo e Rame já tinham, em 1983, voltado para o circuito comercial e que estavam usando mais recursos chamados de burgueses em suas peças, mas é verdade também que elementos políticos formais e temáticos ainda estão presentes na peça dos italianos (em quantidade muito maior do que na dos brasileiros), o que mostra que o processo de aburguesamento não é feito de forma completa, nem sem contradições, e que permanece na obra uma tensão entre os elementos dramáticos do teatro burguês e os elementos épicos do teatro militante. Em português, os elementos dramáticos ganharam a disputa e sobrepõem-se aos elementos épicos. Este é mais um caso no qual é possível observar como os tradutores exercem um trabalho duplo, ao mesmo tempo de conversão/recriação linguística e cultural de uma peça e de maior deslocamento dessa peça para a tradição do teatro burguês. Também aqui, acreditamos ser possível afirmar que há uma dramaturgia da tradução; este caso, porém, não é necessariamente antiético (ou tão antiético) como o do monólogo “O estupro”, uma vez que não carrega conteúdos estéticos ou ideológicos diametralmente opostos aos do texto de partida.

Quadro 9 – Comparação da peça *Coppia aperta, quasi spalancata* em português e em italiano

	RAME, Franca; FO, Dario. <i>Coppia aperta, quasi spalancata</i> . 1983.	RAME, Franca; FO, Dario. <i>Coppia aperta, quasi spalancata</i> . 1983. Trad. Roberto Vignati e Michele Piccoli. 1984.
1	<p>ANTONIA No! Io me ne sbatto, io mi butto! UOMO No!</p> <p>ANTONIA Sì!</p> <p>UOMO Piuttosto ti spezzo la caviglia!</p> <p>ANTONIA Lasciami!</p> <p>UOMO Te la spezzo!</p> <p>ANTONIA (urlo terribile) Ahhh!</p> <p>(Rivolgendosi al pubblico con tono normale) E me l'ha spezzata per davvero 'sto coglione! (Scende dalla finestra; il Marito le passa la stampella). Un mese con la gamba ingessata! Ingessata, ma viva! E tutti che mi chiedevano: «Sei stata a sciare?» Una rabbia! (p. 7)</p>	<p>ANTÔNIA [...] Me larga...</p> <p>HOMEM Não.</p> <p>ANTÔNIA Larga!</p> <p>HOMEM Olha que eu te quebro o pé! (MUTAÇÃO DE LUZ).</p> <p>ANTÔNIA (para o público) E sabem que ele quebrou? Quebrou! O imbecil me quebrou o pé! Fiquei mais de um mês com o pé engessado... com o pé engessado e... viva!</p> <p>(p. 4)</p>
2	<p>ANTONIA [...] (Al pubblico) In principio, credevo fosse ammalato, esaurito... (Fa per passare davanti alla finestra in proscenio, il Marito la blocca).</p> <p>UOMO (spaventato) Attenta! C'è il vuoto!</p> <p>ANTONIA Sei impazzito? C'è il proscenio qui...</p> <p>UOMO Sì, ma la scena finisce qui. (Indica la finestra).</p> <p>ANTONIA Io sono nella finzione, sto raccontando la mia storia... esco dal personaggio, esco dalla scena... vado dove voglio. Non mi interrompere! Sto parlando con loro. (Al pubblico) Dicevo, temevo fosse esaurito... poi ho scoperto che aveva una vita sessuale intensissima. Con altre donne naturalmente. E quando, disperata, gli chiedevo (direttamente al Marito accorata): «Perché non mi desideri più... perché non vuoi più fare l'amore con me...» (al pubblico) lui scantonava!</p> <p>UOMO Io scantonavo?</p> <p>ANTONIA Sì, tu. (Al pubblico) Una volta ha tentato persino di dare la colpa alla politica. UOMO (si siede sul davanzale con le gambe a penzoloni fuori dalla finestra) Io?</p> <p>ANTONIA (spaventata) Attento! C'è il vuoto!</p> <p>UOMO Sono nella finzione...</p> <p>ANTONIA No, tu no! Tu sei al quinto piano! (Il Marito scende dalla finestra. Riprende il dialogo col pubblico) Dicevo,</p>	<p>ANTÔNIA [...] (MUDANÇA DE LUZ. ELA FALA COM O PÚBLICO). No começo, eu pensava que êle estivesse com esgotamento, estafa... enfim, que êle estivesse doente. Mas depois, descobri qual era a doença dele. Uma vida sexual muito intensa. Fóra de casa, naturalmente. Todos os dias com mulheres diferentes, naturalmente. Desgraçado!!! E eu correndo o perigo de pegar de quebra alguma doença venérea. E quando eu procurava saber o que estava acontecendo... "será que ele não gosta mais de mim? (Perguntando prá êle com irônia) Tem trabalhado demais? Coitado. Deve ser isso. A vida está cada dia mais difícil. O salário aumenta uma porcaria e o dinheiro não dá prá mais nada" - eu pensava. E quando êle chegava abatido... (PERGUNTANDO PRÁ ÊLE COM IRÔNIA) "está cansado, querido?" E êle... logo mudava de assunto.</p> <p>HOMEM Eu mudava de assunto? Não, não é bem assim. A verdade é que era um assunto delicado... difícil de abordar. Eu ficava envergonhado.</p> <p>(MUDANÇA DE LUZ)</p> <p>ANTÔNIA Não muda de assunto não. Fala! O que é que você tem? Não gosta mais de mim? Se cansou, é isso?</p> <p>HOMEM Não... não, Antônia! Antônia, eu te amo... te quero muito... você sabe... você é a pessoa mais importante que eu tenho no mundo. Nem da minha mãe, eu gosto tanto!</p>

	<p>ha tentato di dare la colpa alla politica... Immaginatevi la scena... Siamo a letto... notte fonda... «Perché non vuoi far l'amore con me?» «Cerca di capirmi... non riesco... sono preoccupato... l'Italia va a rotoli. Il riflusso...»</p> <p>UOMO Be'? Questo fatto del riflusso non me lo sono inventato io, è un fatto reale. Perché, non è vero forse che con il fallimento di tante lotte ci siamo sentiti un po' tutti frustrati, col vuoto sotto i piedi? Ti guardi intorno e cosa vedi? Disimpegno, cinismo!</p> <p>ANTONIA Bravo! C'è chi, deluso dalla politica, pianta famiglia e figli e si butta a fare il verde fanatico dell'ecologia... chi pianta l'ufficio e si apre un ristorante macrobiotico, e chi pianta la moglie e si organizza un casino... ad uso proprio! Tutta colpa della politica!</p> <p>UOMO Sì, è un diversivo imbecille, lo ammetto, proprio da collezionista della scopata col vuoto a perdere... ma ti giuro che con te è diverso... (si avvicina alla donna e l'abbraccia, pieno d'amore) l'unica donna di cui non posso fare a meno sei tu... la più cara che ho al mondo... il mio rifugio sicuro... sei come... mia madre!</p> <p>(RAME; FO, 1983, p. 9-10)</p>	(p. 5-6)
3	<p>ANTONIA (scende dalla finestra) Ed è arrivato il giorno che finalmente l'Antonia si è comportata da persona normale. (Si leva la gonna e la getta sul divano; mentre parla fa esercizi ginnici) Mi sono trasferita in questa casa. Mi sono trovata un lavoro. È importantissimo lavorare... stai in mezzo alla gente, non ti piangi addosso... sei indipendente... Via! Fuori! La mattina esci di casa, prendi il tuo bell'autobus. Ma sai la gente che conosci in autobus!... Nessuno! Ti danno spintoni, ti toccano il sedere e pure ti scippano! Ma vedere... già la mattina presto, tutta 'sta umanità incazzata... ristora. Una goduria! Non mi faceva più sentire l'unica disperata nel mondo. La sera no, la sera morivo. Televisione! Televisione! Pubblicità! E allora mi sono detta: «Basta, un colpo di vita!» Sono uscita anche alla sera. (Continua con gli esercizi). Sono andata al comitato tossicodipendenti della zona... Non che fosse una festa... ma mi sentivo utile. Mio marito (entra in scena il Marito indossando un soprabito e una lunga</p>	<p>ANTÔNIA (PARA O PÚBLICO) Até que chegou o dia em que comecei a ser mais tranquila. Até que chegou o dia em que êle, chegando em casa, reparou que eu estava ficando uma pessoa normal. (CANTA). (p. 19)</p>

	<p>sciarpa di seta bianca) che, nonostante tutti i suoi grandi amori, non aveva mai smesso di venire per casa, due volte al giorno... a mangiare... si era accorto che di giorno in giorno apparivo più distesa... «Con chi ti vedi... chi hai conosciuto?» (p. 33 - 35)</p>	
4	<p>ANTONIA Fai pure... Ammazzati. (L'uomo ha la pistola puntata alla tempia, ma non spara). Spara! Eh no, adesso ti ammazzi veramente. Non puoi fare questa figura davanti a tutti (indica il pubblico) hanno pagato il biglietto... tu adesso muori! Pazienza... domani sera cambierò attore... Su, sparati! (Smette di scherzare) Adesso basta! Dammi la pistola... piantala! (Cerca di disarmarlo: nella colluttazione, parte un colpo) Cretino! Hai fatto partire un colpo! UOMO Be', niente di male, è andato a vuoto... ANTONIA Mica tanto a vuoto... m'hai beccato un piede! UOMO Oh, mi dispiace! (Le passa la stampella). ANTONIA (al pubblico) Quello che c'è di buono in questa casa è che una stampella non manca mai! (Al Marito) Sei un disastro, un incapace! Non sei nemmeno in grado di suicidarti per tuo conto senza coinvolgere la moglie! (Si va a sedere e si toglie lo stivale dal piede colpito). (p. 61-62)</p>	<p>ANTÔNIA Não, solta, af, está machucando o meu braço... (O REVÓLVER DISPARA) Ah! Idiota! Disparou. HOMEM Que sorte, não pegou em nada. ANTÔNIA Pegou sim... Ai... de raspão... o meu pé... HOMEM Aonde? Ah, não, sinto muito. ANTÔNIA Você é um desastrado, um incapaz. Não sabe nem se suicidar sózinho, precisa sempre envolver os outros. (p. 44)</p>

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

4.1.2 A recepção e outras montagens

A peça teve sucesso enorme de público e ficou um ano e meio em cartaz ininterruptamente (*Jornal do Commercio*, 1986), o que fez com que Herson Capri e Malú Rocha tivessem que adiar mais de uma vez a montagem de *Ladrão que rouba ladrão*. Eles honraram o nome do grupo – Grupo Viagem – e fizeram turnê por mais de 150 cidades do Brasil (*O pioneiro*, 1991). Capri relata ter sido bem recebido no ABC paulista e nas cidades do interior, nas quais o público ficava surpreso, inclusive, com a possibilidade de ir ao teatro sem pagar quantias exorbitantes – havia preços especiais para estudantes, comerciários e operários (MENDES, 1986). Ele afirma, ainda, que “em certas cidades [...] só as mulheres riam das críticas ao machismo, enquanto os homens

permaneciam calados” (MENDES, 1986, p. 21), reação muito similar à que Franca alude no prólogo a *Tutta casa, letto e chiesa* (RAME; FO, 1977).

Em geral, as críticas também são muito positivas, e elogiam o conteúdo feminista da peça, a leveza, a agilidade, a força da comédia, a qualidade dos atores e da música de Oswaldo Montenegro (GIOBBI, 1985; O CASAMENTO, 1985; GUZIK, 1985; GARCIA, 1985). A única crítica negativa que encontramos é de Macksen Luiz, para quem o maior problema está justamente no texto dos dramaturgos italianos:

Casal aberto... Ma non troppo é uma comédia de boulevard moderninha, maneirada, repleta de trejeitos e iscas para atrair aqueles que gostam de se sentir inteligentes num teatro, ainda que para isto baste que a cena desenhe um verniz que o ajude nas conversas de salão. O diretor Roberto Vignati não fez qualquer esforço para transpor essas limitações do texto. Não deixou, é verdade, que a peça se transformasse num boulevard sem disfarces, mas não explorou o que havia de mais teatral. O que restou então? Um excessivo exercício de verbosidade e proselitismo sobre as agruras do casamento e uma movimentação cansativa dos atores pelo amplo espaço do Teatro dos Quatro. E quase nada mais. (LUIZ, 1984, p. 5)

Talvez pelo menos parte da responsabilidade pelo fato de *Casal aberto... Ma non troppo* ser considerada uma comédia de boulevard fútil possa ser atribuída à tradução (e não genericamente “ao texto”, como diz Luiz), justamente pelo apagamento da forma épica e do incômodo causado pelo grotesco.

Coppia aperta deve ser a segunda peça de Rame e Fo mais encenada no Brasil, ficando atrás apenas dos monólogos de *Tutta casa, letto e chiesa*. Roberto Vignati dirigiu pelo menos mais duas montagens – em 1989, *Um casal do barulho*, com Cláudia Mello e Carlos Capeletti (LABAKI, 1989) e *Um casal aberto*, com Andréia Garavelo, Ricardo Batista e Paulo André, em Belo Horizonte, que ficou 3 anos em cartaz e ganhou vários prêmios (BOGHET, 1990; TRÊS. s. d.). Em 2009, foi a vez de Alessandra Vannucci traduzir o texto e assinar a dramaturgia para montagem de Otávio Muller, com Adriane Galisteu e Leandro Hassum (PIZZA, 2019). Em 2010, Régis Brandão dirigiu *Casamento aberto, quase escancarado*, com tradução dele e atuação dele e de Antonella Batist (PIZZA, 2019). Há, muito provavelmente, outras montagens.

4.2 *Sétimo mandamento: roubarás um pouco menos* – tradução de Herson Capri e Malú Rocha (1987)

Settimo: ruba un po' meno estreou em 1964 em Milão e foi um sucesso de público. Só em Milão, antes de sair em turnê pela Itália, a peça foi representada mais de 200 vezes (TESTA, 1965). Trata-se de uma farsa em dois atos que conserva algumas das características da produção de Fo no início da década de 1960, como o humor fundamentado sobre o absurdo das situações e o ritmo frenético dos quiproquós, típico dos *vaudevilles*. É a primeira peça do dramaturgo a ter como protagonista uma mulher, interpretada por Franca Rame.

Na cena de abertura, ficamos sabendo que Enea, a coveira, acredita em qualquer coisa lhe contam. Seus colegas lhe pregam uma peça dizendo que o cemitério no qual trabalham seria transferido para um local distante, fora da cidade, e que especuladores imobiliários tramaram uma forma de lucrar com isso: eles compraram as casas no entorno do cemitério e teriam seus bens valorizados porque em seu lugar seria construído um parque. Para Fabio Contu (2017, p. 172), Enea é uma espécie de “versão pensativa e subversiva do *fool* elisabetano, que, se defendendo sob o disfarce do riso, descobre a face escondida do mundo.”¹¹⁵ De fato, ela acaba descobrindo que o que seus colegas lhe haviam contado era verdadeiro, e o diretor do próprio cemitério estava envolvido no caso.

No segundo ato, apaixonada por um comercialista que tinha fingido a própria morte para escapar dos processos que teria de encarar por causa de uma falência na qual estava envolvido, Enea aceita ir até o escritório para recuperar os documentos que ele pretendia usar para chantagear figuras importantes. Segundo o comercialista, esses documentos seriam documentos capazes de colocar todo o país em crise. Como o escritório ficava em um edifício onde havia também um instituto psiquiátrico dirigido por freiras, Enea se disfarça de freira para não levantar suspeitas, e todo o segundo ato é uma sequência rápida de quiproquós e tentativas de enganos que envolvem a polícia, os internos, as freiras, um juiz e uma autoridade importante não identificada, nomeada apenas como “Excelência”. No final, o comercialista resolve expor tudo e entrega os documentos para a polícia. O juiz não sabe o que fazer, pois o escândalo provocaria vários outros, em um efeito dominó que derrubaria bispos, ministros, secretários de governo e várias outras figuras importantes. Ele liga para a Excelência, que diz fazer questão de

¹¹⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “una versione pensosa ed eversiva del fool elisabettiano, che, difendendosi sotto la copertura del riso, scopre la faccia nascosta del mondo.”

ajudar, mesmo não sendo uma matéria da sua competência. Ele decide queimar todos os documentos para impedir o colapso do Estado italiano. Os panos caem enquanto os personagens cantam a música do “italiota”, que vive feliz porque fez uma operação no cérebro que o impede de pensar, fazendo com que ele caminhe sempre a favor do vento e não se surpreenda nem se indigne com os escândalos de corrupção.

Embora já houvesse uma crítica incipiente à especulação imobiliária em *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, em *Settimo: ruba un po' meno* ela ocupa um lugar de maior centralidade, assim como a crítica à corrupção. A reflexão sobre a importância dos escândalos para a democracia burguesa, que seria desenvolvida alguns anos depois em *Morte accidentale di un anarchico*, ainda é incipiente. Os temas já são aqueles que viriam a caracterizar o trabalho mais politizado que Rame e Fo desenvolveriam nos anos seguintes, mas a forma ainda é aquela com a qual tiveram sucesso no início da carreira, na qual os elementos épicos ainda não se sobressaem. Ainda não há prólogo nem apartes ou conversas diretas com o público e o regime predominante é o da representação, no qual as informações chegam para a plateia sempre através dos diálogos entre as personagens, no tempo presente.

A grande inovação estrutural talvez seja justamente a presença de uma personagem feminina como protagonista absoluta sem que suas características principais sejam a beleza e sem que o envolvimento romântico seja o centro de suas falas e ações. Para Concetta d'Angeli, esse tipo de personagem, associado à forma de interpretação de Franca, é responsável por um jogo de distanciamento e identificação com o público. Essa é a grande inovação estrutural dessa peça, e esse jogo de distanciamento e identificação de cunho épico caracterizaria toda a produção sucessiva dos dramaturgos italianos. Como explica d'Angeli,

Em *Settimo*, Enea, desajeitada, ridícula, lenta para entender as coisas, não é uma personagem com a qual o público tem facilidade de se identificar, e a distância emotiva impede que este compartilhe a sua descoberta estupefata dos desvios alheios e, mais ainda, o conseqüente julgamento moral. Por outro lado, há sempre, em cada mecanismo cômico, um movimento antitético; assim, a ingenuidade e o infantilismo da garota suscitam ternura, compaixão, proximidade afetiva, e restituem credibilidade às suas palavras e força exemplar às suas condenações. De agora em diante, será esse duplo movimento – de distanciamento e de adesão – a experiência emotiva que os personagens cômicos de Rame provocarão nos espectadores. (D'ANGELI, 2006, p. 26)¹¹⁶

¹¹⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “In *Settimo*, Enea goffa, ridicola, lenta a capire, non è personaggio col quale sia facile, per il pubblico, identificarsi, e la distanza emotiva impedisce di condividere la sua

4.2.1 A tradução brasileira

Antes de produzirem e traduzirem sua montagem de *Settimo: ruba un po' meno*, Herson Capri e Malú Rocha já tinham contato com a obra de Franca Rame e Dario Fo. O casal protagonizou *Um casal aberto... ma non troppo* e Capri atuou em *Pegue e não pague*. Os direitos de *Settimo* foram comprados em 1983, mas a montagem foi adiada mais de uma vez por causa do sucesso de *Um casal aberto*, como pode-se ver na troca de cartas entre a SBAT e o escritório da Comune (ARCHIVIO, online). A montagem só estreou em 1987 e, ocupados como estavam com a turnê de *Um casal aberto* e os empenhos no cinema e na televisão, acreditamos que a tradução também tenha sido feita nessa data.

Infelizmente, não tivemos acesso à edição publicada pela Einaudi em 1974 na coleção *Le commedie di Dario Fo*, que parece ter sido a primeira da peça em questão. Por isso, comparamos a tradução brasileira com a versão publicada em 2020 pela Guanda e, ao contrário do que acontece com uma parte considerável das peças do casal, parece que *Settimo* não sofreu grandes alterações ao longo do tempo, pelo menos não entre a versão não identificada usada como base por Capri e Rocha e a publicação mais recente. Isso porque o texto brasileiro é majoritariamente uma tradução interlinear do italiano, e não há grandes diferenças entre um e outro que pudessem sugerir diferenças substanciais entre a publicação de 2020 e uma mais antiga.

De forma geral, predominam no texto de Capri e Rocha as características que notamos nas primeiras versões da obra de Franca Rame e Dario Fo no Brasil: o texto é traduzido de forma integral e há poucos episódios de domesticação. Os trechos que nos pareceram fundamentais para a obra são praticamente homólogos no texto de chegada e no texto de partida, como é possível ver, no Quadro 10, nos excertos 1, 4 e 5. No primeiro, é apresentada a situação que desencadeará os outros eventos da peça, qual seja, os colegas de Enea inventam a história, que depois se revelaria verdadeira, de que o cemitério mudará de endereço. Nesse trecho, a ingenuidade da personagem, característica sobre a qual se apoia o jogo de identificação e estranhamento observado por D'Angeli (2006), fica bem evidente tanto na facilidade com a qual acredita na história, ainda que revestida

stupefatta scoperta delle malefatte altrui e, ancor più, il giudizio morale che ne consegue... D'altro canto, c'è sempre, in ogni meccanismo comico, un movimento antitetico; così, l'ingenuità e l'infantilismo della ragazza suscitano tenerezza, compassione, vicinanza affettiva, e restituiscono credito alle sue parole e forza esemplare alle sue condanne. D'ora in poi, sarà questo doppio movimento -di allontanamento e di adesione- l'esperienza emotiva che i personaggi comici della Rame provocheranno negli spettatori.”

de características surreais – como a presença de hipopótamos no parque no qual seria transformado o cemitério –, e na sua crença na boa-fé das autoridades.

O excerto 4, por sua vez, mostra o momento em que a Excelência manda destruir todos os documentos que desencadeariam escândalos sem fim, com o intuito de proteger o Estado e a sociedade, o que surpreende os demais personagens. O personagem argumenta, citando Maquiavel, que um pouco de escândalo reforça o poder público, mas que muito escândalo faz com que a população perca a fé nas promessas dos governantes. Por fim, o excerto 5 precede a música de encerramento e conclui que é preciso eliminar “a mola da razão” do cérebro, porque ela é “determinante para a subversão”. Sem ela, obtém-se um “cérebro perfeitamente normal” (FO, 1987, p. 98), ou seja, que respeita absolutamente tudo o que vem das autoridades. Acreditamos que os trechos que mostram a posição ideológica tomada pelo autor na peça foram todos adequadamente traduzidos, e que o texto de chegada também não faz alterações substanciais na proposta estética de Fo.

Há, no entanto, algumas escolhas que nos parecem derivadas justamente de uma tradução demasiadamente literal e que podem dificultar a compreensão imediata do público caso sejam mantidas na montagem ou caso não haja uma compensação de alguma outra semiose. Alguns exemplos estão nos excertos 2 e 3. No primeiro deles, Enea ajuda um ladrão a encontrar o cofre mostrando se ele está perto ou longe com variações das palavras “fogo”, para quando está perto, e “água”, para quando está longe. Ora, no Brasil essa brincadeira também é comum, mas usam-se as palavras “quente” e “frio”, respectivamente. Embora acreditemos que seja possível entender, graças à ação cênica, o que está acontecendo, imaginamos que essa compreensão talvez demore mais do que demoraria com o uso das palavras “quente” e “frio”. Como há uma sucessão de ações e o ritmo da peça é rápido, acreditamos que esse tipo de ruído na comunicação possa prejudicar a comicidade. O terceiro excerto, por sua vez, parece ainda mais dependente de uma encenação que o ajude a fazer sentido: a palavra “crapone”, usada comumente no norte da Itália com o sentido de “cabeça dura”, “teimoso”, não foi traduzida e não existe em português.

Também há outras frases ou expressões que podem causar estranhamento em português quando a intenção no texto italiano parecia ser a de identificação, como é o caso de “c’è del marcio in Danimarca”, frase que aparece um número significativo de vezes ao longo de *Settimo* e é a tradução mais famosa na Itália para a citação “Something is rotten in the state of Denmark”, de Shakespeare. Em português brasileiro, essa citação

normalmente é traduzida como “há algo de podre no Reino da Dinamarca”. Não sabemos qual dos tradutores de Hamlet usou essa fórmula pela primeira vez, mas, em consulta à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, fica claro que nos anos 1980 essa expressão já tinha sido incorporada de forma sólida no sistema cultural brasileiro. Esperamos que essas questões tenham sido corrigidas posteriormente, quando da montagem da peça.

Quadro 10 – Comparação da peça *Settimo: ruba un po' meno* em português e em italiano

	FO, Dario; RAME, Franca. <i>Settimo: ruba un po' meno</i> . In: <i>Le Commedie di Dario Fo e Franca Rame</i> – v. II. 2020.	FO, Dario. <i>Sétimo mandamento: roubarás um pouco menos</i> . Trad. Herson Capri e Malú Rocha.
1	<p>ENE A Ah, no! Mi dispiace, ma io sono contro le piazzate. E ti dirò che, se le autorità hanno deciso così, vuol dire che è bene fare così. In fondo, lo fanno per guadagnare del verde per il pubblico, quindi...</p> <p>TERZO BECCHINO - Come si vede che non capisci un tubo... Come diceva quel tale: c'è del marcio in Danimarca!</p> <p>ENE A - Del marcio in Danimarca?</p> <p>TERZO BECCHINO (con atteggiamento da tribuno) L'affare non lo fa il pubblico, ma un gruppo di speculatori associati, che hanno comperato in blocco tutte quante le costruzioni, le case che circondano il cimitero.</p> <p>QUARTO BECCHINO (spalla del tribuno) Tutte case che sono ovviamente deprezzate dal fatto che, chi ci si affaccia, si trova ad ammirare un bel panorama di tombe.</p> <p>PRIMO BECCHINO (spalla della spalla) Eh già: quindi tutta roba venuta via per una stupidaggine, un miliardo o poco più. E che quando, al cimitero, sarà sostituito il più bel parco della città con alberi, laghetti...</p> <p>QUARTO BECCHINO (raccoglie le ultime briciole) Scimmie, leoni, ippopotami...</p> <p>ENE A Anche l'ippopotamo?!</p> <p>PRIMO BECCHINO Sì, sì, anche.</p> <p>ENE A Oh, mamma!</p> <p>PRIMO BECCHINO Ebbene, mi sai dire a quanto salirà di valore?</p> <p>TERZO BECCHINO Eh, c'è del marcio in Danimarca...</p> <p>PRIMO BECCHINO Avanti, di' una cifra a caso... Avanti, esagera!</p> <p>ENE A (buttando là) Mah, due miliardi?!</p>	<p>ENE A - Ah, não! Sinto muito, mas eu sou contra arruaças. E digo mais, se as autoridades decidiram assim, significa que é bom fazer assim. Afinal, êles estão fazendo isso para ganhar uma área de lazer para o povo, então...</p> <p>3º COVEIRO - Logo se vê que você não entende bulhufas... Como dizia o outro: tem podre na Dinamarca.</p> <p>ENE A - Podre na Dinamarca?</p> <p>3º COVEIRO - (IMITANDO UM TRIBUNO) Não é o povo que vai ganhar com êsse negócio, mas sim um grupo de especuladores associados, que comprou em bloco todas as construções, as casas que estão em volta do cemitério.</p> <p>4º COVEIRO - (AJUDANTE DO TRIBUNO) Todas essas casas que são obviamente desprezadas devido à vista de um bonito panorama de túmulos.</p> <p>1º COVEIRO - (AJUDANTE DO AJUDANTE) Pois é, tudo isso eles compraram por uma bagatela, um bilhão mais ou menos. E quando o cemitério fôr substituído pelo mais lindo parque da cidade com árvores, lagos...</p> <p>4º COVEIRO - (PEGANDO AS ÚLTIMAS DEIXAS) Macacos, leões, hipopótamos...</p> <p>ENE A - Hipopótamo também?!</p> <p>1º COVEIRO - Sim, sim, também.</p> <p>ENE A - Mama mia!</p> <p>1º COVEIRO - Então, pode me dizer quanto vai estar valendo?</p> <p>3º COVEIRO - Eh, tem podre na Dinamarca...</p> <p>1º COVEIRO - Vamos, diz uma importância qualquer... Vamos, exagera!</p> <p>ENE A - (ARRISCANOD) Ummm, dois bilhões?!</p> <p>1º COVEIRO - (BALANÇANDO A CABEÇA) Oito bilhões! Entendeu? Sete</p>

	<p>PRIMO BECCHINO (scuote la testa) Otto miliardi! Hai capito? Sette miliardi di guadagno. E poi dicono che il sette è un numero che porta male.</p> <p>ENEA Che marcio che c'è in Danimarca!</p> <p>SECONDO BECCHINO (fingendo enorme indignazione) Schifosi maledetti! È chiaro che sono stati loro ad ungere qualche assessore perché presentasse il progetto di sgombero.</p> <p>ENEA Beh, che c'è di male: se uno compera una cosa, ha il diritto di cercare di valorizzarla! Siamo in un paese democratico, mi pare!</p> <p>TERZO BECCHINO Ah, la chiami democrazia speculare sulle tombe dei morti, comperare quattrocento tombe in blocco, pari ad un'area di circa ventimila metri quadri, come hanno fatto quelli? (p. 1974-1993)</p>	<p>bilhões de lucro. E depois dizem que o sete dá azar.</p> <p>ENEA - Que tem podre na Dinamarca, tem!</p> <p>2° COVEIRO - (FINGINDO GRANDE INDIGNAÇÃO) Malditos nojentos! Tá na cara que foram eles que corromperam algum vereador para que apresentasse o projeto de mudança do cemitério. (p. 4)</p> <p>ENEA - Bem, não tem nada demais: se alguém compra uma coisa, tem o direito de procurar valorizá-la! Estamos num país democrático, pois não?</p> <p>3° COVEIRO - Ah, chama democracia especular sôbre os túmulos dos mortos, comprar um bloco de quatrocentos túmulos, correspondente a uma área de cerca de vinte mil metros quadrados, como eles fizeram? (p. 5)</p>
2	<p>ENEA Stia tranquillo che non lo scoprirà! Allora via. (Il ladro retrocede preso dal gioco) Acqua... acqua... (il ladro sta per inciampare in una sedia) sedia... acqua... acqua tiepida... (altro inciampo) risedia... fuocherello... fuochino... fuoco... (Il ladro adesso si trova davanti alla stufa) Fuocone! Fuochissimo! Oh, come brucia, brucia, brucia... Ahiaia!</p> <p>LADRO (indica la stufa) È qui?</p> <p>ENEA Sì. (p. 3355-3359)</p>	<p>ENEA - Fique tranquilo que não vai descobrir! Então vamos. (O LADRÃO RETROSCEDA ENVOLVIDO PELO JÔGO). Água... água... (O LADRÃO VAI TROPEÇAR NUMA CADEIRA) cadeira... água... água morna... (OUTRO TROPEÇO) cadeira de novo... foguelho... foguinho... fogo... (O LADRÃO AGORA SE ENCONTRA EM FRENTE À ESTUFA). Fogão! Foguíssimo! Oh, como queima, queima, queima... Ahiaia!</p> <p>LADRÃO - (INDICA A ESTUFA) É aqui?</p> <p>ENEA - Sim. (p. 54)</p>
3	<p>ENEA Ha visto, crapone di un crapone... Non ci credeva, lui! (p. 3365)</p>	<p>ENEA - Viu, crapone de um crapone... Não acreditava, êle! (p. 55)</p>
4	<p>ECCELLENZA (alterato) No! Qui non si sventola niente a nessuno! Anzi, mi fate il favore di raccogliere tutta sta cartaccia e di farne un bel falò!</p> <p>TUTTI Un falò?</p> <p>COMMISSARIO Forse, non abbiamo capito bene.</p> <p>DIRETTORE Sì, sì, non abbiamo capito.</p> <p>ECCELLENZA No, voi avete capito benissimo.</p> <p>[...]</p> <p>Ma possibile che non ve ne rendiate conto? Sentiamo, lei commissario: se le venissero a dire che un criminale pazzo se ne sta andando in giro per la città, con un ordigno che, scoppiando, distruggerebbe un intiero quartiere, lei cosa farebbe?</p> <p>DIRETTORE (scimmiettando il tono dell'eccellenza) Già, cosa farebbe?</p> <p>COMMISSARIO (breve riflessione, poi sicuro di sé) Beh, cercherei di catturarlo, o</p>	<p>EXCELÊNCIA - (ALTERADO) Não! Aqui não se abana nada a ninguém! Aliás, façam o favor de pegar tôda essa papelada e fazer uma bonita fogueira!</p> <p>TODAS - Uma fogueira?</p> <p>COMISSÁRIO - Talvez a gente não tenha entendido direito.</p> <p>DIRETOR - Sim, sim, não entendemos.</p> <p>EXCELÊNCIA - Não, vocês entenderam muito bem.</p> <p>[...]</p> <p>Mas será possível que não percebem? Vejamos o senhor comissário: se viessem lhe dizer que um louco criminoso está andando pela cidade com uma bomba que, estourando, destruiria um quarteirão inteiro, o que o senhor faria?</p> <p>DIRETOR - (IMITANDO O TOM DE EXCELÊNCIA) Pois é, o que o senhor faria?</p> <p>COMISSÁRIO - (BREVE REFLEXÃO, DEPOIS SEGURO DE SI) Bem, procuraria</p>

<p>comunque di rendere innocuo lui e il suo ordigno. ECCELLENZA Bravo! ENEA Bravissimo! DIRETTORE Per me è il più bravo di tutti.</p> <p>[...]</p> <p>ECCELLENZA (con voce tesa, possente) E cosa credete, voi, che i vostri documenti siano meno pericolosi del pazzo con ordigno di cui sopra? Dal momento che vorreste far saltare in aria addirittura una nazione! (Senza far pause, usando di colpo un tono discorsivo) E poco male se il disastro si fermasse alla caduta del governo, all'allontanamento di qualche ministro. Anzi, tutto questo sarebbe salutare, perché come dice giustamente Machiavelli (didascalico) «qualche scandalo, ogni tanto, se ben dosato, rafforza la potestà, e crea fiducia nel cittadino scontento». (Breve pausa, poi con scatto crescendo violentemente) Ma qui, signori miei, si esagera! Il fatto veramente grave è che, dopo un simile sputtanamento generale... (S'interrompe impacciato, poi ad Enea) Scusi, signorina... (Riprende rivolto agli altri col tono di prima) Nessuno presterebbe più fede ad una sola promessa da parte degli uomini al potere. Certi discorsi elettorali a base di «faremo qui, faremo là» finirebbero col lancio plurilaterale di gatti morti e di topacci vivi.</p> <p>ENEA Oh, che spreconi!</p> <p>[...]</p> <p>ECCELLENZA E mi dite voi che succederebbe a quel sottosegretario o ministro che si arrischiasse ancora ad esibirsi nella classica posa della prima pietra? Come si potrebbe governare un paese?!...</p> <p>ECO (voce molto alonata) Paese paese paese paese...</p> <p>ECCELLENZA Che a questo punto non crederebbe più né al prete che promette l'aldilà...</p> <p>ECO Là, aldilà, aldilà, aldilà...</p> <p>ECCELLENZA Né al militare che fa l'elogio del bel morire...</p> <p>ECO Morire, morire, morire...</p> <p>ECCELLENZA Del bel morire per la patria...</p> <p>ECO Patria, patria, patria...</p> <p>ECCELLENZA Come te la cavi, se la gente non si accontenta più della promessa...</p> <p>ECO Promessa, promessa, promessa...</p>	<p>capturá-lo, ou pelo menos torná-lo inofensivo, êle e a sua bomba. (p. 93) EXCELÊNCIA - Certo! ENEA - Certo, mesmo! DIRETOR - Para mim é o mais certo de todos. [...] EXCELÊNCIA - (COM VOZ TENSA, POSSANTE) E vocês acham que os seus documentos são menos perigosos do que o louco com a bomba? Parece que os senhores gostariam de explodir uma nação inteira! (SEM PAUSAS, USANDO DE REPENTE UM TOM DISCURSIVO) E seria pouco se o desastre fôsse só a queda do governo, ou o afastamento de algum ministro. Aliás, tudo isso seria até saudável, porque como diz justamente Maquiavel (DIDÁTICO) “qualquer escândalo, de vez em quando, se bem dosado, reforça o poder público e gera confiança no cidadão insatisfeito”. (BREVE PAUSA, DEPOIS DISPARA CRESCENDO VIOLENTAMENTE) Mas isso, meus senhores, é um exagero! O que é realmente grave é que, depois dessa putaria geral... (INTERROMPE-SE CONSTRANGIDO, À ENEA) Desculpe senhorita... (RECOMEÇA DIRIGINDO-SE AOS OUTROS COM O TOM DE ANTES) Certos discursos eleitorais na base do “Faremos isso, faremos aquilo” acabariam num bombardeio plurilateral de tomates e ovos pôdres.</p> <p>ENEA - Oh, que desperdício!</p> <p>[...]</p> <p>EXCELÊNCIA - E vocês podem imaginar o que aconteceria a um secretário de estado ou ministro que se arriscasse a aparecer na clássica pose de inauguração da obra? Como se poderia governar um país?! ECO - (VOZ CELESTIAL) País país país país... EXCELÊNCIA - Que nessas alturas não acreditaria nem mais no padre que promete o além... ECO - Além, além, além... EXCELÊNCIA - Nem no militar que elogia a morte heróica... ECO - morte morte morte... EXCELÊNCIA - Morte heróica pela pátria... ECO - Pátria, pátria, pátria... EXCELÊNCIA - Como é que fica se o povo não se contenta mais com promessas... ECO - Promessas, promessas, promessas...</p>
--	--

	<p>ECCELLENZA Non ha più fede in quel cardine cattolico che si chiama “aspettazione”...</p> <p>ECO Aspetta, aspetta... Sta’ buono, aspetta... Vedrai...</p> <p>ECCELLENZA L’attesa di una provvidenza che tutto risolve, l’attesa di un mondo migliore che sta nell’aldilà... ECO Aldilà, al di là... (Cantarellando) Lallalallalallà. (p. 4404-4445)</p>	<p>EXCELÊNCIA - Se não tem mais fé no dogma católico que se chama "esperança"...</p> <p>ECO - Espera, espera... Tá legal, espera... que você vai ver só... (p. 94)</p> <p>EXCELÊNCIA - A esperança de uma providência divina que tudo resolve, a esperança de uma vida melhor que está no outro mundo... (p. 95)</p>
5	<p>ENE A (urlando) Disgraziati, assassini, me lo avete rovinato!</p> <p>PROFESSORE (con gesti ampi, studiati) Non esageriamo! È da assassini guarire un allucinato? Un anormale che tende alla disgregazione della società?!</p> <p>ECCELLENZA Con il solito qualunque velleitario...</p> <p>[...]</p> <p>PROFESSORE Dopotutto non abbiamo fatto che eliminare alcune piccole circonvoluzioni del cervello.</p> <p>ECCELLENZA Circonvoluzioni che la scienza ha scoperto essere le determinanti del sovversivismo, la molla della ragione.</p> <p>PROFESSORE Via quella, otteniamo un cervello del tutto normale.</p> <p>ECCELLENZA Normale al livello che noi desideriamo: rispettoso di tutto quello che proviene dalle autorità.</p> <p>ENE A All’abbiocco, insomma?</p> <p>ECCELLENZA Esatto, signorina. E se ogni cittadino possedesse queste qualità, non ci troveremmo in un mondo ideale?</p> <p>ENE A Ma certo, in un mondo in cui la giusta morale sarebbe: «Siccome tutti rubano, beh... ruba anche tu, magari un po’ meno»... Un mondo dove una che facesse il mio mestiere, vuol dire che ha già una certa dignità!</p> <p>ECCELLENZA Signorina, la metta come vuole: l’importante è che, grazie a questo, la nostra società non corra più rischi. (p. 4541-4544; 4546-4556)</p>	<p>ENE A - (BERRANDO) Desgraçados, assassinos, vocês o destruíram!</p> <p>PROFESSOR - (COM GESTOS AMPLOS, ESTUDADOS) Não exageremos! É assassinato curar um alucinado? Um anormal que procura a desagregação da sociedade?!</p> <p>EXCELÊNCIA - Com a costumeira retórica derrotista...</p> <p>[...]</p> <p>PROFESSOR - Afinal de contas apenas eliminamos algumas pequenas circunvoluções do cérebro.</p> <p>EXCELÊNCIA - Circunvoluções que a ciência descobriu serem as determinantes da subversão, a mola da razão.</p> <p>PROFESSOR - Tirando a mola, obtemos um cérebro perfeitamente normal.</p> <p>EXCELÊNCIA - Normal no nível do que nós desejamos: respeitador de tudo aquilo que vem das autoridades.</p> <p>ENE A - Enfim, um idiota?</p> <p>EXCELÊNCIA - Exato, senhorita. E se todo cidadão possuísse estas qualidades, não estaríamos num mundo ideal?</p> <p>ENE A - Certamente, num mundo em que a justa moral seria: “Como todos roubam, bem... roube você também, talvez um pouco menos”... Um mundo onde alguém da minha profissão, já teria uma certa dignidade!</p> <p>EXCELÊNCIA - Senhorita, considere como quiser: o importante é que, graças a isso, a nossa sociedade não corra mais riscos. (p. 98-99)</p>

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

O material de divulgação do espetáculo de 1987 mostra que houve alterações significativas entre o texto registrado na SBAT e o texto das montagens, pelo menos no que diz respeito às letras das músicas, como podemos ver no exemplo do Quadro 11, que compara a canção final da peça em italiano, na tradução disponível no acervo e na tradução disponível no programa da peça, cuja adaptação é atribuída ao diretor Gianni Ratto.

Na proposta de Capri e Rocha, a letra é vertida de forma literal para o português; a versão de Ratto, por sua vez, mantém o tema da obediência cega às autoridades pela idiotização da população, mas introduz alguns elementos de domesticação da canção, partindo dos seus personagens, que passam de “italiotas” a “roboLatinos”. A referência à trepanação, palavra pouco comum na linguagem cotidiana, é substituída pela alusão à lobotomia na palavra “robotomizados” – apesar de serem procedimentos diferentes, o importante em si não é a exatidão médica, mas a menção a uma cirurgia na cabeça que tem como objetivo controlar a população, deixando-a obediente e incapaz de pensar sozinha. Também foram introduzidos na letra elementos que inscrevem a canção na época da montagem: 1987 foi o ano da instalação da Assembleia Nacional Constituinte e também da estreia do filme Robocop.

Quadro 11 – Comparação da música final de *Settimo: ruba un po' meno* em italiano, na tradução disponível na SBAT e no programa da peça

Texto de partida em italiano	Tradução de Herson Capri e Malú Rocha	Adaptação de Gianni Ratto
<p>Siam felici, siam contenti del [cervello che teniamo,</p> <p>abbiam l'elica che ci obbliga [ad andar sempre col vento.</p> <p>Se ci dicono: quello ruba, [quello truffa, quello frega,</p> <p>noi alziamo la spalluccia e da [idioti sorridiam.</p> <p>Perché siamo gli italioti, [razza antica indo-fenícia,</p> <p>siam felici, siam contenti del [cervello che teniamo.</p> <p>Anche voi dovrete farlo: [trapanatevi il cervello e mettetevi anche un'elica, [per andar sempre col vento.</p> <p>Trapaniamoci festanti, [riduciamoci il cervello e così sarà più bello, non [avremo da pensar.</p> <p>Se diranno: quello ruba, [quello truffa, quello frega,</p>	<p>Somos felizes, estamos [contentes com o cérebro que [temos,</p> <p>temos a hélice que nos obriga [a andar sempre a favor do [vento.</p> <p>Se nos dizem: aquele rouba, [aquele trapaceia, aquele [surrupia,</p> <p>nós levantamos os ombros e [como idiotas sorrimos.</p> <p>Porque somos os italiotas, [raça antiga indo-fenícia,</p> <p>somos felizes, estamos [contentes com o cérebro que [temos.</p> <p>Vocês também deveriam [fazê-lo: perfurem o cérebro e ponham a hélice, para [andar sempre a favor do [vento.</p> <p>Perfuremo-nos festivos, [reduzamos o cérebro e assim será mais belo, não [teremos que pensar.</p> <p>Se disserem: aquele rouba, [aquele trapaceia, aquele [surrupia,</p> <p>nós lhe daremos os nossos [votos, tôda a nossa [confiança</p>	<p>Robolatinoidiotamente</p> <p>Estamos contentes e felizes [com o cérebro que temos,</p> <p>Se alguém rouba, mata, [trapaceia, surrupia</p> <p>levantamos os ombros e [sorrimos.</p> <p>Porque somos latinos [robotizados, idiotizados e [batizados.</p> <p>Robolatinoidiotamente</p> <p>Bip, bip, bip, bip</p> <p>Sejamos todos robotomizados. Será mais belo, será mais fácil, não ter que pensar para votar, Não ter que votar para pensar nos governos que não sabem o [que fazem, e que fazem o que não sabem. Sejamos idiotas, sejamos [felizes</p> <p>Robolatinoidiotamente</p> <p>Bip, bip, bip, bip</p> <p>Olhamos pro mundo com [atenção, que está chegando a Constituição.</p> <p>Sorrimos, sorrimos, [roboLatinoidiotamente.</p>

gli daremo i nostri voti, tutta [quanta la fiducia e saremo tutti italioti, un po' ottusi di cervello. Su, sbrigatevi, curatevi, [anche voi, fate così, anche voi fate così, anche voi [fate così. (p. 4582-4594)	e seremos todos italiotas, um pouco obtusos do [cérebro. Vamos, apressem-se, curem-[se, também vocês, façam [assim, também vocês façam assim, também vocês façam assim. (p. 100)	Porque somos latinos [robotizados. E, dá pra ver, somos felizes, bem batizados e idiotizados... Bip, bip, bip, bip Robolatino Robolatino Robolatino Robolatinoidiotamente (p. 26)
---	--	---

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

Da tradução textual até a montagem, conforme consta no programa (LADRÃO, 1987), as outras músicas também foram adaptadas, o título da peça passou a ser *Ladrão que rouba ladrão* e o nome da protagonista passou a ser grafado conforme a ortografia do português da época, “Enéias”. Não tivemos acesso ao texto que era encenado, mas essas diferenças observadas no programa do espetáculo, somadas ao fato de a tradução de Capri e Rocha ser bastante literal, nos fazem supor que as etapas de tradução do texto e de concepção do espetáculo fossem completamente separadas, ao contrário do que parece ter acontecido no caso de *Um casal aberto... ma non troppo*. De fato, no caso de *Settimo*, as escolhas estéticas e ideológicas, assim como de uma direção para a qual orientar o espetáculo, parecem ter sido tomadas posteriormente à tradução, no processo de encenação.

4.2.2 “Ladrão que rouba ladrão” e outras montagens

O Grupo Viagem estreou *Ladrão que rouba ladrão* no Rio de Janeiro, em 23 de outubro de 1987, com Herson Capri e Malú Rocha no papel dos protagonistas e direção de Gianni Ratto, diretor italiano radicado no Brasil. Ratto era de Milão e tinha trabalhado como cenógrafo no Piccolo Teatro (e, em particular, na famosa montagem de *Arlecchino servitore di due padroni* de Strehler) e no Teatro Scala, sendo também diretor técnico deste último (LADRÃO, 1987).

Os críticos da época sublinham o quanto as dramaturgias de Fo eram populares no Brasil. Beatriz Bonfim (1987) chega a falar em “Fomania”, Macksen Luiz (1987, p. 5) afirma que “Dario Fo, 61 anos, continua a ser uma epidemia cênica que assola o panorama teatral brasileiro”. Ele aponta que em muitas montagens o espírito subversivo e anárquico da obra de Fo passa a um segundo plano para favorecer os paralelismos encontrados com

a realidade brasileira, e que *Ladrão que rouba ladrão* tem o mérito de não sucumbir a essa fórmula fácil:

em que pese algumas aproximações secundárias com o estilo nacional de gatunagem, evita, prudentemente, impor características brasileiras a um texto italiano na raiz (está calcado na *commedia dell'arte* e na farsa popular) e universal na conjugação da fúria contra as instituições sociais com a iconoclastia política. (LUIZ, 1987, p. 5)

A avaliação não é, contudo, totalmente positiva: para o crítico, o espetáculo não consegue aproveitar todo o potencial do texto e “o diretor não investe no enxugamento de algumas cenas, na aceleração do ritmo de outras e no refinamento de algumas boas ideias” (LUIZ, 1987, p. 5). O espetáculo parece não ter empolgado a crítica – achamos poucos textos a seu respeito – nem o público, uma vez que ficou em cartaz apenas até fevereiro de 1988 e não saiu em turnê. Em 1987, a Fomania parecia estar no início de seu declínio.

Clarisse Abujamra parece ter comprado os direitos para encenar a peça em 2000 (PIZZA, 2019), mas não encontramos registro de que essa montagem tenha existido nem mesmo no site oficial da atriz e diretora (ABUJAMRA, online). Em 2016, *Sétimo: roube um pouco menos*, com direção de Fernando Linares, foi o espetáculo de formatura do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. Para essa montagem, foi feita uma nova tradução, de Soraya Martins, que não foi encontrada no acervo da SBAT.

4.3 O equívoco – tradução de Simona Gervasi Vidal (1984?)

O equívoco é o título da tradução e adaptação de *Non tutti i ladri vengono per nuocere* feita por Simona Gevasi Vidal e disponível no acervo da SBAT. O título é muito adequado, uma vez que os equívocos são o mecanismo principal dessa farsa que compunha o espetáculo *Ladri, manichini e donne nude*, que estreou em 1958, e “foi um equívoco” é uma fala muito frequente no texto. Esta é a peça que marca a volta de Franca Rame e Dario Fo para Milão e o início do reconhecimento deste último como dramaturgo de talento.

Em *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, definida como *pochade* por Salvatore Quasimodo (1958) – que, aliás, elogiou muito a peça –, um ladrão vai roubar a casa de um homem político quando este viaja. Sua esposa, porém, preocupada, liga mais de uma vez para lá, enquanto o marido tenta evitar relações pessoais e se portar de forma profissional no trabalho. Essa é a primeira situação cômica, às quais seguem-se muitas outras, cada vez num ritmo mais frenético e vertiginoso: o dono da casa volta mais cedo

com a amante, ele atende o telefonema da esposa do ladrão e acredita que sua traição foi descoberta. A partir daí, a casa vai reunindo cada vez mais pessoas: ladrão e sua esposa, político e sua amante, esposa do político e seu amante (descobre-se, depois, que a amante do político e o amante de sua esposa são casados), todos se sentindo traídos e tentando esconder a própria traição ao mesmo tempo.

O tom da peça lembra muito o de *Quem rouba um pé tem sorte no amor*, mas reduzida ao essencial: ainda estamos distantes do que viria a ser o teatro mais célebre de Dario Fo; mas já vemos, estruturalmente, a inventividade das situações cômicas e, tematicamente, a crítica irônica às classes opressoras. De fato, o ladrão, excetuando-se o fato de roubar (mas sempre de forma muito profissional), é uma pessoa muito correta, assim como sua esposa, e eles são os únicos que não se mostram violentos ou infiéis. No excerto 1, por exemplo, vê-se que o bom comportamento é uma preocupação para esses personagens: a esposa do ladrão pede-lhe que fale baixo porque não está em sua casa, ainda que não haja ninguém na casa que ele pretende roubar. No excerto 4, por sua vez, o ladrão mostra-se um grande conhecedor das leis, e avisa com um tom muito formal e educado que o político não pode matá-lo.

Como não encontramos nenhuma publicação italiana de *Ladri, manichini e donne nude*, comparamos, no Quadro 12, a tradução de Simona Vidal com o roteiro disponível no *Archivio Franca Rame-Dario Fo* (FO, 1958). De forma geral, Vidal faz cortes pontuais no texto que o resumem de uma forma que não compromete. Os diálogos são ágeis, e, em mais de uma ocasião, como podemos ver tanto no excerto 1 como no excerto 2, ela insere falas curtas de outro personagem no meio de uma fala a princípio mais longa, o que achamos que funciona e pode ajudar a sustentar bem a dinamicidade da peça. Assim como os diálogos, as situações de Vidal têm vitalidade e força cômica.

Ela escolhe, porém, não traduzir os elementos mais particulares da farsa, nem quando o dono da casa e sua amante, entusiasmados por terem conhecido um profissional do crime, resolvem arguir o ladrão para testar seus conhecimentos sobre roubos italianos famosos; nem quando o político tenta explicar porque o ladrão tem duas esposas: inicialmente, o Estado teria seguido o direito civil, então o ladrão pôde se divorciar e se casar novamente, mas então o Estado teria apelado ao direito canônico, deixando de reconhecer o divórcio quando já era tarde demais e ele já tinha se casado (excerto 5). A presença da moralidade católica na Itália era fortíssima à época, e o trecho debocha da impossibilidade de regular a vida civil a partir do direito civil e não religioso. A lei que regulamenta o divórcio entrou em vigor, na Itália, em 1970; no Brasil, 1977. Nos anos

1980, faz sentido que esse trecho tenha perdido apelo, mas ele faz parte do conjunto de situações equívocas e ironias que critica o falso moralismo da sociedade e, em particular, das classes mais elevadas.

Outro elemento que compõe esse conjunto, talvez o mais forte deles, é o fato de o dono da casa ser vereador e, na condição de vice-prefeito, ter celebrado mais de 50 casamentos, como é possível ver no excerto 3. É o medo desse escândalo – dos jornais revelando o seu caso extraconjugal enquanto relembram a sua atividade política – que faz com que ele considere a possibilidade de se matar. Sem esse contexto, na tradução de Vidal, a hipótese do suicídio parece chegar sem motivo e soa bastante despropositada mesmo para uma farsa. Parece-nos pouco feliz, inclusive, a escolha de eliminar todas as menções ao fato de que o personagem é um político – a imoralidade de um personagem que deveria ser um exemplo para a sociedade e que tem o poder de legislar contra a falta de princípios é mais grave que a de um cidadão comum. Esse fato, somado ao apagamento das outras referências à sociedade italiana, nos dá a impressão de que a tradução de Vidal se propõe menos como uma mediação cultural e mais como uma tentativa de universalizar e homogeneizar a peça de Dario Fo. Embora isso não prejudique a força cômica, prejudica o poder de crítica, de sátira social da peça.

Quadro 12 – Comparação de *Non tutti i ladri vengono per nuocere* em português e em italiano

	FO, Dario. <i>Non tutti i ladri vengono per nuocere</i> . 1958.	FO, Dario. <i>O equívoco</i> . Trad. Simona Gervasi Vidal. 1984?
1	MOGLIE - E non alzare la voce ti prego... Non sei a casa tua. A parte che ti potrebbero sentire, faresti anche la figura del maleducato. E poi, non ti ho mai detto che voglio un frigorifero e tanto meno da 200 litri, non saprei neppure dove metterlo! Mi basterebbero una cosettina qualsiasi... è il pensiero che conta... Quindi fai tu. Sei tu che fai il regalo... (p. 5-6)	MDL: Eih, não levanta a voz! Por favor, você não está na sua casa! LAD: Desculpe! MDL: Alguém poderia te escutar e acharia você um ladrão malcriado! LAD: Já pedi desculpa! MDL: E depois, eu nunca te pedi uma geladeira, quanto menos de 200 litros, não saberia nem onde pôr! Eu gostaria só de um presentinho, uma coisinha qualquer, escolha você! É você quem dá o presente! (p. 3)
2	UOMO - Come si permette...ladro, falso, ma con chi crede di parlare? VOCE MOGLIE LADRO - Con mio marito... e chi dunque? UOMO - Se suo marito è un ladro falso... sono affari suoi, ma io non sono suo marito ma il marito di mia moglie che per sua fortuna... non è qui altrimenti...	HOM: Mas como se atreve? Mentiroso, cachorro, falso ladrão... mas com quem pensa que está falando? MDL: Com meu marido, quem mais! HOM: Se o marido da senhora é mentiroso, cachorro e falso ladrão... problema dele! Mas eu não sou seu marido, sou o marido de minha mulher... e ainda bem que ela não está aqui... se não...!

	<p>DONNA - Ci mancherebbe anche questa! MOGLIE LADRO - Prima di tutto mio marito non è un falso ladro, ma un ladro vero... e poi se lei non è mio marito, che ci fa in quella casa.</p> <p>UOMO - Ma cara signora, questa casa è mia! MOGLIE LADRO - E lei sta a casa sua, con una donna che non è sua moglie... soli, a quest'ora? Dopo aver fatto credere in giro che non era in città?</p> <p>DONNA - Siamo stati scoperti! MOGLIE LADRO - Lo vede che anche lei è un traditore, falso e bugiardo e quindi anche ladro... come mio marito! (p. 16-17)</p>	<p>MUL: Só faltava essa! MDL: Pra começar... meu marido não é um falso ladrão, mas um ladrão de verdade! HOM: Que ótimo, senhora! MDL: E depois... se o senhor não é o meu marido... o que está fazendo aí? HOM: Mas... minha senhora... essa é a minha casa! MDL: Ah é? E o senhor está na sua casa com uma mulher que não é sua esposa? Sózinhos a essa hora da noite? Depois de ter falado pra todo mundo que não iria passar o fim de semana na cidade? MUL: Ela descobriu tudo! (apavorada) MDL: Ah ah! Então o senhor também é um traidor! Um traidor falso, mentiroso e ladrão, que nem o meu marido! (p. 6-7)</p>
3	<p>DONNA - Che vergogna, che scandalo... Quando lo saprà mio marito, sarà un gran colpo per lui... poveretto! Se penso agli innumerevoli sacrifici che ho sostenuto pur di tenerlo all'oscuro di tutto... per nascondergli anche le più piccole cose... per non amareggiarlo... Persino quest'ultima relazione... e proprio adesso, sul più bello... UOMO - E per me non è forse peggio? Avevo deciso di ritirarmi definitivamente dall'assessorato del comune, ma adesso dopo questo scandalo, sono sicuro che mi porranno come sindaco! [...] UOMO - Già... ma forse è meglio non dirlo, la gente è maligna, ci accuserebbero di premeditazione! che rabbia mi sparerei! DONNA - Ecco, forse questa è l'unica soluzione...la migliore! UOMO - Cosa? la soluzione migliore? ma sei impazzita? (COME LEGGESSE IL TITOLO SUL GIORNALE) "Assessore comunale, che come vicesindaco aveva celebrato più di cinquanta matrimoni. Si spara per adulterio". Chissà come riderebbe la gente! DONNA - Prima di tutto, la morte di un uomo, non ha mai fatto ridere nessuno, tantomeno se il morto ha fatto ridere da vivo... UOMO - Grazie per l'allusione... piuttosto evidente, ai miei discorsi elettorali. DONNA - Prego... e poi potresti sempre spararti... per altri motivi... Motivi politici per l'appunto! UOMO - Di bene in meglio... hai mai sentito di qualcuno che si sia sparato per motivi politici? Ma quando mai? Neanche se sono stati scoperti dentro gli intrallazzi fino al</p>	<p>MUL: Ah! Que vergonha, que escândalo! Quando meu marido souber disso... será duro pra ele. Se eu for pensar em todos os cuidados que tive pra esconder tudo dele...! Coitadinho... e agora?</p> <p>HOM: E pra mim? Não é pior? [...]</p> <p>HOM: É, mas é melhor não falar nada, se não eles vão nos acusar de premeditação! Ah! Acho que vou me matar! MUL: É, talvez essa seja a única solução, a melhor! HOM: O que? A melhor solução? Você enlouqueceu? Já estou lendo as manchetes nos jornais! Não, a única solução é esperar! Minha mulher já deve estar sabendo de tudo, e daqui a uma hora ela chega e então... (p. 8)</p>

	<p>collo... Siamo in tempi civili mica al tempo di Umberto!!! Figurati se crederbbero al suicidio di uno come me che fa l'assessore in una città senza società immobiliari appoggiato al Vaticano, senza industrie farmaceutiche, senza opere pie e senza neppure una squadra di calcio in serie A. Ma come avrei potuto intrallazzare?</p> <p>DONNA - Beato te hai voglia di ironizzare... Sei proprio un incosciente... anzi un irresponsabile!</p> <p>UOMO - E perchè dovrei prendermela, ormai siamo in trappola... e non ci resta che aspettare che mia moglie arrivi da Villaponte, fra un'ora o due. (p. 19-21)</p>	
4	<p>LADRO - Come seppellito!.....E no, e no..... Lei non può farmi fuori così.....(RIVOLGENDOSI ALLA DONNA): Non ha il diritto.....Signora, lei è testimone che io sono disarmato.... Guardi che se mi spara avrà delle grane: Articolo 127 del codice penale....lei può sparare al massimo per aria se io scappo.....ma siccome io non scappo, lei non può, L'avviso che è omicidio premeditato!</p> <p>DONNA - Ah, la sapete lunga sulla legge voi altri.....Sicuro, la legge è sempre dalla vostra!..... (p. 24-25)</p>	<p>LAD: Como? Enterrado? Ah, não! O senhor não pode me matar assim... a senhora é testemunha que eu estou desarmado...olhe! Se o senhor me matar, o senhor vai para a cadeia... pelo artigo 121 do código penal, o senhor só pode atirar para o alto... se eu fugir, mas... visto que eu não vou fugir... o senhor não pode! Se o senhor fizer isso, vai ser homicídio premeditado!</p> <p>MUL: Aaaaah! O senhor conhece bem as leis! Lógico, a lei está sempre do lado de vocês! (p. 9)</p>
5	<p>ANNA - No dicevo.....com'è questa storia del divorzio.....Se sono divorziati come mai sua moglie è ancora sua moglie?.....e anzi adesso ne ha due?....</p> <p>UOMO - Appunto.....si è divorziato.....si è risposato, ma poi lo stato impugnando il diritto canonico non ha ritenuto valido il divorzio pur avendo in un primo tempo impugnando il diritto civile, ritenuto valido il secondo matrimonio..... cosicchè poveretto..... adesso si trova ad essere nello stesso tempo: bigamo, concubino, pubblico peccatore.....e cattolico osservante!</p> <p>MOGLIE DEL LADRO - Ma come?.....e tu non mi avevi detto niente? (p. 44-45)</p>	-

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

4.3.1 As montagens de “Non tutti i ladri vengono per nuocere” no Brasil

Provavelmente, a tradução de Vidal foi feita em 1984, uma vez que, no *Archivio Franca Rame-Dario Fo* (online), seu nome consta como produtora no Brasil de *Non tutti i ladri vengono per nuocere* nos anos de 1984 e 1985. É possível, porém, que a peça nunca

tenha sido realizada; que tenha circulado pouco ou que tenha sido apresentada fora do eixo formado pelas capitais Rio de Janeiro e São Paulo, uma vez que não encontramos nenhum rastro dessa montagem.

Para os anos de 1986 e 1987, os direitos foram cedidos à Dina Sfat Empreendimentos, do Rio de Janeiro, mas tampouco encontramos informações sobre a existência dessa montagem. Neste último caso, acreditamos, de fato, que a encenação nunca tenha existido. Em 1986, Dina Sfat havia acabado de chegar ao Brasil após morar em Portugal por um ano. Voltava ao país com vontade de ter uma companhia de teatro permanente, de repertório, e de se aventurar pela comédia. Em entrevista ao jornal *A Tribuna* (DINA, 1986), afirma ter algumas peças em mãos, mas ainda não ter se decidido por nenhuma delas. Acaba produzindo *Ninguém paga, ninguém paga!*, montagem sobre a qual falamos anteriormente, mas decide não atuar para se dedicar ao tratamento do câncer que descobriu naquele ano.

A primeira montagem brasileira de *Non tutti i ladri vengono per nuocere* cuja existência conseguimos confirmar em jornais se deu em 1989, em Curitiba. Apresentada em italiano, foi produzida pelo Grupo Teatral Ítalo-Brasileiro e dirigida por Warly Ribeiro. Em português, sabemos que a farsa foi encenada pelo Coletivo Teatral La Commune, com direção e tradução de Augusto Marin, com o título de *Nem todo ladrão vem para roubar*. A peça estreou em 2010 (ALVES JR., 2014), circulou em Portugal e no Brasil – foi apresentada em Porto Alegre, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Curitiba, Campinas, Santos, Caraguatatuba e Botucatu – e parece ter sido um sucesso de público (EM CENA, 2015). A única crítica que encontramos à montagem, porém, argumenta que falta ritmo cômico aos atores, concluindo que “o que poderia ser uma comédia contundente e ácida, com uma crítica profunda à obrigação moral de todo cidadão, desmanchando o maniqueísmo vigente em nossa sociedade, não consegue escapar da própria comédia de costumes da qual tenta fugir” (AUGUSTO, 2010, p. 35). Não tivemos acesso a essa tradução.

4.4 *Herlequin, Harlekin, Arlecchino*

Franca Rame e Dario Fo estrearam *Herlequin, Harlekin, Arlecchino* em 1985, na Bienal de Veneza, cujo Festival de Teatro teve como tema justamente a *commedia dell'arte*. Mas não foi só a apresentação que fez parte da Bienal, o espetáculo foi o resultado de um laboratório dirigido por Dario sobre a máscara do Arlequim em

homenagem ao seu aniversário de 400 anos¹¹⁷ e idealizado por Franco Quadri, diretor da Bienal de Teatro de Veneza. Ferruccio Marotti e Delia Gambelli, da Universidade “La Sapienza”, investigaram textos de comédias antigas e assinalaram para Dario os *lazzi* encontrados. Segundo relata Daniele Martino,

O trabalho dramaturgico procede de forma particular: Fo reúne vários trechos, monta, testa em cena, chama Franca Rame para perto (“a improvisação eu aprendi com ela e com a sua família” – diz) entre os outros atores, ensaia, inventa, depois para, desaparece, vai escrever. Depois corrige mais uma vez, aprimora, mistura de novo. “A nossa verdadeira força é que usamos um método muito próximo àquele dos cômicos *dell’arte*, e não nos preocupamos com os roteiros literários, sem força cênica. Em relação às minhas comédias, nas quais primeiro eu escrevia e depois corrigia ensaiando, aqui o método é o oposto. (MARTINO, 1985, s. p.)¹¹⁸

Apesar da inversão de ordem entre teste cênico e escrita em relação às comédias precedentes, permanece a importância dada às improvisações e a noção de que um espetáculo nunca está pronto, mas em contínua atualização. Tanto a crítica como o próprio Dario veem na peça, que depois foi publicada com o título mais curto de *Arlecchino*, uma continuidade natural de *Mistero buffo*, seja por ser resultado de uma pesquisa sobre episódios da tradição popular, seja por ser um texto que varia a cada representação – inclusive nos episódios que a compõem –, seja por seu caráter de inovação linguística – *Arlecchino* é representada numa alternância de italiano, dialeto e gromelô repleta de variedade de registros, do mais elevado ao mais baixo, com ecos de francês e de espanhol (como também parece que eram as apresentações de Tristano Martinelli).

Para Ferrone (1985), a máscara de Arlequim foi se tornando cada vez mais conforme às normas sociais ao longo do tempo, deixando de ser grotesco e escatológico. Seja em suas versões mais argutas ou em suas versões mais ingênuas e aéreas, se consolidou principalmente pelo fascínio que causavam a sua leveza, as roupas coloridas e uma certa ideia de pureza popular. A tradição da máscara que Dario encena é, porém,

¹¹⁷ A data de referência é a publicação, pelo editor Didier Millot, de *Histoire plaisante des faictes et gestes de Harlequin commedien italien*, na França, em 1585, inspirada no trabalho do ator e acrobata Tristano Martinelli, que parece ter sido o primeiro a sintetizar elementos da tradição popular para criar a máscara de Arlequim.

¹¹⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “Il lavoro drammaturgico procede in forma particolare: Fo prende ad assemblare vari pezzi, li monta, li prova in scena, chiama vicino a sé Franca Rame (‘l’improvvisazione l’ho imparata da lei e dalla sua famiglia’ - dice) tra gli altri attori, prova, inventa, poi si ferma, scompare, va a scrivere. Poi ricorregge, lima, reimpasta. ‘La nostra vera forza è che usiamo un metodo molto vicino a quello dei comici dell’arte, e non ci curiamo degli scenari letterari, senza forza scenica. Rispetto alle mie commedie, dove prima scrivevo e poi correggevo provando, qui il metodo è opposto’.”

anterior a essas transformações ocorridas a partir do século XVII, como explica em entrevista a Carlo Gallucco:

Arlequim nasce como um servo de apoio, substancialmente alheio à história. As suas intervenções são despropositadas. Os outros trabalham mais ou menos, se ocupam. Arlequim, ao contrário, atira à merda toda ação que lhe é pedida. E realmente no senso mais brutal do termo: é um tipo que abaixa as calças e começa a cagar em cena. Pula nas pessoas... Resumindo, é um animal. É realmente o selvagem sem honra, um anarcoide. Pronto, podemos dizer isso: Arlequim é alguém que rejeita essa sociedade como um todo, mas não porque tem outra em mente. É simplesmente um total associal. É aquele que, frente às necessidades determinantes: comer, cagar, mijar, fazer amor, frente às necessidades fisiológicas, em suma, é inflexível. Ele vai fundo e destrói tudo: honra, dignidade, lógica, bom senso, bons modos... (GALLUCCO, 1985, s. p.)¹¹⁹

Além de retomar esse personagem, o espetáculo também tinha o objetivo de retomar e valorizar o caráter fragmentário da *commedia dell'arte*. Para Dario,

O objetivo é derrubar o conceito oficial segundo o qual a *commedia dell'arte* está ligada às comédias propriamente ditas, ou seja, àquelas em três ou quatro atos. As pesquisas realizadas nesses últimos anos pela Universidade de Roma mostraram que, ao contrário, a maior parte das peças dos grandes Arlequins dos séculos XVI e XVII (Martinelli e, depois, Biancolelli) eram um conjunto de farsas, situações cênicas de 10-20 minutos de duração. A comédia era só um recipiente das diferentes farsas, dos *lazzi*. É a este Arlequim que me refiro neste espetáculo. (PARINI, 1985, s. p.)¹²⁰

Herlequin, Harlekin, Arlecchino era inicialmente composto pelos seguintes episódios: *Prologo, L'incontro con la Madonna* (“Encontro com Nossa Senhora”), *Il gatto volatile* (“O gato volátil”), *I due becchini* (“Os dois coveiros”) e *La serratura* (“A fechadura”). Diferentemente dos prólogos típicos de Dario Fo, este era uma verdadeira cena, representada por vários atores que encenam uma companhia em dificuldades no começo da peça: o público já está no teatro, mas a companhia não está pronta para

¹¹⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “Arlecchino nasce come servo d'appoggio, sostanzialmente estraneo alla storia. I suoi interventi sono spropositati. Gli altri più o meno lavorano, si danno da fare. Arlecchino invece ogni azione che gli viene commissionata, la butta in merda. Ma proprio nel senso più brutale del termine: è uno che si tira giù le braghe e si mette a cacare in scena. Salta addosso alla gente... Insomma è una bestia. È veramente il selvatico senza onore, un anarcoide. Ecco potremmo dire così: Arlecchino è uno che rifiuta questa società per intera, ma non perché ne abbia in mente un'altra. È semplicemente un asociale totale. È quello che di fronte ai bisogni determinanti: mangiare, cacare, pisciare, fare all'amore, ai bisogni fisiologici insomma, non transige. Va giù piatto e distrugge tutto: onore, dignità, logica, buon senso, buon costume...”

¹²⁰ Tradução nossa. No texto de partida: “L'obiettivo è capovolgere il concetto ufficiale secondo il quale la Commedia dell'Arte è legata alle commedie propriamente dette, cioè quelle in tre o quattro atti. Invece le ricerche portate avanti in questi anni dall'Università di Roma hanno dimostrato che la maggior parte dei pezzi dei grandi Arlecchini del '500-'600 (Martinelli e poi Biancolelli) erano un insieme di farse, situazioni sceniche di 10-20 minuti. La Commedia era solo un contenitore delle diverse farse, dei "lazzi". E' a questo Arlecchino che mi riferisco in questo spettacolo.”

começar a encenar. O mecanismo que fecha o pano de boca quebrou e Marcolfa, que é uma espécie de contrarregra, está limpando o chão, mas não consegue trabalhar sob os olhares da plateia. Enquanto pede a Arlequim que conserte o pano, fica sabendo que o ator principal, que ainda não chegou, está preso, e o diretor da companhia a encarrega, então, de fazer o prólogo. A contragosto, ela obedece, mas é interrompida a todo o tempo pelos outros personagens. Esse é o episódio mais longo do espetáculo, que compõe, sozinho, todo o primeiro ato. Ausente nas primeiras versões manuscritas da peça (ARCHIVIO, online), mas não necessariamente nas primeiras apresentações do espetáculo, o trecho de início do prólogo na publicação mais recente de *Arlecchino*, da editora Guanda (2019), é justamente uma apresentação de Fo sobre a história da máscara de Arlequim e a *commedia dell'arte*. Não tivemos acesso a edições mais antigas, então não sabemos desde quando ele começou a integrar também a publicação. Por fim, como era de se esperar em um espetáculo de Dario, parece que era também nesse primeiro ato que ele improvisava trechos e piadas sobre a crônica política da época (BONINO, 1985).

4.4.1 “Arlecchino” – tradução de Neyde Veneziano e montagem do grupo Fora do Sério (1988)

A tradução disponível no acervo da SBAT, intitulada *L'Arlecchino* e atribuída a Neyde Veneziano, compreende os seguintes episódios: “Prólogo”, “Gatus Mutantis” e “Os coveiros”. Não conhecemos nenhuma publicação do texto italiano feito por alguma editora antes de 1988, por isso, a peça foi comparada tanto com a transcrição da última apresentação da primeira temporada (FO, 1986a e 1986b), disponível no *Archivio*, como com a publicação na *Alcatraz News* em 1985, no primeiro número da revista da Libera Università di Alcatraz, dirigida por Jacopo Fo. Os dois textos de Fo são muito diferentes e é possível ver, em 1986, como o espetáculo havia mudado graças às improvisações. Além de o texto ter se tornado mais longo, a mímica e a escatologia parecem ter ganhado ainda mais importância ao longo da temporada. Várias pistas indicam que Veneziano usou a versão de 1985 como referência: traduziu o *Gatto volatile*, que não faz parte da transcrição de 1986; um dos personagens do prólogo é indicado como Zanni II e não como *Capocomico*; todas as cenas que foram expandidas de um ano para o outro encontram-se, na peça brasileira, como na primeira versão. Por isso, é o texto de 1985 que usamos como referência para a nossa comparação, que pode ser vista no Quadro 13.

De forma geral, é uma tradução praticamente literal, em geral correta, mas com uma linguagem – mesmo comparando-a com a versão em italiano e não com a versão em dialeto – que não parece evocar sempre uma oralidade popular. Em geral, parecem, por exemplo, sobrar pronomes átonos, o que em português remete mais a um registro oral culto ou a um registro escrito. Exemplos são, no excerto 2 (no qual há, também, um erro de paralelismo sintático que talvez seja só um erro de digitação), “ajudando a senhora a enfiar o vestido e ajudar-lhe a grudar os seios com esparadrapo pra deixá-los bem pulados” (FO, 1988, p. 2); e, no excerto 1, “Eu lhe respondi” (FO, 1988, p. 1). Embora este último exemplo parece pouco relevante, por não ser uma frase que causa necessariamente estranhamento em português brasileiro, ele ganha importância quando olhamos o registro do contexto no qual está inserida: Marcolfa está limpando o chão do palco antes de a peça começar, não sabe que está sendo observada pelo público e canta uma música popular, chula, cheia de trocadilhos sobre órgãos genitais. O registro de “Eu lhe respondi” destoa completamente desse contexto. Além disso, as localidades mencionadas em italiano, Porta Negra e Porta Lagna, têm a única função de rimar com o verso seguinte, mas Veneziano prefere insistir nas referências aos órgãos sexuais. Isso não é um problema em si, faz parte, inclusive, do universo do Arlequim de Dario, mas a tradução abandonou completamente o ritmo e as rimas ao longo de toda a música. Há, ainda, uma opção inusitada na tradução de *chiappa* (forma popular de dizer “nádega”) por “orelha” – pela forma como foi traduzida a estrofe, não se trata de uma tentativa de deixar o texto menos baixo.

Outro momento pouco feliz da tradução, que pode criar um trecho de cena sem sentido, é, no excerto 3, a tradução de “te lo pianta per terra come se fosse un orfano” por “acaba de quatro como uma vaca”. No texto de partida, Arlecchino está reclamando porque pediu que uma pessoa segurasse um poste de madeira, mas ela foi embora e deixou o poste no chão, como uma criança abandonada, o que é bem diferente do sentido do texto de chegada.

Embora Veneziano pareça querer recriar, em português, o projeto dramaturgicamente de Fo, os erros de tradução – pontuais, mas significativos – podem criar problemas maiores do que o estranhamento ou uma sensação de que um determinado trecho não faz sentido ou não funciona cenicamente. No excerto 2, o dito popular citado por Marcolfa que fala de uma *ragazza* – uma garota ou uma jovem – bailarina foi traduzido como “improvisar um travesti de bailarina”, o que acrescenta uma piada transfóbica e completamente gratuita à peça. É claro que do final dos anos 1980 até hoje a noção do

que era aceitável no humor mudou muito, mas em geral as piadas das peças de Rame e Fo não agridem grupos sociais marginalizados, mesmo os que eram facilmente hostilizados em sua época, e seus equívocos nesse sentido são muito pontuais.

Quadro 13 – Comparação de *Arlecchino* em português e italiano

	FO, Dario. <i>L'Arlecchino</i> . 1986. Versão em dialeto.	FO, Dario. <i>L'Arlecchino</i> . 1985. Versão em italiano.	FO, Dario. <i>L'arlecchino</i> . Trad. Neyde Veneziano. 1988.
1	<p>MARCOLFA: “El me amor [me ha dito mi te amo e mi g’ho respondù ma va’ t’impicà.</p> <p>Lu m’ha dito allora mi te [sgagno e m’ha sgagnà li proprio in [su la ciappa!</p> <p>El me amore a l’è de Porta [Negra el g’ha ’na bala triste e l’altra [alegra...</p> <p>El me amor l’è de Porta [Lagna el g’ha ’na ciappa slegna e [l’altra stagna!</p> <p>Larallalarallalarallà! Larallalarallalarallà! (p. 5)</p>	<p>MARCOLFA: Il mio amore [mi ha detto io ti amo ed io ho risposto impiccati Lui mi ha detto allora io ti [mordo e mi ha morso [proprio su una chiappa Il mio amore è di Porta [Negra, ha un coglione triste e l'altro [allegro Il mio amore è di Porta [Lagna, ha una chiappa morbida e [l'altra stagna! (soda, n.d.r.) Larallalarallalarallà! larallalarallalarallà! (p. 5)</p>	<p>Marcolfa - O meu amor me [disse [“Eu te amo” E eu lhe respondi: Foda-se! Ele me agarrou E me deu uma mordida Bem na ponta da orelha!</p> <p>O meu amor é de Ponta [Grossa, Tem um culhão triste E outro alegre!</p> <p>O meu amor é de Pau [Grande Tem uma orelha mole E outra bem dura!</p> <p>Xaralali, Laralalá Xaralali, Laralalá (p. 1)</p>
2	<p>MARC.: ...Ma un conto l’è vardarla...un altro l’è... e poi mi el prologo no lò gho mi mai veduo, che s’eri sempre dedrio a iutarghe a la siora a calzase el vestit e a incolarghe le zinne con i peciot per fargale montare alte...</p> <p>ZANNI II: Cosa stai a dire?</p> <p>MARC.: Dico del truco che se dopera per le zine... le se fa una repiegada sotta in dol mezz, po’ con un peciot incolà se impatoca, de serarghele sode, po’ co’ ‘na cordisela la se lega i birighignoli, i capessoi, insoma e se li sforsa in suso... che fa un male ma stà d’un ben!</p>	<p>MARCOLFA: ...Ma un conto è guardarla ...un altro è... e poi io il prologo non l’ho mai visto, che ero sempre dietro ad aiutare la signora ad indossare il vestito e per incollarle i seni con i cerotti per farglieli alzare...</p> <p>ZANNI II: Cosa stai dicendo?</p> <p>MARCOLFA Dico del truco che si adopera per i seni... lei si fa una piega sotto al centro, poi si appiccica una pezzuola incollata in modo da contenerli sodi, poi con una cordicella si lega i birighignoli, i capezzoli insomma e li tira in su... fa un male... ma sta così bene!</p>	<p>Marcolfa – Mas uma coisa é ver... E outra é... e tem o seguinte, já faz tempo que não vejo o prólogo... Tenho andado sempre ocupada nessa hora, ajudando a senhora a enfiar o vestido e ajudar-lhe a grudar os seios com esparadrapo pra deixá-los bem pulados... assim, ó... Zanni II – Mas do que você está falando?</p> <p>Marcolfa – Falo do massete que ela usa para ajeitar os seios... Ela faz uma dobra, bem no meio... depois gruda um adesivo e deixa eles bem durinhos... Depois passa um barbantinho em volta dos bicos... Deve fazer um mal... Mas que fica bonito, fica... Zanni II – Mas cala a boca, cretina! Isso é coisa prá dizer na frente do público? Pára</p>

	<p>ZANNI II: Ma che dici!!! Zitta! Certe cose no le se dicono davanti al publico...Vai! Dai col prologo! MARC.: Ma ghe conto cosa...? ZANNI II: Quel che tu vuoi! MARC.: Va ben... scominzemo! Ve fagherò sto prologo, che no se poi presentare una comedia nova senza el prologo. Come se dise da noialtri “Mandà in scena una comedia a l’improvis, senza ol prologo, l’é come mandà a balà a un fiola co’ le socche lezere che vola e senza le mutande.” (p. 6)</p>	<p>ZANNI II: Ma cosa dici!!! Zitta! Certe cose non si dicono davanti al publico... Vai! Dai col prologo! MAR.: Ma che cosa gli racconto? ZAN. II: Quello che vuoi! MAR.: Va bene... iniziamo! Vi farò questo prologo, che non si può presentare una commedia nuova senza il prologo. Come diciamo noi: “Mandare in scena una commedia all’improvviso senza il prologo è come mandare a ballare una ragazza con le gonne leggere che volano e senza mutande.” (p. 6)</p>	<p>com isso e começa logo o prólogo... Vai Marcolfa – Mas o que que eu falo? Zanni II – O que você quiser! Marcolfa – Va bene... Iniciamos! Vou fazer um prólogo porque, afinal, não se pode começar uma Comédia Nova sem prólogo: “Colocar em cena uma comédia improvisada sem o prólogo, é como improvisar um travesti de bailarina, com saias bem leves e sem calcinhas”. (p. 2-3)</p>
3	<p>ARLECCHINO: Ehi, ’ndove a lè quel che g’ho dait el pilon de tegnìre. Che mond! Te ghe dé el pilon ad un che el g’ha la faccia onesta. Te pianta el pilon par tera come se fosse un orfano. Dove l’è andà? (p. 9)</p>	<p>ARLECCHINO: Ehi, dove è andato quello a cui ho dato il palo da tenere. Che mondo! Tu dai un palo a uno che ha la faccia onesta. Te lo pianta per terra come se fosse un orfano. Dov’è andato?</p>	<p>Arlequim – Ei? Onde é que se meteu aquela figura a quem deu o pau pra segurar? Que mundo? Você dá o pau pra alguém que tem cara de honesto e acaba de quatro como uma vaca. Onde é que se meteu o animal? (p. 7)</p>

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

O espetáculo *Arlecchino* do grupo Fora do sériO estreou em 1988 com direção de Neyde Veneziano e nasceu no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Além dos episódios mencionados, a montagem era composta também por “A Fechadura”, cuja tradução não encontramos. A peça participou de vários festivais universitários e parece ter tido muito sucesso, uma vez que “obteve 12 prêmios e várias indicações nos cinco festivais de que participou. Entre eles, prêmios para melhor ator e atriz, direção, além de figurinos, máscaras e prêmio especial de pesquisa” (DE EMÍLIO, 1989, p. 12). Os críticos (GARCIA, 1988; GUZIK, 1988) elogiaram praticamente todos os elementos da montagem: a preparação corporal, vocal e musical, o figurino, as máscaras, os números circenses etc.

Alberto Guzik (1988, s. p.) elogia a tradução e afirma que “A realização está baseada num estudo cuidadoso da matéria tratada pelo texto”; Clóvis Garcia (1988, s. p.), que “A pesquisa e a compreensão, tanto do texto, como da ‘Commedia’, permitiram criar um espetáculo fiel aos princípios norteadores da ‘Commedia’ numa forma atualizada”. Essas indicações nos levam a supor que o texto tenha sido corrigido ao longo do processo

de montagem, ou que outra tradução tenha sido usada. No site do grupo Fora do sériO, é Sara Lopes quem consta como responsável pela tradução e adaptação.

No mesmo ano, a companhia também apresenta o episódio “A chave e a fechadura” como espetáculo independente e, em 1994, estreia “O asno”, numa adaptação livre do texto de Fo. Nesse caso, tanto Veneziano como Lopes são indicadas como responsáveis pela tradução (CASA da Arte, online). Este último espetáculo foi reapresentado em 1999 e 2008.

4.4.2 “O asno” – Roberto da Silva Barbosa e Neide Carvalho de Arruda

L’asino e il leone é um dos episódios mais famosos de *Arlecchino*. Nele, Scaracco e Ruzzante pregam peças em Arlecchino fantasiando-se de animais. Ele cai em todas e se sente inferior por isso, ainda mais quando Franceschina, sua namorada, afirma que não vai voltar a encostar nele enquanto não provar ser valente. Decidido a mudar e imaginando que se trata de mais uma peça pregada pelos amigos, quando um leão de verdade aparece, ele ignora os perigos. Trata o leão como trataria Scaracco e Ruzzante: elogia sua fantasia, que parece de verdade; sugere aprimoramentos para o seu rugido; morde a sua orelha para que deixe cair um pedaço de salame que tinha roubado; torce os seus testículos quando se sente ameaçado; termina oferecendo um pedaço de salaminho como trégua. Acaba, de certa forma, amansando o animal, que, depois de semear o terror na cidade, volta manso para Arlecchino, pedindo que cate as suas pulgas.

A tradução disponível no acervo da SBAT creditada a Roberto da Silva Barbosa e Neide Carvalho de Arruda não está datada e também não encontramos nenhuma informação sobre alguma montagem específica desse texto, então não conseguimos imaginar nem mesmo um período no qual a tradução possa ter sido feita. Também neste caso, o texto de referência parece ter sido a publicação de 1985 na *Alcatraz News*, com o qual comparamos o trabalho de Barbosa e Arruda no Quadro 15.

A tradução do texto é integral e, globalmente, consegue recriar em português a linguagem oral dinâmica e baixa do texto de Fo. No excerto 1, podemos ver, por exemplo, como é expressiva a tradução quase literal da imprecação que abre a cena. A sequência “deus dos cães”, “cão cachorro” e “cão porco” faz com que seja plenamente possível manter, inclusive, a expressão “porco cane” em italiano. No excerto 2, pode-se notar como os tradutores conseguiram recriar, em português, um trecho ritmado e musicado, o que faz com que seja plenamente possível a sua interpretação em uma música de

zombaria. Embora não pareça, à primeira vista, uma tarefa complicada, o esforço deve ser louvado, uma vez que a recriação de ritmos musicais e de rimas não é frequente na tradução dos textos de Rame e Fo para o português.

Quadro 15 – Comparação da cena *L'asino* em português e em italiano

	FO, Dario. <i>L'asino</i> . In: FO, Dario. FO, Dario. <i>L'Arlecchino</i> . 1985. Versão em dialeto.	FO, Dario. <i>L'asino</i> . In: FO, Dario. FO, Dario. <i>L'Arlecchino</i> . 1985. Versão em italiano.	FO, Dario. <i>O asno</i> . Trad. Roberto da Silva Barbosa e Neide Carvalho de Arruda. S. d.
1	ARL.: Ah, ma che el deo dei can te fulmini, can d'un can, can porco! Porco can! Per poco no me sgagna una man. 'Sta bestia malnata, famelega. Ma, digo, poi ess che un can adesso ol vegn fora a ficiàs de una fenestra. Come fos un omo o una dona?... (p. 43)	ARL.: Ah, ma che il dio dei cani ti fulmini, cane di un cane, cane porco! Porco cane! Per poco non mi sbrana una mano. Questa bestia malnata, famelica. Ma dico, può essere che un cane venga fuori affacciato ad una fenestra. Come fosse un uomo o una donna? (p. 43)	ARLE: - Ah, que o deus dos cães te castigue, cão cachorro, cão porco! Porco cane! Por um triz essa besta estúpida, faminta não me arrancou a mão. Mas como é que pode um cão aparecer para olhar por uma janela, como se fosse um homem ou uma mulher...? (p. 1)
2	RAZZULLO: Zompa, zompa, c'è 'nu cagnone Arlecchino è 'nu pisciacchione. Pe' 'na botta de spavento c'e s'è cattato la tremarella. Lui ce vuliva la salamella e s'è accattato la scagarella. Zompa, zompa e facce uno botto, Arlecchino è nu cagasotto. Zompa accà, zompa allà, Arlecchino è un quaquaraquà. (p. 43)	RAZZULLO: Zompa, zompa, c'è un cagnone, Arlecchino è un pisciacchione. Per un colpo di spavento s'è pigliato la tremarella. Lui voleva la salamella e s'è beccato la cacarella. Zompa, zompa e facce un botto, Arlecchino è un cacasotto. Zompa qua, zompa là Arlecchino è un quaquaraquà. (p. 43)	RAZ:- Pula, pula, é um cachorrão; Arlecchino é que é um mijão. Por culpa da brincadeira, pegou uma tremedeira. Salsicha queria comer e merda ganhou, sem querer. Pula, pula, o rabo arde, Arlecchino é um covarde. Pula daqui, pula de lá, Arlecchino é um quaquaraquá. (p. 2)

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

Infelizmente, não encontramos nenhuma alusão a uma possível montagem de “O asno” com essa tradução. Além do espetáculo do grupo Fora do sério, que já mencionamos, sabemos que também houve, em 2017, uma montagem dirigida por Roberto Vignati, com atuação de Clóvis Gonçalves, intitulada *Obsceno*, que era composta por “O asno” e “A borboleta xoxotuda” (*La parpaja topola*) (CETRA, 2017). Não tivemos acesso a essas traduções, mas imaginamos que sejam assinadas por Vignati.

4.5 *Il primo miracolo* – tradução e montagem de Roberto Birindelli (1992)

Il primo miracolo di Gesù bambino é um dos monólogos que compõem *Storia della tigre e altre storie*, espetáculo que estreou em 1977 e que retoma a fórmula usada por Dario em *Mistero buffo*: o eixo do espetáculo é o ator, o jogral que conta histórias

inspiradas na tradição popular fazendo uso da pantomima e de uma língua multifacetada, que vai do italiano dos prólogos ao gromelô, passando pelos dialetos. Os outros monólogos que compunham o espetáculo em 1977 eram *Storia della tigre*, *Dedalo e Icaro* e *Il sacrificio di Isacco*. Assim como já acontecia com *Mistero Buffo*, esses monólogos fazem parte do repertório de Fo, mas ele escolhia, praticamente a cada ocasião, quais textos apresentar. A *giullarata* sobre a infância de Jesus faz parte da publicação de *Mistero Buffo* a partir daquela feita pela Einaudi em 2000, o que mostra como esses monólogos eram móveis e podiam se encaixar em diversos espetáculos (ARCHIVIO, online).

Não surpreende, portanto, que *Il primo miracolo di Gesù bambino* tenha sido traduzido para o português e montado como um espetáculo em si, autossuficiente, como também aconteceu com vários outros monólogos do autor e de Franca Rame em todo o mundo. Esse texto se inspira nos evangelhos apócrifos, em especial no de Pseudo-Mateus, também conhecido como Evangelho da Infância Segundo Mateus, para contar parte da infância de Jesus e, em especial, o seu primeiro milagre.

Quando a sagrada família chega ao Egito, o Menino não tem amigos e as crianças não querem brincar com ele porque é estrangeiro. Resolve, então, conquistá-las com um milagre: sopra pássaros de barro, que voam instantaneamente. Assim conquista as crianças, que fazem diferentes tipos de pássaros e outros animais de barro e pedem que Jesus os faça voar, no que são prontamente atendidos. Tudo ia bem até a chegada do filho do patrão, que – embora nunca deixasse as crianças brincarem em sua casa – se ofende por ter sido excluído da brincadeira. Os seus soldados ameaçam os meninos, dizendo que o seu protegido pode fazer o que quiser porque é filho do patrão, e os expulsam da praça, fazendo com que as famílias se tranquem em casa, com medo. Jesus é o único que permanece na praça e chama Deus para intervir em seu favor. O pai se nega, mas diz que o filho pode resolver a situação como preferir. Ele transforma o menino em estátua de barro, e só desfaz o milagre depois que Maria intercede e implora para que seu filho o traga de volta à vida. Jesus obedece a contragosto e termina o monólogo explicitando a sua carga política: “Presta atenção que isso também é uma alegoria, um grande ensinamento para todos aqueles que, assustados, se esconderam atrás das janelas de tanto medo. [...] Se começarem a pensar, a raciocinar, toma cuidado, que tu vai crescer de tanto chute que vai levar” (FO, 1992, p. 12).

Roberto Birindelli traduziu o texto para a montagem *Il primo miracolo* da Cia. do Bebê, que estreou em 1992 em Porto Alegre, também encenada e dirigida por ele. Embora

na cópia datilografada ele conste também como adaptador, essa é uma das traduções de Dario que achamos mais fiéis ao espírito de sua dramaturgia. Birindelli cria um prólogo próprio, apresenta rapidamente Dario Fo e os evangelhos apócrifos; estabelece um diálogo com o público e avisa que a história é alegórica. Passa do prólogo à ação com uma fórmula que funciona muito bem em português – “Podemos começar? Então vamos lá” (FO, 1992, p. 1) – e lembra aquela frequentemente usada por Rame e Fo “Vado a cominciare”.

Em entrevista a Melize Zanoni, Birindelli explica que conheceu o texto na tradução de Maria Betânia Amoroso publicada pela Editora Brasiliense (1986), com a qual estreou, mas que foi modificando-a ao longo do tempo. E o que se vê parece ser, de fato, o resultado de uma convivência com a obra de Dario Fo. Quando Melize pergunta se ele modifica palavras do texto, responde:

Não. Quase nada. Criei uma ou duas coisinhas. A tradução que tinha no Brasil, naquela edição da Brasiliense, era impossível. Então eu peguei de livros dele [do Dario Fo], de vê-lo ao longo dos anos. Claro, eu estreei com a tradução da Brasiliense, muito ruim [por ser literária]. Alguns anos depois, fui modificando, e hoje é uma tradução minha, uma adaptação minha, um pouco diferente do texto, mas com elementos equivalentes. (ZANONI, 2008, p. 150)

No Quadro 16 abaixo, apresentamos a comparação do texto falado em cena por Fo e da tradução de Birindelli. Como o texto de partida foi publicado em versão bilíngue, ao lado da sua tradução para o italiano, incluímos também esta versão na comparação. Pode-se ver que os cortes realizados no monólogo são poucos, sutis e não incidem de forma alguma sobre os trechos essenciais do texto, que são, na nossa análise, o final já citado e o excerto 5, quando as crianças confrontam o filho do patrão dizendo que ele pode até ser rico, mas não tem acesso à brincadeira mais divertida, que é a de Jesus – praticamente uma reelaboração infantil e terrena de Mateus 19:24 – “É mais fácil um camelo entrar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no Reino de Deus”.

O texto de Birindelli também é vivo, fluido e engraçado, e ele usa estratégias interessantes para garantir um certo nível de frescor, estranheza e diversidade linguística sem trilhar os mesmos passos de Fo – o que, em português, sem o substrato dialetal que existe na Itália, seria difícil. Via de regra, usa uma variedade predominantemente oral e informal do português, com a presença pontual de itens lexicais – inclusive neologismos – particularmente marcados como coloquiais ou ligados a variantes interioranas e populares. Exemplos são a palavra “endemonhada” no excerto 1 e “desenmalagrar” (ou a alternativa “desenmilagrar”) no excerto 7. Quando não é possível garantir a invenção no

plano lexical, é o ritmo quem se adapta: no excerto 6, por exemplo, somem todos os sinais de pontuação – e, conseqüentemente, todas as pausas – que havia no texto de partida. A solução dada para o personagem de José, que fala portunhol, também nos parece bastante proveitosa, uma vez que – segundo o próprio tradutor, no excerto 3 – ele tem a função social do “estrangeiro segregado”.

Há uma ou outra escolha que podem ter menos sucesso, mas elas são pontuais e em nada prejudicam o conjunto da tradução. Um exemplo é o uso de “gringo” por “terrone” no excerto 4. Birindelli, corretamente, explica que “terrone” é pejorativo, usado para se dirigir a pessoas do sul da Itália, região que, ainda hoje, é alvo de preconceito também por ter menos sucesso econômico que o norte. Apesar do entendimento correto do texto italiano, o uso de “gringo” no lugar de “terrone” não soará adequado em todo o território brasileiro; em primeiro lugar, porque, embora pejorativo, é um termo usado principalmente para pessoas que vêm dos países mais ricos do Norte global, ou seja, que a princípio levam mais vantagem no Brasil. Mas a questão nos parece ser menos a versão de “terrone” por “gringo” e mais o fato de esta última palavra vir logo após o uso de “palestino”, também usado pejorativamente. “Gringo” e “palestino”, embora estrangeiros, parecem quase opostos: ao ouvir o primeiro, imagina-se alguém que se dá bem no Brasil, possivelmente branco nenhuma dessas características é imediatamente evocada em português pelo uso do adjetivo “palestino”.

Na maior parte dos casos, porém, Birindelli se mostra capaz de introduzir elementos locais e atuais sem apagar os elementos estrangeiros, o que dá ao texto um nível de domesticação suficiente para a identificação do público e a garantia do humor sem que se perca, por outro lado, a presença e o reconhecimento de uma outra cultura. É o que acontece, por exemplo, no excerto 2: nos presentes que os pastores levam na ocasião do nascimento de Jesus, permanecem os itens camponeses e bíblicos, assim como a polenta italiana (ainda que com a supressão da referência a Bergamo), mas também são incluídos itens da sociedade de consumo comuns no Brasil – “picolé de creme, sanduíche, banana-split, chokito...” (FO, 1992, p. 4).

De forma geral, achamos louvável o trabalho tradutório de Birindelli, que parece ter realizado também uma excelente montagem. Em uma arena, sem maquiagem, sem cenário e sem figurino elaborado, parece ter enfatizado o seu trabalho como ator através da fala e dos gestos, para os quais ele se inspirou na série “Os retirantes”, de Cândido Portinari (LOURES, 2013). Segundo dados da Nove Produções (2012, online) – responsável pela turnê comemorativa dos 20 anos em cartaz, para a qual foi convidado

também o diretor Ernesto Piccolo –, a peça teve “500 apresentações em 120 cidades de 7 países” e foi vista por mais de 200 mil espectadores.

Quadro 16 – Comparação de *Il primo miracolo di Gesù bambino* em português e italiano

	FO, Dario. <i>Il primo miracolo di Gesù bambino</i> . In: <i>Storia di una tigre e altre storie</i> . 1980.	FO, Dario. <i>Il primio miracolo</i> . Trad. Roberto Birindelli. 1992.	
	Texto cênico	Tradução para o italiano	
1	Quando il tol ziolo grando e scüro e pieno di stelle, de boto, come fulmine, l'è rivada la stela cumeta con 'sto grande cuùn sbarluscento de fögo... sbarlazando 'me un serpente immatido col balo de Sanvito... e l'è piombada dentro a 'sti lumini di stele cumpagn d'on scurbat-pipistrell a spampigà un frott de lùciole stremide... 'ste pore stele i se' metüe a criar: "E ma chi l'è 'sto cramento!" (p. 76)	Quando nel cielo grande e scuro, pieno di stelle, di colpo come un fulmine è arrivata la stella cometa con 'sta grande coda splendente di fuoco... sbandando a zig-zag come un serpente ammatito con il ballo di Sanvito... ed è piombata dentro a 'sti lumini di stelle come un pipistrello a scompigliare una frotta di lucciole spaventate... 'ste povere stelle si sono messe a gridare: "Ma chi è 'sto sacramento!" (p. 77)	Quando no céu, grande e escuro, cheio de estrelas, desceu como um raio uma grande estrela com sua cauda de fogo resplandecente – abrindo espaço entre as outras a tapas e cotoveladas: - “Com licença, tô atrasada, sai da frente! – as outras estrelas começaram a gritar: - “Que santo baixou nela, quem é essa endemonhada?” Era a estrela-guia. (p. 1)
2	E i pastori si metèveno in camino per andà a la capana e ghe portàveno tütta la roba da magnare. E chi ghe porta del formagio, chi ghe porta un cavreto, dei conili, un altro de le galine, e chi ghe porta del vino, de l'öli, chi ghe porta le pome cote e le torte coi maroni. E po' ghe ne sont de quei che arivan co' la pulenta aposta de la bergamasca. Cu' la pulenta fümanta de lontan! Roba che darghe de la pulenta a un bambin apena nascido, ghe vol una bela testa de cojoni. (p. 84; 86)	E i pastori si mettono in cammino verso la capanna e portano tutta la roba da mangiare. E chi porta del formaggio, chi un capretto, dei conigli, un altro delle galline, e chi gli porta del vino, dell'olio, chi porta le mele cotte e le torte con le castagne. E poi ci sono quelli che arrivano con la polenta apposta della bergamasca. Roba che dare della polenta a un bambino appena nato, ci vuole una bella testa da coglioni. (p. 85; 87)	Os pastores se põem em marcha em direção à choupana, levando apenas coisas de comer. Tem quem chega com queijo, cabrito, coelho, galinha, vinho, azeite, maçãs em calda, tortas de castanhas, picolé de creme, sanduíche, banana-split, chokito... E tem quem chega com polenta. Imagine dar polenta para uma criança recém-nascida! Só pode ser um babaca!!! (p. 4)
3	Chi ghe g'ha de eser 'na tràpula, mi sento che gh'è 'na tràpula. Gesù	Qui ci deve essere una trappola, io sento che c'è una trappola. Gesù	Aqui tem cossa. Yo atcho que es uma armadilha. Menino

	Bambin, cosa te dìset ti? (p. 88)	Bambino cosa ne dici tu? (p. 89)	Jesus, o que é que tu atcha? (p. 5) [Em nota de rodapé:] “São José cumpre, neste texto, a função social do estrangeiro segregado. No Brasil, a figura do segregado é o CASTELHANO. Por isso uso este sotaque. Quando apresentado na Argentina ou Uruguai, foi trabalhado para um sotaque espanhol, O GALEGO, que é a figura tradicionalmente segregada no Rio da Prata. E assim vai sendo adaptado em cada local.”
4	"Nò!" "Ma perché?" "Via, Palestina! Terun!" (p. 98)	"No!" "Ma perché?" "Via, Palestina! Terrone!" (p. 99)	- “Não.” - “Mas por quê não?” - “Cai fora, Palestina! Gringo!” [Em nota de rodapé:] No original Terrone, como são chamados depreciativamente os italianos do sul, a região mais pobre do país. Optei pela expressão GRINGO, que é uma forma bem conhecida de segregação a quem vem de fora.
5	"Cussì! Perchè tüte le volte che noialtri domandèmo de ziozar con ti, fiöl del patron, coi 'to cavali per far un zireto, ti te dise no! Perchè tüte le volte che vegnèmo a casa tua, che te gh'è de gran zioghi, te ne fait descassare da i to' sbiri! Noialtri adesso gh'avemo un bel ziozo, el piü bel ziozo del mondo, ma el Palestina, che quel l'è al cap del ziozo, l'è nostro. Ti te se' soiro ma no' te gh'è ol Palestina. Palestina l'è per noialtri. Vero Palestina? PCIU, PCIU! (Mima di baciare Gesù). No' te ne andar co' quello, ah? No' fa el Giuda, ah?!" (p. 106; 108)	"Così! Perché tute le volte che noialtri domandiamo di giocare con te, figlio del padrone, con i tuoi cavalli per fare un giretto, tu dici no! Perché tutte le volte che veniamo a casa tua, che tu hai dei gran giochi, tu ci fai scacciare dai tuoi sbirri. Noialtri adesso abbiamo un bel gioco, il più bel gioco del mondo, ma il Palestina, che è il capo del gioco, è nostro. Tu sei ricco ma non hai il Palestina. Vero Palestina? PCIU, PCIU! (Mima di baciare Gesù). Non te ne andare con quello, eh? Non fare il Giuda, ah!?" (p. 107; p. 109)	“É! Porque, filho do patrão, toda vez que nós pedimos para brincar contigo, pra dar uma volta nos teus cavalos, tu diz não! Porque toda vez que vamos à tua casa – tu tem brinquedos incríveis – teus homens nos botam para correr. Agora somos nós que temos um brinquedo incrível, o brinquedo mais incrível do mundo, mas o Palestina, que é o chefe da brincadeira, é nosso. Tu é rico mas não tem o Palestina. O Palestina é um dos nossos. Não é, Palestina? Não vai atrás dele, tá! Não banque o Judas, tá!?” (p. 10)

6	"Te riti, ti, eh? T'è fait tüto 'sto sacrapante d'intorno, t'è spatascià tüti i statueti, el nostro ziogo. E tanto ti, ti set contento, tranquilo, ti pensi che nisciuno te faga gnente eh?" (p. 112)	"Ridi eh? Hai fatto tutto questo trambusto qua intorno, hai spiacciato tutte le statuette, il nostro gioco. E tu sei lì, tutto contento, tranquillo, e pensi che nessuno ti faccia niente eh?" (p. 113)	"Tá rindo, é? (bem rápido) Aprontou esse alvoroço todo aqui em volta quebrou as estatuetas acabou com a nossa brincadeira e fica aí contente tranquilo achando que ninguém vai fazer nada contigo né?" (p. 11) [Em nota de rodapé:] A ausência de pontuação – de pausas – típicas de quem fala num fôlego só.
7	"Eh, ma però, eco... no' se pol fare un miracolo che bisogna disfarlo sübeto! Bon, lo resüsito, però co' 'n'a pesciada..." (p. 114)	"Eh, però, ecco... non si può fare un miracolo e poi disfarlo subito! Bene lo resuscito, però con una pedata..." (p. 115)	- É que... não se pode fazer um milagre e desenmalagrar, assim, imediatamente! Ai tá bom, tá bom, eu ressuscito... mas com um chute!" (p. 12) [Em nota de rodapé:] O um pouco menos errado DESENMILAGRAR também não existe!

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

4.6 Monólogo da puta no manicômio

O “*Monologo della puttana in manicomio*”, junto com “*Acadde domani*”; “*Io, Ulrike, grido*” e “*Alice nel paese senza meraviglie*” fazia parte desde 1977 da cópia datilografada de *Tutta casa, letto e chiesa* (RAME; FO, 1977), e também foi publicado nas edições da Bertani (RAME; FO, 1978) e da La Comune (RAME; FO, 1981). Apesar disso, não fazia parte do espetáculo inicialmente concebido por Franca e Dario, e não esteve presente nos primeiros anos de turnê. Alguns trechos do monólogo, inclusive, passam, a partir da edição de 1981, a fazer parte do monólogo “*Una donna sola*”. É possível que tenha sido apresentado depois, mas não encontramos nenhuma informação a esse respeito.

A protagonista deste texto é uma mulher que, sentada em um equipamento de eletrochoque – que lhe parece mais uma cadeira elétrica – conta a história de como se tornou prostituta a uma médica que não fala nem aparece em cena. Como outras mulheres do espetáculo, ela foi abusada sexualmente e oprimida de diferentes formas – violentada pelo pai na infância, depois por outros homens, quando era faxineira e quando era operária. É justamente na fábrica que ela tem a primeira crise psiquiátrica e é internada. Uma vez que tinha perdido o emprego, passa a se prostituir quando recebe alta – e deixa bem claro que o faz por falta de opção. Ela não se lembra quando tem crises, mas sabe,

porque lhe contam depois, que se despe, dança nua e é frequentemente estuprada e espancada por grupos de homens quando está nessas condições. A polícia a recolhe e a leva para o manicômio, dizendo que está machucada porque caiu e que não há testemunhas. Ela se lembra, porém, de quem liderou o último estupro coletivo. Quando ele contrata seus serviços, ela aproveita para roubar-lhe tudo o que pode e deixa um bilhete dizendo que pode procurá-la no manicômio para recuperar os bens. Quando ele aparece, é submetido a um julgamento organizado pelas internas, que gravam tudo e mandam para os jornais. Ele consegue impedir que as gravações sejam divulgadas. Quando a protagonista sai do manicômio, é agredida por dois homens. Só escapa da morte graças à intervenção de dois enfermeiros e, junto com as internas, organiza o que chama de “gesto político”, e não de vingança: coloca fogo no edifício que abrigava o escritório do industrial. No fim, até uma médica que tentou demovê-las da ideia concorda que foi um gesto político.

Embora curto, o texto consegue fazer uma crítica contundente a diversos aspectos da sociedade: a alienação no trabalho; a violência sexual; o abuso de pessoas em situação de debilidade; o encarceramento manicomial como forma de eugenia social; a ideia de que são as atitudes da mulher que provocam o estupro; a segunda violência que as mulheres estupradas sofrem nas mãos da polícia e da justiça; a impunidade dos crimes de estupro; o desespero e a falta de alternativa que levam as mulheres a se prostituir. Como em outros monólogos de *Tutta casa, letto e chiesa*, também aqui a aliança entre as mulheres aparece como forma de enfrentar essa realidade e como catalisador da revolução. É significativo, aliás, que a médica – e não só as internas – concorde com a resposta dada pela protagonista. Também este monólogo “usa a comicidade de forma ‘torta’, cínica, dura, provocatória, trazendo à tona – também aqui – também a corda trágica de Franca” (CONTU, 2017, p. 427).¹²¹

4.6.1 Encenações e traduções brasileiras

O “Monólogo da puta no manicômio”, em tradução de Zilda Daeier, compunha o espetáculo *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, de 1983, com atuação de Denise Stoklos e direção de Antonio Abujamra (UM ORGASMO, 1983). Como já mencionamos no capítulo anterior, infelizmente não conseguimos encontrar a tradução usada na

¹²¹ Tradução nossa. No texto de partida: “usa il comico in modo ‘storto’, cinico, duro, provocatorio, facendo emergere -anche qui- anche la corda tragica di Franca.”

montagem. Sabemos que foi uma montagem de grande sucesso, que recebeu críticas positivas em todas as resenhas que encontramos, inclusive na de Sábato Magaldi (1983). Stoklos apresentou o espetáculo também em Nova Iorque (AUGUSTO, 1984) e em Cuba (EVORA, 1987). A única ressalva que encontramos nas resenhas que lemos foi em relação à velocidade do espetáculo. De acordo com Jefferson del Rios (1984, p. 39), “O diretor Antonio Abujamra não deveria acelerar tanto o que já está no limite da super-velocidade. O estilo de Dario Fo é perigosamente rápido (uma vez traduzido do italiano e sem a sua presença magnética)”. Seria interessante verificar, caso o texto traduzido por Daeier venha à tona, se o ritmo já é acelerado na própria tradução.

Curiosamente, o “Monólogo da puta no manicômio” disponível tanto no acervo da SBAT como no da Biblioteca Jenny Klabin Segall foi traduzido por Roberto Vignati e Michele Piccoli, mesmos tradutores de *Brincando em cima daquilo*, porém nunca fez parte do espetáculo. Não há indicação de data nem no catálogo das instituições nem nas cópias datilografadas, então não sabemos quando a tradução foi feita. Vignati também parece nunca tê-lo montado, apesar de ter dirigido vários espetáculos de Dario Fo e Franca Rame.

Em geral, à exceção de *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, o monólogo parece ter dado vida, no Brasil, a espetáculos independentes. Ele foi representado pela primeira vez em 1990 pela atriz amadora Maria Chiesa, com direção de Ivan Salles (TEATRO, 1990). Não sabemos qual foi a tradução consultada para a montagem. A primeira montagem que menciona a tradução de Vignati e Piccoli é de 1993, com atuação de Alejandra Herzberg e direção de Ramiro Silveira. Estrearam em Porto Alegre e depois se apresentaram em São Paulo, segundo Luiz Gonzaga Lopes (2014), com grande sucesso. Infelizmente, não conseguimos localizar as resenhas às quais ele se refere.

Em 2000, foi a vez de *A prostituta no manicômio*, montagem de Maria Chiesa com atuação de Nina Mancim. A peça figurou no caderno que indica a programação cultural da *Folha de São Paulo* de março a dezembro de 2000; ainda assim, parece ter recebido pouca atenção da imprensa, uma vez que em momento algum apareceram ao lado do espetáculo as estrelas que indicavam a avaliação da crítica (TEATRO, 2000a e 2000b). Também não encontramos informações sobre qual foi a tradução usada no espetáculo. Outra montagem sobre a qual também não encontramos resenhas nem indicação dos tradutores se deu em 2002, no Rio de Janeiro, com direção de Fernando Lopes e atuação de Aline Guimarães (PROGRAMA, 2002).

Na lista de montagens brasileiras que nos foi enviada por Mariateresa Pizza (2019, não publicada), aparecem ainda outras montagens, sobre as quais não encontramos informações adicionais: em 2002, uma produção de uma universidade do Rio de Janeiro (não sabemos qual); em 2003, uma produção da Companhia Ovo Teatro & Afins, de Brasília; em 2007, uma produção da Companhia Debora Cabral Lima; em 2008 e 2009, uma produção da Companhia Tosca de Teatro, de Fernando Lopes Lima, com a tradução de Vignati, para uma turnê nos circuitos universitários do Brasil e da América do Sul; em 2009, uma produção do Teatro Debora Colker [sic], com a tradução de Vignati.

O “*Monologo della puttana in manicomio*”, no Brasil, ocupa essa estranha posição de ser, por um lado, muito representado, inclusive como espetáculo autônomo, o que pareceria indicar o seu sucesso no nosso país; aponta para o lado, porém, oposto o fato de que essas montagens parecem ter sido quase ignoradas pela crítica. Uma outra hipótese para esse silêncio da mídia – que talvez concilie a contradição acima – é de que tenham circulado sobretudo em circuitos alternativos.

Uma exceção à falta de críticas e divulgação na imprensa é o espetáculo *Carne de mulher*, inspirado no texto de Franca Rame e Dario Fo. Ele foi dirigido por Georgette Fadel e teve atuação, concepção, adaptação e tradução de Paula Cohen (DIRIGIDA, 2017). Estreou em 2016 no Festival Satyrianas, em São Paulo (VEJA, 2016; MONÓLOGO, 2016), depois teve temporadas em 2017, 2018 e 2019 (BARSANELLI, 2017; TEATRO, 2018; TEATRO, 2019). É provável que Paula Cohen o tenha traduzido do espanhol, uma vez que ela menciona ter passado anos com o livro *Oito monólogos*, no qual conheceu o texto (ESPETÁCULO, 2017). Não temos ciência de um livro com obras de Rame e Fo publicado em português com esse título, mas há, de fato, uma edição espanhola, intitulada *Ocho monólogos*, da Júcar, com tradução de Carla Matteini, que contém o texto “*Monólogo de la puta en el manicomio*”. Infelizmente, não tivemos acesso à tradução de Cohen.

4.6.2 A tradução de Michele Piccoli e Roberto Vignati

De forma geral, a tradução de Piccoli e Vignati nos pareceu bastante adequada. O “*Monologo della puttana in manicomio*” é um texto denso, quase todos os trechos parecem essenciais ou – retomando uma expressão de Berman (1996) que já mencionamos no capítulo anterior – necessários. Eles são mantidos de forma praticamente integral em português e, ao contrário do que se vê em outras traduções da

dupla, estão presentes tanto o humor grotesco como a realidade trágica denunciada pela protagonista.

No Quadro 17, que pode ser consultado a seguir, vemos, por exemplo, que Vignati e Piccoli mantiveram a parte em que a protagonista explica as zonas erógenas femininas usando como referência os cortes da carne bovina e as figuras que os representam, tipicamente exibidas em açougues (excerto 1). Esse é o trecho que passa a compor o monólogo *Una donna sola* a partir de 1981 e que os tradutores cortaram quando o traduziram. Será que a sua manutenção, aqui, se deve a um entendimento posterior de que o grotesco – ainda que incômodo, ou especialmente quando incômodo – é fundamental para a poética de Franca Rame e Dario Fo? Ou talvez eles tivessem a intenção de inserir o “Monólogo da puta no manicômio” em *Brincando em cima daquilo*, o que explicaria o corte do trecho em outro monólogo, uma vez que não faria sentido repetir trechos iguais em monólogos diferentes.

O humor grotesco que revela uma realidade trágica também pode ser visto no segundo excerto, quando a protagonista leva um choque e pergunta “Vocês não vão me assar viva, não é?”, o que retoma a sua impressão, expressa logo no início da sua fala, de que está na cadeira elétrica. Embora expressa de forma sutil, cômica e sintética, a crítica à repressão e à violência de Estado – para a qual o hospício e a cadeia têm um papel parecido – é um dos pilares deste monólogo. Contu explica que,

num nível mais profundo, sente-se também a influência das considerações de Foucault em *Vigiar e punir*, que destaca como uma série de estruturas (manicômio, prisão, hospital, quartel, escola) são pensadas por quem está no poder com o objetivo de reprimir e de educar para a ideologia do Estado. (CONTU, 2017, p. 429)¹²²

Outros momentos centrais também são vertidos de forma adequada para o português. A versão brasileira parece recriar a dramaturgia de Rame e Fo mesmo quando há pequenos cortes, que parecem ter a função de garantir um ritmo ágil, de conseguir recriar um texto oralmente verossímil em português, e não de eliminar conteúdos. Trechos centrais mantidos no texto brasileiro são, por exemplo: quando a personagem narra a violência sofrida e a conivência da polícia, que encobre os agressores (excerto 3); quando ela afirma que não gosta da profissão (excerto 4); quando ela mostra como se sente resumida não só a um corpo, como às partes do corpo que servem para dar prazer aos

¹²² Tradução nossa. No texto de partida: “su un livello più profondo si sente anche l’influsso delle considerazioni del Foucault di Sorvegliare e punire, che mette in luce come una serie di strutture (manicomio, carcere, ospedale, caserma, scuola) siano pensate da chi è al potere col fine della repressione e dell’educazione all’ideologia di Stato.”

homens (excerto 5); quando ela descreve a violência que sofre e o fato de a violência ser um traço fundamental da masculinidade (excerto 7); quando as mulheres resolvem responder à violência coletivamente e chamam sua resposta de “ato político” (excerto 8).

Não achamos, no caso dessa tradução, que exista uma dramaturgia diferente daquela de Franca Rame e Dario Fo. Mesmo assim, em algumas ocasiões, a tradução remete ao trabalho que Roberto Vignati e Michele Piccoli fizeram em outros monólogos: a construção de uma peça menos politizada. Aqui, porém, parece se tratar de detalhes que não impactam de forma significativa o conjunto da dramaturgia, especialmente porque não há apagamento do grotesco nem valorização extrema do cômico, o que faz com que a crítica política e o diálogo com a realidade trágica continuem presentes.

No terceiro excerto, por exemplo, a indiferença coletiva (“Ma tanto chi se ne frega”) frente à violência sofrida pela prostituta, que mostra a desumanização que as trabalhadoras do sexo sofrem na sociedade, se transforma em indiferença individual (“eu não me incomodo”). A coletividade – dessa vez, uma coletividade positiva – é apagada em outro momento da tradução: no excerto 5, a protagonista afirma que, embora o ambiente de trabalho fosse insalubre e o esforço fosse muito, ela gostava de trabalhar na fábrica, porque ficava junto com as mulheres (“Facevo una fatica boia, ma stavo con delle donne insieme”). Em português, essa frase é cortada. Todos os outros momentos em que se mostra a força da coletividade feminina (aliás, mais importantes para a intriga do que o citado), porém, são mantidos, o que faz com que essa perda seja menos sentida pelo conjunto do monólogo. No sétimo excerto, também se perde a insistência da prostituta sobre o fato de que os estupradores são, em geral, considerados “cidadãos de bem” (“uomini veri... bastardi per bene”), como também era “cidadão de bem” (“il bastardo per bene”), amigo de “cidadãos de bem” (“amici per bene, porci come lui”) o líder da violência que ela sofreu. Em português, essa característica é associada apenas aos amigos (“Amigo de gente muito fina. Uns filhos da puta como êle.”) e, ainda assim, com o uso da expressão “gente fina”, que nos parece menos clara do que a usada em italiano.

A questão que mais nos saltou aos olhos e mais lembrou as escolhas tradutórias que Vignati e Piccoli fizeram em outros monólogos está, no entanto, no excerto 1, que já comentamos brevemente. Eles mantiveram a comparação grotesca das zonas erógenas do corpo feminino com os cortes de carne bovina, apesar de terem se detido menos nas correspondências entre o corpo das vacas, com sua nomenclatura própria de açougue, de produto para ser consumido, e o corpo da mulher. Em todo esse trecho, o foco é o prazer feminino, e a protagonista está empenhada em mostrar para a doutora que conhece as

zonas erógenas, que sabe tudo sobre sexualidade feminina. Ainda assim, Vignati e Piccoli escolheram acrescentar, em sua tradução, uma referência ao prazer masculino: o toque não serve mais para causar prazer à mulher e só, como no texto italiano, mas o próprio prazer feminino parece ter como finalidade o masculino: “Se um homem sabe dar um trato adequado às coxas de uma mulher, ela tem cada frêmito erótico, cada arrepio que é capaz de erguer... bem... até os aposentados.” Eles parecem realizar, na tradução, o que Franca critica ironicamente no prólogo a *Tutta casa, letto e chiesa*: “O protagonista absoluto deste espetáculo sobre a mulher é o homem. Ou melhor, o seu sexo! Não está presente ‘em carne e osso’, mas está sempre aqui, entre nós, grande, enorme, que paira sobre nós... e nos esmaga!” (MELLO, 2019, p. 95). Nesse caso, porém, a escolha infeliz de Vignati e Piccoli parece isolada, se limita a esse trecho e não encontra eco em outros momentos do monólogo, o que faz com que o “Monólogo da puta no manicômio”, em português, também seja contundente politicamente e não reduza a força crítica para valorizar o potencial cômico.

Quadro 17 – Comparação do *Monologo della puttana in manicomio* em português e em italiano

	FO, Dario; RAME, Franca. Monologo della puttana in manicomio. In: FO, Dario; RAME, Franca. <i>Tutta casa, letto e chiesa</i> . Milano: La Comune, 1981. p. 117-124.	FO, Dario; RAME, Franca. Monólogo da puta no manicômio. Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. s. d.
1	Si che lo so cos'è la sessualità, oeuhh, si figuri dottoressa... Mica sono scema come sembro... Io mi sono informata: ho letto moltissimo sulla sessualità... anche libri scientifici. Così ho scoperto che noi donne ci abbiamo i punti erogeni, si dice così vero, dottoressa? Erogeni... ci abbiamo i punti erogeni per tutto il corpo... che per me è stata una rivelazione, io non immaginavo che i punti sensibili erotici della donna fossero così tanto: ho trovato un libro dove c'era il disegno di una donna nuda divisa in quarti... sì, come quei disegni sui cartelloni che si vedono appesi nelle macellerie con su una vacca tutta divisa in regioni... come la carta d'Italia, con anche le province e i comuni. E ogni zona del corpo della donna, su quel libro era pitturata con colori diversi a secondo della sensibilità più forte o meno forte al tatto del maschio, insomma, quando ci toccano. Per esempio c'era la zona dei lombi, qui, tutta dipinta di rosso... che lì vuol dire che è il massimo. Poi la parte qui, dietro il collo, in violetto, sa, tutta quella	Ahn? Claro que sei o que é a sexualidade. Ih!!! Se a senhora soubesse... Eu não sou tonta como pareço não... Eu me informei. Li muito sobre a sexualidade... livros científicos também, claro. Foi assim que descobri que nós, as mulheres, temos pontos erógenos, é assim que se diz, não é doutora? Erógenos... Temos pontos erógenos pelo corpo inteiro... Ah! Isto para mim, foi uma revelação. Eu nunca podia imaginar que os pontos sensíveis eróticos da mulher fôssem tantos. Sabe que eu encontrei num livro, um desenho de uma mulher dividida em partes... sim, como aqueles desenhos que aparecem nos cartazes pendurados nos açougues... igualzinho a uma vaca, toda dividida em regiões... como o mapa do Brasil, com os estados, e os municípios. E cada zona do corpo da mulher, naquele livro, era pintada com cores diferentes, de acordo com a maior ou a menor sensibilidade ao contato do macho... é, quando eles passam a mão, compreende? Por exemplo: tinha a zona dos lombos, aqui, toda pintada de vermelho.

	<p>parte che i salumieri chiamano “la coppa”, poi il filone della schiena, che sarebbe il filetto tutta segnata a puntini arancione. Poi lo scamone... Ah, lo scamone è una roba... 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-beef che poi sarebbe il muscolo “sartorio” o anche trasverso... come dire interno della coscia... o cosciotto? Ha visto dottoressa come sono brava? So tutto sulla sessualità della donna, io! (p. 118-119)</p>	<p>Essa côr era o máximo. Região muito erógena. Depois vinha a zona aqui, atrás do pescoço, em roxo. É, essa parte que os açougueiros chamam de “carne de pescoço”. Depois as costas, que corresponde ao filé, tôda marcada com pontinhos côr de laranja. Depois as coxas, ah! as coxas. São uma coisa de outro mundo. Se um homem sabe dar um trato adequado às coxas de uma mulher, ela tem cada frêmito erótico, cada arrepio que é capaz de erguer... bem... até os aposentados. A senhora viu, doutora, como eu sou sabida? Eu sei tudo sôbre a sexualidade da mulher. (p. 2)</p>
2	<p>Ma non lo dico così per dire, no, sono una che ogni tanto va giù di rigolo.... E lei lo sa dottoressa... di colpo non capisco più niente, e poi faccio delle cose che dopo non mi ricordo più.... Eh, lo so perché me lo raccontano gli altri, dopo. Eh, che cosa mi raccontano... Ma dottoressa, gliel’ho già detto... ah non fa niente, devo raccontarglielo ancora. Ah, già, per via della macchinetta che registra... Oh mamma, ho sentito una scossa, qui!... Non è niente? Non è che mi mandate arrosto eh? Sì, sì, racconto. (p. 119)</p>	<p>Não, não estou falando assim só por falar não. De vez em quando também desbundo, claro. Sabe doutora que de repente, não entendo mais nada, acabo fazendo coisas que depois não lembro. Os outros é que me contam, depois, tudo o que eu faço. Ah! Desculpe, doutora, eu já falei sôbre isso antes... Não faz mal? Preciso mesmo contar de novo! Sei. Sim, eu sei. Aí tem uma maquininha que registra tudo... Ah! Minha nossa, senti um choque! Não é nada? Vocês não vão me assar viva, não é? Sim, está bem, vou contar tudo. (p. 3)</p>
3	<p>Mi sembra che mi abbiano dato delle gran botte... e di sicuro me le hanno date le botte... che mi ritrovo piena di lividi dappertutto! Anche sulla faccia!... E che ne so io, la polizia che mi ha raccolto dice che sono caduta. No, non si trovano testimoni. Quando è arrivata la polizia, che poi mi hanno portata al neurodeliri, non c’è mai nessuno... o se c’è qualcuno è appena arrivato... o è lì di passaggio. Ma tanto chi se ne frega... sono una puttana, no? Una puttana che ogni tanto va in crisi, fa la matta! (p. 119-120)</p>	<p>Parece que levei uma grande surra, doutora... Não, eu tenho certeza... me bateram... eu tenho o corpo todo cheio de marcas. Às vezes no rosto também. Eu sei lá, a polícia que me recolhe sempre diz que eu caí. Acho que vivo caindo então, porque estou sempre cheia de marcas! Não, não tenho testemunhas. Quando chegou a polícia, que me trouxe para o manicômio, não tinha ninguém perto... nenhuma testemunha. Não, não precisa se incomodar, doutora, eu não me incomodo. Sou uma puta mesmo, não é? Uma puta que de vez em quando entra em crise, e dá uma de louca. (p. 3)</p>
4	<p>E quando mi hanno licenziata dal manicomio, il lavoro non ce l’avevo più... Mi avevano licenziata anche loro, i padroni. Beh, senta dottoressa, lei può pensarla come le pare, ma io glielo giuro che la puttana non la faccio mica volentieri. (p. 120)</p>	<p>E quando eu tive alta, tinha perdido o meu emprêgo! A senhora pode pensar o que quiser, doutora, mas eu juro por tudo que é mais sagrado: não gosto da profissão de puta. (p. 4)</p>
5	<p>Io di 'ste cose non ci capisco tanto, ma le giuro, dottoressa, che a me datemi pure della matta, a me stare in fabbrica mi piaceva perfino. Facevo una fatica boia, ma stavo con delle donne insieme. C'era un gran fracasso, il calore da svenire, la puzza</p>	<p>Mas eu não entendo muito bem essas coisas. Pode me chamar de louca, doutora, mas eu juro que gostava de trabalhar na fábrica. Era muito cansativo, tinha muito barulho, um calor insuportável, um fedor dos solventes que sempre me davam dor de cabeça, mas eu</p>

	dei solventi che ti facevano venire il mal di testa, la cattiveria della sorvegliante... ma dico, allora, cos'è che ti piaceva di tutta 'sta roba? Beh, era per il rispetto che avevo di me medesima... (p. 121)	gostava da fábrica. Por que eu gostava, se tinha tanta coisa ruim? Porque apesar de tudo isso, na fábrica, eu tinha respeito por mim mesma. (p. 4)
6	La schifezza di 'sto mestiere è che ti fa sentire una roba col buco e le gambe e il culo e le tette e una boca e basta... non ci hai altro. (p. 121)	Nessa profissão, a gente tem a impressão de que é apenas um buraco, duas pernas abertas, uma bunda a disposição, uma boca pra... só, você não serve pra mais nada. (p. 4-5)
7	Il fatto è che in quei momenti lì io sono uscita davvero... è lì che vado fuori da matta... e mi svergogno e faccio il ballo nuda... e tu e i tuoi amici finalmente vi scatenate, mi date manate... mi saltate addosso in cinque, in sei, vi sfogate, figli di puttana... vi viene fuori tutto l'odio bastardo che ci avete contro noi donne. Adesso vi sentite proprio uomini veri... bastardi per bene. Ma io del bastardo per bene che mi ha organizzato il servizio l'ultima volta, mi sono ricordata: è uno in vista, con macchina di rappresentanza, ufficio con tripli servizi, doppia segretaria e amici per bene, porci come lui. (p. 121-122)	Nesses momentos, eu fujo de verdade... dou uma de louca... perco a razão e acabo dançando nua. Aí se aproveitam de mim, me contam que cinco, seis, se atiram em cima de mim. “Sirvam-se, seus filhos da puta. Vamos! Vomitem todo o ódio que vocês têm contra nós, as mulheres. Só assim vocês se sentem machos... grandíssimos filhos da puta!” Eu nunca me lembro, eu me abandono, fico voando no espaço. Ah! Mas o último eu me lembro: era um graúdo, com motorista particular, executivo, com escritório, secretárias e o caralho a quatro. Amigo de gente muito fina. Uns filhos da puta como êle. (p. 5)
8	Poi le mie compagne del manicomio mi hanno portato loro nel nostro camerone. Piangevano tutte... mica per pietà, ma per rabbia... “Ma porca d'una miseria! Piangevano, ma possibile che noi si deve sempre beccarle, farci fottere, pestare, e poi abbozzare, ma noi qualcosa a 'sto bastardo bisogna pure che gliela facciamo...” “Non serve” diceva la dottoressa giovane, “vendicarsi non serve... è con la lotta organizzata, compagne, con la politica che si vince, non con la vendetta”. E chi ha in mente la vendetta? dicevano tutte. Noi è proprio un gesto politico che si vuole fare. (p. 123-124)	As minhas colegas choravam de raiva. “Putaque pariu! Que vida a nossa! Será que nascemos para levar porradas? Desde a polícia, até na hora que somos fudidas!?” - Gritavam elas cheias de ódio! Precisamos aprontar alguma prá esse filho da puta.” “Não adianta” – dizia a minha amiga médica, aquela jovem do 15º pavilhão. – “A vingança não resolve. Só com a luta organizada, com um ato político é que se ganha companheiras. A vingança não leva a nada.” “E quem pensa em vingança,” – diziam as minhas amigas. – “Nós queremos aplicar justamente um ato político.” (p. 7)

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

4.7 Johan Padan na *Descoberta da América* – tradução de Herson Capri/Alessandra Vannucci (1998)

Johan Padan a la Discoverta de le Americhe é uma comédia em dois atos que estreou em 1991. É um texto que podemos inserir na mesma tradição de *Mistero Buffo* e de *Arlecchino*, uma vez que, para Dario (FO, 2020), o personagem é um Zanni – máscara que também pode aparecer sob outros nomes, como Giovan, Giani, Johan. Para narrar essa aventura de um foragido na Flórida, ele se inspirou em diversos cronistas dos séculos

XV e XVI, especialmente em Michele da Cuneo, amigo de Cristóvão Colombo, que participa de uma de suas expedições. Além das histórias e das descrições das Américas, o que impressiona e inspira Dario é a língua usada por esses cronistas, que se alimenta de todas as línguas neolatinas e de todos os dialetos com os quais eles têm contato (FO, 2020).

Para fugir da inquisição, Johan Padan foge de Veneza e vai para Sevilha. De lá, foge novamente numa expedição de Cristóvão Colombo. Ele narra a história de uma viagem sem nenhum esplendor, feita no porão, em meio aos excrementos dos animais, com detalhes escatológicos dignos da tradição mais antiga do Arlequim. Chegando na América do Norte, depois de algumas desventuras, consegue escapar da morte e conquistar a confiança de um povo indígena, graças à sua habilidade de costurar velas (que usa para dar pontos em indígenas feridos) e de perceber a chegada da chuva pela observação do céu. Acaba sendo tratado como o filho do Sol e usa seu poder para empreender uma marcha em busca de uma ocupação espanhola, onde ele tinha a esperança de conseguir um barco para poder voltar para casa. O caminho até lá, porém, é longo, e Johan passa a apreciar o lugar e as pessoas com as quais convive, com quem ele percebe o quanto a ocupação espanhola e a missão de evangelização são violentas e absurdas, sem sentido. Acaba organizando um verdadeiro exército formado por vários povos indígenas, ensinando-os a cavalgar e a fazer fogos de artifício, que expulsa a ocupação espanhola e transforma a Flórida em um território quase impossível de colonizar, considerado maldito por Carlos V. As situações cômicas estão presentes ao longo de toda a peça, e são particularmente importantes aquelas que conseguem provocar um estranhamento na cultura e na visão de mundo europeia e cristã, que deixa de funcionar como referência central e universal, que deve ser imposta a todos. Um exemplo é o trecho em que Johan decide ensinar o cristianismo aos indígenas – não para catequizá-los, mas para enganar os espanhóis –, mas, naquele mundo, nenhum dos fundamentos da religião faz sentido: se os espanhóis opressores vão para o paraíso, os indígenas querem ir para o inferno; a maçã proibida é trocada pela manga, mas não faz sentido parar de comer manga porque é uma fruta gostosa; eles não veem sentido no Espírito Santo nem na pomba como seu símbolo, então a Virgem Maria acaba ocupando o seu lugar na Trindade; acham uma pena que José não possa dormir com Maria nem Jesus com Maria Madalena; estranham, também, que todos os apóstolos sejam homens e que a humanidade tenha sido expulsa do Jardim do Éden, uma vez que a descrição do paraíso terrestre corresponde ao lugar onde vivem.

Com um olhar contemporâneo e sul-americano, a peça não parece ter uma posição anticolonialista radical, embora nela esteja presente, sim, um questionamento do discurso colonialista europeu. A polêmica que ela causou, no entanto, foi enorme, ainda mais tendo estreado às vésperas das comemorações dos 500 anos da colonização, o que mostra uma dificuldade enorme dos europeus, mesmo entre os intelectuais, de reavaliarem suas narrativas sobre esse acontecimento histórico. Fo recebeu críticas duríssimas pela peça, principalmente por ter chamado Isabel I de Castela de racista. Apesar de ela ter sido uma das maiores incentivadoras do recrudescimento da Inquisição (obrigando judeus e muçulmanos à conversão) e da catequização dos povos indígenas, muitos saíram em sua defesa por causa do seu testamento, no qual pediu que os povos indígenas fossem tratados com justiça e humanidade (CARDINI, 1991). No discurso de Franco Cardini, é nítida a recusa em considerar a remota possibilidade de que os europeus possam ter sido responsáveis por alguma morte entre os povos indígenas:

Mas a realidade é outra. Há muitos meses, a propósito da descoberta da América está crescendo, sobretudo mas não somente nos Estados Unidos, um clima de caça às bruxas contra a cultura europeia que teria sido responsável por um genocídio. É completamente inútil lembrar que o colapso demográfico dos índios se deveu prevalentemente ao choque microbiano. [...]
E é uma desleal bestialidade tentar confundir as pistas e transformar Colombo e até os conquistadores em bodes expiatórios. (CARDINI, 1992, s. p.)¹²³

Esse tipo de discurso, que não era isolado, nos mostra a importância que tinha a peça de Dario Fo na disputa ideológica daquela comemoração, da qual ele parecia consciente. Em entrevista a Silvana Zanovello, diz que não poderia, de fato, participar da Exposição Universal de 1992 em Sevilha – organizada em comemoração aos 500 anos de “descoberta” das Américas – “com este espetáculo que é um chute na cara da elegia do expansionismo colonial” (ZANOVELLO, 1992, s. p.).

A tradução disponível na SBAT, com o título de *Johan Padan na Descoberta da América*, está datada de 1998 e aponta Herson Capri como tradutor, assim como o material de divulgação da montagem que ele dirigiu e na qual atuou em 2000, intitulada *La Barca d'América* (FIORATTI, 2000). Alessandra Vannucci, porém, reivindica a

¹²³ Tradução nossa. No texto de partida: “Ma la realtà è un'altra. Ormai, da molti mesi, a proposito della scoperta dell'America sta montando, specie ma non soltanto negli Stati Uniti, un clima da caccia alle streghe contro la cultura europea che sarebbe stata responsabile di genocidio. È del tutto inutile ricordare che il crollo demografico degli indios fu prevalentemente dovuto allo choc microbico [...]. Ed è una sleale bestialità cercare di confondere le piste e di farne capro espiatorio Colombo e perfino i conquistadores.”

autoria da tradução para si, dizendo que foi encomendada por Capri, que deixou de citá-la (MELLO, 2021).

Comparamos o texto brasileiro à edição de 1992 publicada pela editora Giunti. A tradução é integral e muito bem-sucedida, pois consegue criar uma linguagem baixa, informal, veloz, adequada a um Zanni, embora não se aventure em recriar o nível de inventividade linguística da versão em dialeto de Fo. Não só o vocabulário é muito bem escolhido, cheio de palavras chulas e palavrões, mas também a sintaxe parece calcada na oralidade. Essa linguagem dá conta de um texto que, em português, parece criar as bases para uma corporificação cênica fascinante e absurda. No excerto 3, podemos observar um desses momentos em que a lógica cristã europeia é subvertida pelo contato com os povos indígenas: considerar o canibalismo um absurdo, mas matar e deixar a carne dos mortos apodrecer é, no mínimo, contraditório. O diálogo rápido e fluido ajuda a evidenciar essa contradição. A tradutora também faz bom uso de estratégias, em geral pontuais, que potencializam o efeito cômico. Um exemplo é o excerto 2, no qual Johan descreve o momento em que será degolado pelos indígenas, que vão separar o sangue para usar como ingrediente. No texto de Dario, serão preparados apenas bolinhos fritos. No de Capri/Vannucci, os bolinhos dão início a uma lista que é completada pelo molho pardo, pela cabidela e pelo sarapatel. O interessante dessa estratégia, para além da possibilidade de jogo cênico, é que ela flerta com a domesticação, mas sem encerrar um vínculo com um lugar específico, uma vez que os pratos são típicos de diferentes culturas.

Há poucos momentos em que a tradução não nos pareceu particularmente viva e eficaz. Um deles é o excerto 1, no qual, como já vimos em outras traduções de trechos cantados, parece não haver preocupação com o ritmo ou com a rima. Outro é o excerto 4, no qual se diz que a técnica bergamasca para domar cavalos bravos transforma um “stallone”, um garanhão, em um “stallino”, um cavalo manso criado em uma estala ou em um lugar fechado. A tradução para o português, embora muito funcional sonora e ritmicamente, ganha contornos homofóbicos ausentes no texto original quando verte “stallino” com “viadinho”.

Quadro 18 – Comparação de *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* em italiano e em português

	FO, Dario. Joahan Padan a la Scoperta de le Americhe. 1992.	FO, Dario. Johan Padan na Descoberta da América. Trad. Herson Capri/Alessandra Vannucci. 1998.
--	---	--

	Versão em dialeto	Versão em italiano (trad. Franca Rame)	
1	Ahi! Ahi, dólze fiòla... pel gran calóre derénto la fònte se sémo [bagnà, e per sugàrte... la mia camìsa mì t'ho [emprestà, e nemàncò ti sèt encorgiüda che deréntro gh'éra [nascondüo ol mé còre! (p. 14)	Ahi... ahi dolce figliola... per il grande calore, dentro la fonte ci siamo bagnati, e per asciugarti... la mia camicia ti ho prestato, e nemmeno ti sei accorta che dentro c'era nascosto il mio cuore! (p. 14)	Ah... Ah... doce menina por causa de um calor [danado na fonte fomos mergulhar, e prá te enxurgar a minha camiseta te [emprestei e você nem se deu conta que dentro dela estava escondido o meu [coração. (p. 2)
2	Mé vedévi già scanà col gargòz sbragà, a far colár sango deréntro a un gran baslòt, góta a góta, a fiòt... Flop!, ché loro, ol sango, ol tégneno de parte... Ghe fan le fritèlle. (p. 43)	Mi vedevò già scannato col gargarozzo squarciato, per far colar il sangue dentro un grande bacile, goccia a goccia, a fiotti... Flop!, ché loro, il sangue, lo tengono da parte... Ci fanno le frittelle. (p. 43)	Já estava me vendo ali degolado, com a garganta toda rasgada, e o meu sangue escoando numa bacia, gota a gota, e jatos... Flop! Porque esses índios separam o sangue. Prá fazer bolinhos fritos. E também o molho pardo, a cabidela. E o sarapatel. (p. 8)
3	“No gh'lé problema – fa ol Cacico – 'staséra ghe se magnrémo un pàra de quèi nemìsi, che émo fatto presonée”. “Ah, ghe se retròvum un'altra volta co' 'sto vísio de bàrberi e cùsinàre carna de òmeni!” “Perchè – mé respünd ol Cacico – sit piü sivil vojàltri? Pròpri vui che masét i nemìsi in batàja... e po', anca in témpe de carestia, i lasét marsire sü i campi de lo scontro... Strasit la carna frèsca de giornata e sit piü conténti de magnàrve i rati impestà! E nüi sarèsmo i bàrberi!” “Chi te l'ha dit' 'sta storia?” “Un cristiàn che émo magnà doi mesi pasà.” (p. 68)	“Non c'è problema – fa il Cacicco – stasera mangeremo un paio di quei nemici, che abbiamo fatto prigionieri.” “Ah, ci risiamo un'altra volta con 'sto vizio da barbari di cucinarsi carne di uomini!” “Perché – mi risponde il Cacicco – siete più civili voi altri? Proprio voi che ammazzate i nemici in battaglia... e po, anche in tempo di carestia, li lasciate marcire sui campi dello scontro... Spreocate la carne fresca di giornata e siete più contenti di mangiarvi i topi appetati! E noi saremmo i barbari!” “Chi te l'ha dette 'ste cose?” “Un cristiano che abbiamo mangiato due mesi fa.” (68)	“Não tem problema – disse o cacique – à noite vamos comer dois dos nossos prisioneiros.” “Ah, lá vem você de novo com essa mania selvagem de comer carne humana!” “Por que – me respondeu o cacique – vocês, por acaso, são mais civilizados que nós? Logo vocês, que matam os inimigos e os deixam apodrecer no campo de batalha? Vocês, que desperdiçam carne fresca e depois comem ratos empestados? E nós é que somos selvagens?” “Quem te falou isso?” “Um cristão que comemos há dois meses atrás.” (p. 13)
4	Alóra a mì m'è vegnü in mente la "doma a la bergamasca." L'è sémplize: se liga a la tèsta del cavàl, tegnüda bassa, doi cordi vün de chi del muso, l'altra de là. Pö' le doe corde se fa scòrer e, le bande longhe, le se liga ai do' cojóni	Allora mi è venuta in mente la "doma alla bergamasca." È semplice: si legano alla cavezza del cavallo due corde, una di qua del muso, l'altra di là. Poi le due corde si fanno scorrere e le bande lunghe si legano ai due	Aí eu me lembrei de uma maneira infalível de domesticar um cavalo, que aprendi lá na minha terra. É simples: você amarra duas cordas no focinho do animal, depois estica as cordas prá trás, uma de cada lado do bicho, e amarra a outra ponta

	<p>del cavàl, vùna de chi, vòna de là... Apéna el cavàl or tira sü ol col de slanzo per sgropàre... Oh! un strapón tremendo ai do' orpéj. Se enàrca de stcéna... Oh!, 'n'altra strezzàda! Ohi, 'na volta... do' volte e trì! Ol stalòn ol diventa un stelin... coménza a camenà con dei pasetìni tüti strénci e cürti, che par un balerín. (p. 76-77)</p>	<p>coglioni del cavallo, una di qua, una di là... Appena il cavallo tira su il collo di slancio per sgroppare... OH! uno strattone tremendo agli orpelli. Si inarca di schiena... Oh!, un'altra atrizzata! Oh! una volta... due volte e tre! Lo stallone diventa uno stallino... comincia a camminare con dei passettini tutti stretti e corti, che pare un ballerino. (p. 76-77)</p>	<p>de cada uma das cordas nos culhões dele, uma ponta em cada bago... um nózinho aqui, outro ali e pronto. Assim que o cavalo tenta levantar a cabeça prá empinar... Uhg!... um tremendo puxão que esmaga os seus ornamentos! Tenta virar o corpo e... Uhg!... outra espremida violenta nos bagos! Depois de duas ou três tentativas o garanhão fica parecendo um viadinho... começa a caminhar com passinhos curtos, parece até um bailarino. (p. 15)</p>
--	--	--	--

Fonte: Elaborado pela autora deste trabalho.

Além da já mencionada montagem de Herson Capri, sobre a qual não encontramos nenhuma crítica, o *Johan Padan* de Dario Fo deu origem ao espetáculo *A Descoberta das Américas*, que está em cartaz desde 2005, com atuação de Júlio Adrião, direção de Alessandra Vannucci e tradução/adaptação dos dois. Esse é, sem dúvida, o espetáculo de Dario Fo de maior sucesso no Brasil nos últimos vinte anos. Por esse trabalho, Adrião ganhou o prêmio Shell de melhor ator, e críticas muito positivas. Bárbara Heliodora (CANAL Aberto, 2014, online), por exemplo, disse que “O trabalho de Júlio Adrião é de primeira ordem, uma obra de ourivesaria em detalhe que preserva a ilusão de improvisação, o fluxo da narrativa dando sempre a ideia de que foi falar de um detalhe que provocou a lembrança do seguinte”. Em 2014, já tinha sido apresentada 500 vezes, para mais de 150 mil pessoas, em 100 cidades do Brasil e 15 no exterior (Canal Aberto, 2014, online). Júlio conta, em entrevista a Raíssa Palma de Souza Silva (2021, online), o processo de estabelecimento do texto traduzido: depois de passarem por mais de quatro versões escritas da tradução e continuarem insatisfeitos por não conseguirem o tratamento desejado da oralidade, Vannucci pediu a Júlio que contasse a história da peça. O texto foi sendo estabelecido, portanto, nos ensaios e nas representações, e só foi transcrito em 2016, para que fosse traduzido para o espanhol. Adrião explica, ainda, que só consegue fazer o texto em movimento, porque é a ação física que traz a memória da fala (SILVA, 2021, online).

4.8 *Não vamos pagar nada* – adaptação e roteiro de Renato Fagundes¹²⁴

Não vamos pagar nada, longa de João Fonseca com atuação de Samantha Schmütz e Edmilson Filho, estreou em 2020 e foi produzido por A Fábrica, coproduzido pela Globo Filmes e distribuído pela H2O Films. Embora já existisse uma tradução da peça *Non si paga, non si paga* para o português brasileiro, que analisamos no capítulo anterior, foi feita uma nova adaptação da peça, uma vez que nos créditos do filme o nome de Renato Fagundes aparece como responsável por “adaptação e roteiro”. De fato, percebe-se que, textualmente, as falas do filme brasileiro são, em sua grande maioria, diferentes das falas da peça italiana e da sua primeira tradução brasileira para o palco.

No teatro, ao contrário do que acontece quando se lê um livro, o espectador não pode voltar atrás para reler um trecho ou para olhar uma palavra no dicionário. Portanto, devido a essa necessidade de comunicação imediata com o público, na tradução teatral parece ser menos importante a tradução linear, palavra a palavra, e mais importante a tradução macrotextual. No cinema e na televisão também não é possível voltar um filme; embora isso seja possível no YouTube ou em outros serviços de *streaming*, não é o modo de apreciação mais comum do audiovisual. Achamos, então, que essa reflexão acerca da tradução teatral também se aplica à tradução cinematográfica e, por isso, não nos deteremos sobre as escolhas linguísticas efetuadas por Renato Fagundes, mas analisaremos três elementos de sua tradução macrotextual.

4.8.1 *A tradução das cenas narradas*

Na peça italiana, os protagonistas narram e comentam os protestos que observaram ou dos quais participaram. Antonia, por exemplo, na primeira cena, conta para Margherita como se deu o saque ao supermercado. Na segunda cena, Giovanni fala para sua esposa do protesto contra a comida ruim da cantina da fábrica onde trabalha. O mesmo acontece na nona e última cena do primeiro ato, quando Luigi conta para Giovanni que os operários bloquearam o trem, manifestando contra um aumento de 30% no valor da passagem. Mais do que retratar as lutas sociais da época ou mostrar que as manifestações, nos anos 1970, faziam parte do cotidiano da classe operária italiana, a presença desses diálogos acompanha a discussão política entre os proletários, a sua

¹²⁴ Adaptado da parte de minha autoria do artigo “A tradução para o cinema do teatro engajado: *Non si paga, non si paga*, de Franca Rame e Dario Fo, no Brasil”, submetido à publicação em coautoria com Anna Palma.

tomada de posição e a sua força de ação contra os avanços neoliberais. Esses diálogos, portanto, mostram que as classes menos favorecidas têm meios para agir sobre as injustiças do mundo, e também retratam seus membros como seres pensantes, que formulam opiniões próprias sobre o que vivem e veem, tanto que nem todos pensam da mesma forma, e Giovanni, em especial, muda de opinião ao longo da peça.

Essas são características que aproximam o teatro de Fo e Rame do teatro épico, que, ao contrário do teatro dramático, não coloca o espectador dentro de algo, para se identificar com o que vê, tampouco representa os seres humanos como seres fixos; mas estimula o pensamento crítico do espectador, colocando-o como observador dos processos pelos quais passa o ser humano. Nas palavras de Anatol Rosenfeld (1985, p. 150), no teatro épico “O homem não é exposto como ser fixo, como 'natureza humana' definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo”. Um dos recursos mais importantes para atingir o efeito didático do teatro épico é justamente a narração, uma vez que essa é uma forma de distanciar o ator do personagem (para que o primeiro possa evitar a identificação com o segundo) e de quebrar a ilusão cênica do drama, o que permite o olhar crítico sobre o que é narrado.

É interessante notar que, no filme, a cena de abertura retrata o momento em que Antônia vai ao supermercado e em que começam as confusões que resultarão no saque. A cena é interrompida para retratar o momento posterior em que Margarida e Antônia conversam. Quando esta vai contar àquela como conseguiu todas as compras, há um flashback que volta para o momento em que a primeira cena havia sido interrompida e o saque ao supermercado é representado de uma forma que, na terminologia de Rosenfeld, pode ser considerada ilusória.

Quanto às cenas que mencionam o protesto por uma alimentação de melhor qualidade na fábrica e contra o aumento das passagens de trem, a última foi cortada na tradução fílmica; a primeira, por sua vez, foi traduzida sem menção ao protesto:

Antônia: Que cara é essa?

João: Fome. Eu não almocei hoje.

Antônia: Por quê?

João: O clima tá horrível lá no serviço, é demissão toda hora e a birosca na esquina ainda aumentou o preço do PF de novo. (FO, 2020, 21')

Embora a cena continue mencionando a inflação dos alimentos e as demissões em massa, problemas que afligem a classe trabalhadora, ela deixa de mencionar os protestos. Isso, somado ao corte de outra cena que fala sobre uma manifestação, diminui o protagonismo da agência dos operários na passagem da peça italiana para o filme

brasileiro. Por fim, é evidente que há uma facilidade técnica muito grande do cinema (ainda mais se comparado ao teatro) para representar ao invés de narrar, mas a escolha pela representação também pode estimular menos o pensamento crítico dos espectadores.

4.8.2 *O posicionamento político do personagem Giovanni/João*

Na peça de Fo, Giovanni é, como salientamos no capítulo anterior, um tolo de bom coração. Ele vê os protestos por melhores condições de alimentação na fábrica e a apropriação proletária no supermercado e se posiciona contra ambos, não por acreditar que as condições de vida dos trabalhadores estão satisfatórias, mas porque, segundo Farrell,

Giovanni, membro apoiador do partido comunista, não está nunca disposto a desviar da linha do partido e é um cidadão modelo, cumpridor da lei. O PCI na metade dos anos setenta era mais papista que o próprio papa, e tinha adotado a ética puritana dos humanistas seculares de respeito às leis da prudência e a moderação. (FARRELL, 2014, p. 187)¹²⁵

Embora também fosse, portanto, de esquerda, assim como seus colegas operários, havia entre eles uma diferença fundamental, se não ideológica, pelo menos de método. Para Giovanni, o operário deveria ser um cidadão modelo, e partir para a ação direta era uma forma de atrair ainda mais o ódio dos patrões contra os trabalhadores. Na segunda cena do primeiro ato, ele chega até mesmo a chamar aqueles que protestaram de “subproletários”, como se não merecessem sequer pertencer à classe proletária: “Esses subproletários porcos traidores, incivilizados e provocadores... que assim depois podem sair por aí dizendo que os operários roubam, que somos sobras da cadeia” (FO, 2000, p. 33).¹²⁶

Para além de ser uma “sátira anti-PCI” (FARRELL, 2014, p. 187), o personagem Giovanni também torna possível um debate ideológico entre a linha legalista do PCI e a ação direta feita pelos trabalhadores, que, na peça, estão lidando com necessidades mais urgentes do que a de preservar a imagem dos operários. No final, ganha a linha dos demais personagens, e Giovanni percebe que o seu apoio irrestrito ao partido era um erro.

¹²⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “Giovanni, membro sostenitore del partito comunista, non è mai disposto a deviare dalla linea del partito ed è un cittadino modello, ligio alla legge. Il PCI a metà degli anni Settanta era più papista pure del Papa, e aveva adottato l'etica puritana degli umanisti secolari e le politiche di rispetto delle leggi della prudenza e della moderazione.”

¹²⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “Sti sottoproletari del porco giuda, incivili e provocatori, che fanno il gioco dei padroni... che poi così possono andare in giro a dire che gli operai rubano, che siamo degli avanzi di galera”.

No filme brasileiro, o personagem João continua sendo a “encarnação do homem de bom coração” (FARRELL, 2014, p. 187); no entanto, a sua ideologia comunista ou, de forma mais geral, de esquerda, desaparecem completamente. João ainda é legalista e se posiciona de forma contrária ao único protesto citado, a expropriação proletária do supermercado, mas não há mais debate ideológico com os outros personagens acerca de qual é a forma correta de um proletário se portar em sociedade e conseguir melhorias para a classe trabalhadora. Pelo contrário, das poucas vezes em que é confrontado por personagens que são a favor da ação direta, Antonia e o policial, João dá indícios que parecem corresponder mais a uma ideologia aparentada com a ideologia da classe dominante, conservadora e machista. Ao conversar com Antonia, chama as mulheres que saquearam o supermercado de doidas, histéricas e descabeladas.

Antonia: Você não pode ficar sem comer, não.

João: E você quer que eu faça o quê? Comer sem pagar, igual aquelas malucas lá no mercado?

Antonia: Maluca do mercado?

João: Tu não soube não?

Antonia: Não!

João: Um bocado de mulher, tudo maluca lá, desesperada, que saíram do mercado cheias de mercadoria gritando "Não vamos pagar nada! Não vamos pagar nada!". Olha se tem cabimento um negócio desse?

Antonia: Só tinha mulher?

João: Pelo que eu sei, sim...

Antonia: Não, um homem pelo menos devia ter.

João: Não, era tudo mulher, tudo maluca, tudo descabelada, e tudo histórica! (FO, 2020, 21'09" - 21'36")

Ao contrário do Giovanni comunista, que se sente pertencente ao proletariado e acredita que este deve ser o modelo de retidão e bom comportamento, João parece duvidar dos pobres e acreditar quase que em uma falta de aliança (para não dizer maldade) intrínseca a esta classe social, como pode-se ver em sua conversa com o policial:

Policial: Você duvida? Rico é assim, um ajuda o outro. Já o pobre...

João: O pobre ele passa a perna no outro, engana o outro, vai revirar a casa do outro... (FO, 2020, 35'38"-35'46)

Novamente, parece-nos que, na adaptação de Renato Fagundes, a peça de Dario Fo perde marcadores importantes de sua filiação política à esquerda e de sua inserção no debate ideológico dos anos 1970. No caso do personagem Giovanni e de seu correspondente João, é interessante ressaltar que essa mudança de posicionamento político se configura como uma estratégia tradutória de domesticação. Contrariamente à Itália dos anos 1970, na qual a ação direta era uma realidade e na qual o PCI era uma referência importante não apenas na política partidária nacional, mas também na vida dos

trabalhadores (uma vez que estava presente não apenas nos sindicatos, como também num imenso aparato ideológico e cultural), no Brasil os partidos comunistas têm pouca expressão e, especialmente depois do golpe contra a presidenta Dilma Rousseff e a eleição de Bolsonaro, as ideologias de direita estão cada vez mais presentes entre os mais pobres.

4.8.3 O conflito com o dono do supermercado

Tanto *Non si paga, non si paga* como *Não vamos pagar nada* são peças que mencionam a todo o tempo as demissões, o desemprego, os salários baixos e a inflação. O problema central de *Non si paga, non si paga*, assim como dos italianos daquela época, era a inflação:

A obra original, um texto mais completo e mais bem construído do que muitos outros escritos anteriormente, nasceu da constatação que o problema principal que os trabalhadores dos anos sessenta tinham que enfrentar não era o desemprego, mas a inflação. (FARRELL, 2014, p. 184)¹²⁷

Ora, esse problema também está presente no filme de João Fonseca, mas é interessante notar como, novamente, ele perde contornos políticos e ganha uma dimensão mais pessoal, individual. De fato, o filme começa com uma cena nova, que não estava presente na peça italiana, em que a protagonista, Antônia, após ser recusada em uma entrevista de emprego, vai fazer compras no mercado do bairro onde mora. Enquanto ela faz as compras, os preços estão sendo remarcados, e ela tenta se apressar para pegar produtos antes da passagem do funcionário responsável pela remarcação. Quando eles se encontram, o funcionário, interpretado por Criolo, diz: “Minha senhora, por favor, eu tenho que fazer meu trabalho. Está sob nova direção aqui, eu tenho que remarcar isso aí” (4’51”- 4’58”). A responsabilidade pela nova política de preços e formas de pagamento do supermercado é novamente atribuída ao novo dono em outros momentos da cena, dentre os quais se destaca a passagem de Antônia pelo caixa. Ela pede à caixa que anote e afirma que vai pagar fiado, mas a funcionária nega. Antônia insiste, dizendo que faz isso todo mês, mas novamente tem seu pedido negado sob a justificativa de que o novo dono proibiu o fiado, o que faz com que os outros clientes também reclamem. Na cena do flashback em que Antônia conta para Margarida da expropriação no mercado, há o seguinte diálogo:

¹²⁷ Tradução nossa. No texto de partida: “L’opera originale, un testo più completo e meglio costruito di parecchi altri composti in precedenza, nacque dalla constatazione che il problema principale che i lavoratori degli anni Sessanta dovevano affrontare non era la disoccupazione, ma l’inflazione.”

Dono: Pois é. Agora esse mercado aqui é meu.
Funcionário: Esse mercado é dele.
Antônia: Então foi você que aumentou o preço de tudo?
Dono: Vocês podem comprar onde quiserem.
Cliente: Mas só tem esse mercado aqui na região.
Dono: Aí já não é problema meu. (FO, 2020, 9'54"-10'04")

Ao invés de parecer um problema geral, causado pela política econômica e pelo avanço do neoliberalismo, a questão do aumento dos preços no filme parece restrita à falta de empatia do novo dono do mercado, uma vez que os preços não estão altos em absoluto, mas estão altos porque o novo dono resolveu remarcar-los, e é o fato de esse personagem não permitir mais a venda a prazo que impede o acesso dos consumidores aos produtos.

O final do filme também é destoante do final da peça. Nesta, há um progressivo agravamento da repressão policial. A perseguição por causa do saque ao supermercado se torna uma grande operação de desocupação dos operários, uma vez que muitos estavam com o aluguel e as contas atrasadas. À medida que a polícia retira os trabalhadores de suas casas e recolhe seus bens, estes começam a protestar de forma mais intensa. Enquanto a polícia atira para matar, o proletariado lança telhas e tijolos do alto das casas; os que têm armas de caça atiram. No final, é a polícia quem foge. Paralelamente, Giovanni toma consciência e abandona a sua posição legalista inicial, valorizando o poder de ação dos menos favorecidos.

O final feliz da peça é, portanto, representado por uma esperança que se origina da tomada de consciência do proletariado sobre seu poder de ação. No filme brasileiro, essa cena é completamente alterada: o dono do mercado, condenado pelo escândalo de fornecer marmitas feitas à base de ração animal para as polícias civil e militar, deve prestar um serviço comunitário – oferecer um banquete para os moradores do bairro. Temos, novamente, uma diminuição da carga política da peça de Fo visando a uma maior domesticação para a cultura brasileira atual. Afinal, nada mais brasileiro que trocar uma crítica política marxista por uma crítica à corrupção individual e que celebrar a conciliação de classes com um banquete, afinal, aqui “tudo acaba em pizza”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No prólogo a *Una vita all'improvvisa*, Dario Fo (2007, ebook) diz, dirigindo-se a Franca Rame: “Vivemos juntos, aqui, por tanto tempo, uma quantidade de histórias que não podem ser lembradas em dez livros.”¹²⁸ No processo de pesquisa e escrita desta tese, surpreendeu a intensidade da vida e a força da obra dos teatrólogos italianos, cuja presença no mundo é multiplicada por uma quantidade extraordinária de traduções e montagens.

À primeira vista, em 2016, quando começamos a investigar a recepção e a tradução da obra de Dario e Franca no Brasil, a sua presença em nosso país não nos parecia tão significativa quanto se revelou à medida que investigamos as traduções e as montagens brasileiras de suas peças em acervos e hemerotecas. Essa falsa impressão se deve, provavelmente – para além da efemeridade do próprio teatro – ao fato de que há poucas publicações sobre os dramaturgos em português e, à parte os trabalhos já citados na introdução desta tese, a maior parte das informações a seu respeito precisa ser procurada em livros e textos em língua estrangeira e em jornais antigos. Por isso, ainda que o foco da nossa investigação sejam as traduções para o português brasileiro de suas peças, nos dedicamos a fazer, no primeiro capítulo, uma síntese de sua biografia.

Depois de termos investigado, em nossa dissertação de mestrado (MELLO, 2019), as versões brasileiras de *Tutta casa, letto e chiesa*, e de termos nos deparado com uma operação de diminuição da força política do texto de Rame e Fo, passamos a indagar, por um lado, se essa era uma constante nas traduções da *coppia d'arte* feitas no Brasil; por outro lado, se poderíamos pensar na própria tradução como um ato de dramaturgia, uma vez que os monólogos traduzidos por Roberto Vignati e Michele Piccoli em *Brincando em cima daquilo* parecem deslocar o paradigma ideológico de *Tutta casa, letto e chiesa* e aproximar a peça mais da tradição de um teatro burguês, ainda que em crise, do que da tradição de um teatro popular, épico e didático. Por isso, no segundo capítulo, discutimos algumas questões relativas à tradução e, mais especificamente, à tradução de teatro e à sua relação com a dramaturgia, propusemos o conceito de dramaturgia da tradução e analisamos, sob esse prisma, a tradução do monólogo “*Lo stupro*”.

Nos capítulos 3 e 4, nos dedicamos a analisar todas as traduções da obra de Rame e Fo disponíveis no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e a traçar um

¹²⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “E qui abbiamo vissuto insieme, per tanto tempo, una quantità di storie che in dieci libri non si possono ricordare”.

panorama da primeira montagem brasileira de cada uma dessas peças. Tínhamos, no início da pesquisa, um desejo – que agora não nos parece factível, dada a multiplicidade da recepção brasileira, mas também a dificuldade de acesso às informações – de dar conta de todas as traduções para a cena feitas no Brasil e de conseguir, pelo menos, a ficha técnica da maior parte das montagens brasileiras de textos do casal italiano. Foi possível analisar todas as traduções disponíveis no acervo da SBAT, que, por ter a função de órgão regulador de direitos autorais especializado em montagens teatrais no Brasil, se mostra particularmente proveitoso para a nossa investigação: os textos aos quais tivemos acesso são traduções pensadas para a cena e, além disso, devem ser submetidos antes da estreia das montagens, o que faz com que seja possível investigar se os próprios tradutores já fazem escolhas relativas à dramaturgia antes do processo de encenação ou não.

Por outro lado, a tradução mais recente da obra de Rame e Fo registrada na SBAT é de 1998 e não tivemos acesso às traduções feitas nas últimas duas décadas, cuja cessão de direitos autorais não parece ter sido mediada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Pelo menos desde 1987, havia um desconforto do escritório responsável pela obra do casal na Itália com a SBAT, como podemos ler em carta enviada por Piero Sciotto, colaborador dos dramaturgos, a Giuseppe d’Angelo, do Istituto Italiano di Cultura do Rio de Janeiro. Na correspondência, ele pede indicação de um agente teatral e literário para o Brasil ou para a América Latina, dizendo que o trabalho com a SBAT tem complicações relativas à demora dos correios e ao fato de não ser fácil “acompanhar detalhadamente as iniciativas”. Explica a complexidade da função, que demandaria alguém que fosse profissional do ramo e, ao mesmo tempo, “sensível às condições sociais da realidade na qual as obras são representadas ou os textos publicados” (SCIOTTO, 1987, s. p.).¹²⁹ No mesmo ano, Sciotto escreveu à SBAT afirmando que nunca tinha recebido informações sobre a situação da obra de Fo e Rame no Brasil – dados sobre os teatros e as companhias, assim como material publicitário das montagens – e reiterando a previsão em cláusula contratual dessa comunicação.

No fim dos anos 1980 e ao longo de toda a década de 1990 há, de fato, uma diminuição no número de traduções arquivadas na SBAT, e é possível que houvesse, nesse período, outro agente em atividade concomitante com a primeira instituição. Trata-se, provavelmente, de Luca Baldovino, da Falecido Alves dos Reis Produções Artísticas, que aparece como agente brasileiro em três cartas disponíveis no Archivio Franca Rame-

¹²⁹ Tradução nossa. No texto de partida: “seguire in dettaglio delle iniziative” e “sensibile alle condizioni sociali in cui le opere vengono rappresentate o i testi pubblicati”.

Dario Fo, duas de 1991 e uma de 1995 (ARCHIVIO, 1991a; 1991b; 1995). Desde 1997, porém, a Agenzia Danesi Tolnay (2022, online) é a responsável pela proteção dos direitos autorais relativos às peças de teatro de Dario Fo e Franca Rame. Ela não mantém uma lista pública das traduções disponíveis, apenas das peças tuteladas.¹³⁰ Analisar as traduções mais recentes da obra de Fo e Rame para o público brasileiro seria, certamente, um trabalho relevante.

Cabe ressaltar, ainda, que a dificuldade de encontrar informações a respeito das montagens também aumenta à medida que o tempo avança. Da década de 1990 em diante, não encontramos nenhuma carta ou contrato relativo às atividades no Brasil no Archivio Franca Rame-Dario Fo; também encontramos menos resenhas críticas das montagens seja na Hemeroteca Digital da Bibliotecal Nacional, seja no Acervo Digital da Folha de São Paulo ou do Estadão. Ao longo dos anos 1990, também diminuem os recortes de jornal relativos à obra de Rame e Fo disponíveis na Biblioteca Jenny Klabin Segall, sendo que o último é de 2002. É certo que o teatro perdeu popularidade nas últimas décadas e, junto com ele, os críticos teatrais; mas parece que há outros fatores que influenciam essa situação – talvez o advento da internet e a propagação absurda de informação tenha levado a uma preocupação menor com o arquivamento e a organização dessas informações.

Nas traduções que analisamos, vimos que a obra de Franca Rame e Dario Fo faz parte da história recente do teatro brasileiro e que teve particular importância na década de 1980, em especial durante a redemocratização, quando dramaturgos, diretores e atores em atividade no Brasil buscaram inspiração nas farsas de caráter mais eminentemente político dos italianos, em especial *Morte accidentale di un anarchico* e *Non si paga, non si paga*. Passado esse momento de transição política, o interesse pelas peças dos dramaturgos parece se deslocar para dois polos, o dos monólogos feministas e o dos textos em que a figura do Zanni é central, como *Mistero buffo*, *Arlecchino*, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* e *Il primo miracolo di Gesù bambino*.

De forma geral, predomina, nas versões ao português brasileiro das obras de Rame e Fo, um trabalho de tradução de dramaturgia, no qual os modelos estéticos e ideológicos do texto de partida e do texto de chegada são semelhantes e os tradutores não parecem antecipar encenações que estabeleçam uma relação com o mundo e com o público diferentes daquelas antecipadas pelo texto de partida. Não foram poucas as peças, inclusive, que passaram por um processo de ajuste semelhante àquele de Rame e Fo, cujos

¹³⁰ Tentamos contato com a agência para saber se seria possível ter acesso às traduções brasileiras arquivadas por ela, mas ainda não obtivemos resposta.

textos iniciais não eram definitivos, mas propostas para serem testadas em cena, em contato com o público, e constantemente atualizadas.

Ainda assim, cabe ressaltar que, globalmente, dois elementos centrais para a poética de Fo e Rame passam sistematicamente longe das traduções brasileiras: os prólogos e a inventividade linguística. Esta última, em particular, parece ter sido deixada de lado pelos próprios autores em seu projeto de internacionalização, uma vez que as versões enviadas pela Companhia Teatrale La Comune para traduções e montagens estrangeiras estavam sempre em italiano (DUMONT-LEWI, 2017). Ainda assim, há casos em que a busca por uma oralidade muito coloquial, com elementos chulos e neologismos, parece funcionar bem, como em *Johan Padan* e *Il primo miracolo*. Surpreende, porém, o quanto as rimas e o ritmo das músicas foram subestimados nas traduções brasileiras. Esperamos que essas questões tenham sido ajustadas no processo de encenação, como parece ter sido o caso na montagem dirigida por Gianni Ratto de *Ladrão que rouba ladrão*.

Quanto aos prólogos, na publicação mais recente de *Arlecchino*, Fo explica:

O prólogo era importantíssimo na época da *commedia dell'arte*, importante também por causa de um detalhe. Em muitos casos, não sempre, só depois do prólogo o bilhete era rasgado, então, se as pessoas gostassem do prólogo, ficavam e pagavam, se não, diziam: “Até a próxima”. Tinha gente que saía à noite para ver todos os prólogos e depois voltava para casa dizendo: “Não gostei de ir ao teatro”. (FO; RAME, 2019, p. 166-169)¹³¹

O prólogo é, portanto, o momento propício para despertar o interesse do espectador e ganhar a sua atenção, estabelecendo uma relação de cooperação com ele. Em um teatro que se pretende didático, a importância desse momento não deve ser subestimada. Muitas vezes, os prólogos de Dario e de Franca contêm aulas de história, análises sociológicas e manifestos políticos e poéticos valiosos.

Ainda que algumas montagens tenham publicado o prólogo de Fo no programa da peça, acreditamos que ele seja importante também como elemento relacional e não apenas de conteúdo, por isso a publicação por escrito não nos parece a melhor solução. Para além

¹³¹ Tradução nossa. No texto de partida: “Il prologo era importantissimo al tempo della Commedia dell'Arte, importante anche per un particolare. In molti casi, non sempre, soltanto dopo il prologo si staccava il biglietto, quindi, se alla gente era piaciuto il prologo rimaneva e pagava, se no, diceva: «Ci vediamo un'altra volta». C'era della gente che la sera girava a vedere tutti i prologhi e poi andava a casa dicendo: «Non mi è piaciuto andare a teatro».

de *Il primo Miracolo – o primeiro milagre do Menino Jesus*, não sabemos se houve outra montagem que criou um prólogo próprio, estratégia que achamos notável.

Surpreendeu-nos, também, a manutenção da maior parte das referências à situação sociopolítica italiana, assim como o recurso esporádico a estratégias de domesticação mesmo para a tradução dos trechos de maior carga cômica, o que parece em contraste com as traduções internacionais da obra de Rame e Fo, pelo menos segundo o que apontam Tortoriello (2001), Edo (2008), Randaccio (2016) e Dumont-Lewi (2020). Em relação a essas questões, acreditamos que possa ter havido mudanças no texto no processo de montagem ou durante as temporadas ou que outros signos tenham sido usados para garantir a comicidade, uma vez que quase todas as peças receberam críticas positivas pelo menos quanto ao quesito humor. Ainda que a criação, nas traduções, de piadas preconceituosas e, em particular, LGBTfóbicas, sejam muito pontuais, elas precisam ser criticadas. O projeto de teatro – e de sociedade – de Franca Rame e Dario Fo é um projeto emancipatório, que zomba dos poderosos e dos opressores, não daqueles que são marginalizados pela sociedade.

Identificamos apenas dois casos de dramaturgia da tradução, nos quais os tradutores sobrepõem seu projeto de dramaturgia ao projeto do texto de partida, efetuando escolhas na transposição das peças do italiano ao português brasileiro que antecipam um determinado tipo de encenação e uma determinada relação com o mundo e com os espectadores. Tanto em *Brincando em cima daquilo* quanto em *Casal aberto... ma non troppo* há um nítido privilégio, já no corpo do texto traduzido, dos aspectos cômicos em detrimento dos aspectos críticos e dos trechos que pretendem provocar a reflexão. Os trechos narrativos são particularmente negligenciados por Vignati e Piccoli em *Casal aberto*; em *Brincando em cima daquilo*, é a vez de o grotesco ser quase abandonado pelos tradutores. Mais do que fazer um teatro cômico que pretende refletir sobre o mundo para transformá-lo, Vignati e Piccoli parecem inscrever suas traduções numa tradição teatral cujo principal compromisso é com a risada, ainda que sobre temas delicados. É absurda, em “O estupro”, a inserção da fala “Uma amiga minha sempre brinca dizendo: ‘Quando o estupro é inevitável, relaxa e goza!’” (FO, 1984, p. 3) na boca de uma personagem que está sofrendo um estupro.

Em Mello (2019), ao analisar os outros monólogos que compõem *Brincando em cima daquilo*, tínhamos ventilado a hipótese de que a tradução de Vignati e Piccoli, mesmo negligenciando o aspecto político, ainda pudesse ter uma carga reflexiva importante, uma vez que ela foi feita enquanto o país ainda estava em processo de

redemocratização, saindo de um longo período em que a liberdade de opinião era muito reduzida. Após a análise de “O estupro”, acreditamos que essa hipótese não se sustenta, inclusive porque as montagens de *Morte accidental de um anarquista* e *Pegue e não pague*, que estrearam alguns anos antes de *Brincando em cima daquilo*, eram muito mais radicais politicamente, o que demonstra que, no início da década de 1980, havia liberdade de expressão suficiente para montar peças críticas de esquerda e também um clima favorável à recepção de obras com essas características. Achamos particularmente sintomático que o aspecto contestador seja negligenciado justamente nas peças que tratam da condição feminina e pretendem denunciar a opressão sofrida pelas mulheres.

Achamos igualmente sintomático que *Não vamos pagar nada*, filme que estreou em 2020, já sob o governo Bolsonaro, troque a análise estrutural da inflação como um problema do capitalismo pela culpabilização individual do dono de um supermercado pelo aumento dos preços, e que abra mão de discutir o poder de organização e mobilização do povo em favor de uma justiça *ex machina* que concilia as classes. Tanto as traduções de Vignati e Piccoli quanto o roteiro de Renato Fagundes parecem um grande projeto de docilização da obra de Rame e Fo e de cooptação de seus textos para a cultura política hegemônica.

Dada a escassez de publicações da obra dos dramaturgos italianos no Brasil, os textos disponíveis no acervo da SBAT se tornam uma espécie de textos de referência, o que amplifica o problema: decisões tradutórias que foram tomadas visando uma montagem própria (ou o contrário, visando o simples arquivamento burocrático de uma tradução textual para que se pudesse dedicar ao texto cênico) acabam sendo endossadas – e não sabemos se por escolha consciente ou por falta de outra referência – por quase todos os encenadores seguintes. Por isso, acreditamos que tanto o campo do Teatro como o da Literatura teriam muito a ganhar com a publicação de edições críticas das principais obras de Franca Rame e Dario Fo, que ajudassem a entender o seu projeto de teatro e a sua relação com os eventos históricos e sociais de sua época. Achamos que uma iniciativa do tipo daria mais liberdade aos encenadores.

De forma geral, achamos que o presente trabalho cumpriu os objetivos propostos, mas que também se deparou com questões que merecem ser abordadas com mais profundidade. Uma delas é o uso do conceito de dramaturgia da tradução para pensar a tradução de outras mídias, e não só aquela de textos teatrais. Esse nos parece um caminho possível, por exemplo, se retomamos a ideia de Dort (1986, p. 2) segundo a qual a dramaturgia é a “prática de uma escolha responsável” ou a formulação de Pavis (2008b,

p. 114) de que fazer dramaturgia é “decidir de que forma interpretar o texto”, com particular atenção para que tipo de relação se quer criar com o público (de denúncia, instrução ou entretenimento, entre outros).

Além disso, também achamos que seria importante, para o aprofundamento dos estudos da recepção da obra de Rame e Fo no Brasil, estabelecer um diálogo com as companhias, os atores e os tradutores responsáveis pela translação de sua obra em nosso país e comparar as traduções publicadas com aquelas feitas para a cena. Por fim, também pode ser pertinente investigar a questão dos direitos autorais e sua relação com a tradução de teatro no Brasil, tanto na obra dos dramaturgos italianos como de outros autores teatrais.

REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, Clarisse. Trabalhos. Disponível em: <https://clarisseabujamra.ato.br/>. Acesso em: 18 jul. 2022.

ACERVO Folha. Fedayn. *Folha de S. Paulo*, online. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/busca.do?keyword=fedayn&periododesc=01%2F01%2F1979+-+31%2F12%2F1981&por=Por+Per%C3%ADodo&startDate=01%2F01%2F1979&endDate=31%2F12%2F1981&days=&month=&year=&jornais=>. Acesso em: 3 jul. 2022.

ACERVO Folha. Lin Piao. *Folha de S. Paulo*, online. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/busca.do?keyword=%22lin+piao%22&periododesc=01%2F01%2F1979+-+31%2F12%2F1981&por=Por+Per%C3%ADodo&startDate=01%2F01%2F1979&endDate=31%2F12%2F1981&days=&month=&year=&jornais=>. Acesso em: 4 jul. 2022.

ADORADO e odiado Dario F6, que Nidia apresenta. *Folha de S. Paulo*, 1º abr. 1963, p. 5. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=1075&anchor=4420641&pd=b3edfd2fd42fd8eeadf516181c2e690d>. Acesso em: 17 maio 2022.

AGÊNCIA Estado. Débora Bloch estreia Brincando em Cima Daquilo em São Paulo. *Portal A Tarde*, 1 out. 2008. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/debora-bloch-estrela-brincando-em-cima-daquilo-em-sp-102725>. Acesso em: 9 jun. 2022.

AGÊNCIA Estado. Peça encena humor e política no universo feminino. *Estadão*, 20 maio 2004. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,peca-encena-humor-e-politica-no-universo-feminino,20040520p6172>. Acesso em: 9 jun. 2022.

AGENZIA Danesi Tolnay. Disponível em: <http://www.tolnayagency.it/gli-autori-e-le-opere-pagina-futura/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

ALMARZA, Ana María Lara. *La traducción del teatro de Dario Fo. Reflexiones sobre la traducción al español de “Morte Accidentale di un Anarchico” y nuevas propuestas*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59314/1/T41770.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2022.

ALMEIDA, Jéssica Tamietti de. *Dario Fo, o jogral contemporâneo em Mistero Buffo: uma proposta de tradução teatral*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. 146 p. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-ALJNJF/1/mestrado_jessica_tamietti_de__almeida.pdf. Acesso em: 15 jul. 2022

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. 2021.

ALVES JR., Dirceu. “Morte acidental de um anarquista” ganha nova protagonista. *Veja São Paulo*, 13 jun. 2018. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/na-plateia/morte-acidental-de-um-anarquista-dan-stulbach-marcelo-laham-protagonista/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

ALVES JR., Dirceu. Nem todo ladrão vem pra roubar. *Veja São Paulo*, 12 dez. 2014. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/nem-todo-ladrao-vem-para-roubar/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ALVES, Cláudia Tavares. Um poema em periódicos: Pasolini e a publicação de “O PCI aos jovens!”. *Revista Terceira Margem*, v. 25, n. 47, set./dez. 2021, p. 89-106.

ANDERLINI, Serena. From the *Lady Is to Be Disposed of to An Open Couple*: Franca Rame and Dario Fo's Theater Partnership. In: VALERI, Walter (Ed.). *Franca Rame: a Woman on Stage*. West Lafayette: Bordighera, 2000. p. 183-204.

ARCHIVIO Franca Rame Dario Fo. *Franca Rame e Dario Fo Biografia Completa*. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/francaedario.aspx>. Acesso em: 12 mar. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. *Chi ruba un piede e' fortunato in amore*. Divertimento in 3 atti di Dario Fo. Musiche di Fiorenzo Carpi. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=1642&IDOpera=50>. Acesso em: 25 maio 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Corrispondenza tra la SBAT (Società degli autori brasiliana) e la C.T. “La Comune”: l'Associazione libera Trabalhadores Autonomos em Arte Cenica chiede i diritti di rappresentazione di “Non si paga, non si paga” di Dario Fo. 1985. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20661&IDOpera=117>. Acesso em: 5 jul. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Corrispondenza tra la SBAT e La Comune riguardante la richiesta, da parte del traduttore Herson Capri, della proroga dei diritti di rappresentazione di "Settimo: ruba un po` meno". Brasile. 1987. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20677&IDOpera=161>. Acesso em: 18 jul. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Corrispondenza tra la Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e la Comune: la sig. Maria N. Freire chiede, tramite la SBAT, i diritti di traduzione e di rappresentazione di "Settimo ruba un po` meno". 1983. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20617&IDOpera=161>. Acesso em: 18 jul. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Corrispondenza tra la Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e la Comune: il sig. Herson Capri chiede, tramite la SBAT, i diritti di traduzione e di rappresentazione di "Settimo ruba un po` meno". 1984. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20620&IDOpera=161>. Acesso em: 18 jul. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Gli spettacoli di Dario Fo e Franca Rame nel mondo. Brasile. Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/RappEsteri.aspx?Nazione=BRASILE>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Lettera a Dario Fo dal regista brasiliano Antonio A. riguardante il successo dello spettacolo “Morte accidentale di un anarchico” a San Paulo. Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=3925&IDOpera=109>. Acesso em: 13 jul. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Lettera dell'attrice portoghese Maria Chiesa all'agente Luca Baldovino, per la richiesta di autorizzazione alla rappresentazione di "Monologo di una puttana in manicomio" di Franca Rame e Dario Fo da Tutta casa. 1991a. Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=23776&IDOpera=182>. Acesso em: 1 ago. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Lettera del traduttore brasiliano Jacques Schwarstein per Dario Fo riguardante la traduzione in portoghese e la richiesta dei diritti di rappresentazione della sua opera “Non si paga, non si paga”. 1987. Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=20582&IDOpera=117>. Acesso em: 5 jul. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Lettera di Daniela De Angelis (C.T.F.R.) per l'agente per il Brasile Luca Baldovino: Christiane Lopes e Carlos Maria Alsina chiedono la proroga dei diritti di rappresentazione in Brasile di "Coppia aperta" di Franca Rame e Dario Fo. 1995. Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=21264&IDOpera=47>. Acesso em: 1 ago. 2022.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Lettera per la SBAT (Società degli autori brasiliana) dell'agente Luca Baldovino riguardante la richiesta degli indirizzi dei produttori di "Coppia aperta" e di altre opere di Dario Fo e Franca Rame. 1991b. Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=21363&IDOpera=47>. Acesso em: 1 ago. 2022.

ARCHIVIO Nazionale Cinema Impresa. Carosello – Dario Fo e Franca Rame – Agip – Punti di vista. YouTube, 11 dez. 2013. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=uyuDkndP6cQ&ab_channel=ArchivioNazionaleCinemaImpresa. Acesso em: 12 mar. 2022.

ASCARELLI, Roberta. FO, Dario. In: TRECCANI. *Enciclopedia Italiana*. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/dario-fo_res-7346c69d-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em: 16 jun. 2022.

ASSERJ admite que peça incita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1986, p. 18.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/186292. Acesso em: 5 jul. 2022.

AUGUSTO, Antônio. “Orgasmo” de Denise nos EUA. *O Globo*, 6 jan. 1984, 2º cad., p. 3.

AUGUSTO, César. Nem todo Dario Fo vem para agradar. *O Estado de São Paulo*, 19 jul. 2010, p. 35. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20100719-42643-nac-35-cd2-d7-not>. Acesso em: 20 jul. 2022.

AUGUSTO, Luiz. Os artistas & o futuro governo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1983. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_04/11195. Acesso em: 10 jul. 2022.

BANDETTINI, Anna. Il ritorno di Fo & Rame: “Insieme per Ambrogio santo sì, ma comunista”. *La Repubblica*, 30 set. 2009, p. 62. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=27896&IDOpera=1>. Acesso em: 12 mar. 2022.

BAPTISTA, Martha. Saque humorado. Política e risadas em Ninguém Paga. *Veja*, 12 nov. 1986, p. 161.

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. *Íconeutas*, os sátiros rastreadores. Tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 13-15.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Feita no Brasil: A sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim-catrumano*. Belo Horizonte: Relicário, 2008.

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 maio 2022..

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Prefácio. In: EURÍPIDES. *Orestes*. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2017. p. 11-30.

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

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

BARSANELLI, Maria Luísa. Dramáticas. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 16 jun. 2017, p. 2. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=47867&anchor=6055865&pd=d975ffec7dfa15f88d818358dd5ef532>. Acesso em: 19 jun. 2022.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução: Fundamentos de uma disciplina*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERGERON, Serge. L'adaptation de Mistero Buffo de Dario Fo par Michel Tremblay : un agent de mutation culturelle. *L'annuaire théâtral: revue québécoise d'études*

théâtrales, n. 23, 1998, p. 146-159. Disponível em:
<https://core.ac.uk/download/pdf/59340306.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2022.

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.

BOGHET, Arnold. "Um casal aberto" volta com crítica às relações. *Estado de Minas*, 12 ja. 1990, s. p. Disponível em:
<https://www.facebook.com/canastrarealproducoes/photos/pcb.3772724102744394/3772704219413049>. Acesso em: 21 jul. 2022.

BONFIM, Beatriz. A comédia da classe operária. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1986, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/182231. Acesso em: 5 jul. 2022.

BONFIM, Beatriz. Farsa italiana das coincidências. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 out. 1987, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/214045. Acesso em: 17 jul. 2022.

BONINO, Guido Davico. Dario Fo, un istrione tra Arlecchino e Craxi. *La Stampa*, 29 dez. 1985. Disponível em:
<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=15820&IDOpera=7>. Acesso em: 19 jul. 2022.

BOZZI, Ida. I nuovi misteri di Fo: a palazzo reale presenta il libro scritto con Giuseppina Manin. *Corriere della Sera*, Milano, 18 abr. 2012, p. 83. Disponível em:
<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=31094&IDOpera=112>. Acesso em: 12 mar. 2022.

BRANDÃO, Tânia. O mistério no teatro & o teatro no mistério. *Ensaio-Teatro*, n. 2, Rio de Janeiro, p. 66-79, 1980.

CAETANO, Andreza. Por uma teoria da tradução do teatro para a cena contemporânea. *Dramaturgias*, v. 7, p. 109-127, 2008. Disponível em:
<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9517/8411>. Acesso em: 26 mar. 2022.

CALVINI, Angela. Fo: sì, qui altri livelli ma la “morale” è il lavoro. *Avvenire*, 29 out. 2015, p. 11. Disponível em:
<http://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=54428&IDOpera=217>. Acesso em: 12 mar 2022.

CAMBARA, Isa. Em “Mistério Bufo”, a graça da liberdade. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 set. 1979, p. 37. Disponível em:
<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7061&keyword=%22misterio+bufo%22>

&anchor=4261544&origem=busca&originURL=&pd=d53dd62be617529a18b872cba4b998dc. Acesso em: 14 jul. 2022.

CANAL Aberto. Termina no dia 30 de março a temporada do premiado ator Julio Adrião no espetáculo A Descoberta das Américas. 2014. Disponível em: <http://www.canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/181-teatro-a-descoberta-das-americas-faz-ultimas-apresentacoes-em-sao-paulo>. Acesso em: 21 jul. 2022.

CANNONE, Natalia. Chiacchiere su Tangentopoli. Dal 9 ottobre allo Smeraldo torna il duo Fo-Rame. La cronaca di Cremona Crema e Casalmaggiore, 6 out. 2002. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=24283&IDOpera=171>. Acesso em: 6 mar. 2022.

CAPUANO, Mauretta. Fo racconta la vicenda di Cristiano VII di Danimarca. *La Provincia*, Cremona, 10 fev. 2015, online. Disponível em: <https://www.laprovinciacr.it/scheda/109466/Fo-racconta-la-vicenda-di-Cristiano.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CARDINI, Franco. Colombo rischia grosso: saccheggio, stupro, genocidio. I giullari dei Due Mondi - da Dario Fo a Jane Fonda - processano l'Europa che scopre l'America. *Il Giornale*, 1992, s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=11059&IDOpera=83>. Acesso em: 21 jul. 2022.

CARDINI, Franco. Ma che fai, caro Fo? *Il Sabato*, Roma, 21 dez. 1991, s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10668&IDOpera=83>. Acesso em: 21 jul. 2022.

CARRÉ, Alice; MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. Où commence la dramaturgie ? Dramaturgie et traduction - compte rendu de rencontres organisées par le Laboratoire Agôn-dramaturgies des arts de la scène. Traduire - une autre perspective sur la traduction. n. 223, s. p., 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/traduire.297>. Acesso em: 2 jun. 2022.

CASA da Arte. Teatro. Disponível em: <https://www.casadaartemultimeios.com/teatro>. Acesso em: 20 jul. 2022. s. d.

CASTELLI, Barbara Delli. Tradução teatral e códigos expressivos. Tradução de Maria Fernanda Gárbero de Aragão. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 300-319, set.-dez. 2020.

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

CEDERNA, Camilla. *Pinelli: una finestra sulla strage*. Milano: il Saggiatore, 2009.

CETRA, José. Roberto Vignati está de volta... e o palco paulistano agradece. *Palco paulistano*, 16 out. 2017. Disponível em: <http://palcopaulistano.blogspot.com/2017/10/obsceno.html>. Acesso em: 20 jul. 2022.

CHAFFEE, Judith; CRICK, Olly (Eds.). *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Oxon; New York: Routledge, 2015.

CHINZARI, Stefania. Franca Rame vietata a Bolzano e nelle sale dell'Eti: Un parroco nega il teatro al nuovo spettacolo dell'attrice. "E dopo cinque anni l'ente pubblico ci esclude dal circuito". *L'unità*, 9 dez. 1991. Disponível em: https://archivio.unita.news/assets/main/1991/12/09/page_017.pdf Acesso em: 8 mar. 2022.

COLLETTIVO Teatrale La Comune. *Compagni senza censura*. Milano: Gabrielle Mazzotta: 1973.

COMPANHIA Nydia Licia-Sergio Cardoso. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399380/companhia-nydia-licia-sergio-cardoso>. Acesso em: 15 de jun. 2022. Verbete da Enciclopédia.

CONSULICH, Callisto. La verità sul caso Fo. *ABC*, Milão, 9 dez. 1962. Disponível em: <http://www.archivio.francrame.it/scheda.aspx?IDScheda=7992&IDOpera=28> Acesso em: 13 mar. 2022.

CONTU, Fabio. *Zona Franca (Rame)*. Tese (Doutorado em Filologia Italiana) – Universidade de Sevilha, Sevilha, 2017. 673p.
Convince la regia lirica di Dario Fo: Ha messo in scena a Genova "Il viaggio a Reims" di Rossini tra gli applausi con un paio di contestazioni. *Gazzeta del Sud*, 12 out. 2003, s. p. Disponível em:

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil.

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

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, 2011, p. 37-58.

D'ANGELI, Concetta. Proprio una figlia d'arte. In: D'ANGELI, Concetta; SORIANI, Simone (Orgs.). *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame* – con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite. Pisa: Edizioni Plus, 2006. p. 19-44.

DALVAI, Marion. Who's afraid of Dario Fo? Paratextual commentary in English-language versions of *Accidental Death of an Anarchist*. Disponível em: <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/26592/YS%20AEV1%20Dalvai.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 mar. 2022.

DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris : Acte Sud, 2010.

D'ANGELI, Concetta; SORIANI, Simone (Orgs.). *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame*. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite. Pisa: Pisa University Press, 2006.

D'ARCANGELI, Luciana. Abbiamo tutte la stessa storia: Franca Rame e la violenza sulle donne. In: CERRATO, Daniele (Org.). *Franca, pensaci tu*. Studi critici su Franca Rame. Canterano: Aracne editrice, 2016. p. 31-49.

DARIO Fo e Franca Rame. *I libri di Dario Fo*. Disponível em: <https://www.ilibriddariofo.it/dario-fo/>. Acesso em: 16 fev. 2022.

DARIO Fo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400273/dario-fo>>. Acesso em: 27 de Mai. 2020. Verbete da Enciclopédia.

DE EMÍLIO Santiago à comédia ‘Arlecchino’, opções variadas. *A Tribuna*, São Paulo, 21 abr. 1989, p. 12. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/153931_03/116056. Acesso em: 20 jul. 2022.

DE LEO, Gaetano. Appunti di psicosociologia della devianza e della criminalità. Roma: Bulzoni, 1989. v. 1. p. 128. In: SALES, Sheila Jorge Selim de. Contribuição ao Estudo do Direito Penal Socialista. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. Belo Horizonte, n. 113, p. 597-654, jul./dez. 2016.

DE VINCENZO, Alessandra. Romanzo postumo di Dario Fo: “Quasi per caso una donna – Cristina di Svezia”. *Dailynews 24*, 18 dez. 2016, online. Disponível em: <https://www.dailynews24.it/romanzo-postumo-dario-fo-quasi-caso-donna-cristina-svezia/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

DEL RIOS, Jefferson. Atrizes superam montagem tímida de ‘Essas Mulheres’. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1992. Disponível em: <http://nyrcelevin.com.br/essas-mulheres/>. Acesso em: 9 jun. 2022.

DEL RIOS, Jefferson. Loucura com toda a seriedade. *Folha de S.Paulo*, 10 set. 1982, p. 33.

DEL RIOS, Jefferson. O risonho e quente espetáculo das ruas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 31 out. 1981, p. 25. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=7846&anchor=4209803&pd=2ce0f0bc11c43bafac7cf140fedee501>. Acesso em: 26 jun. 2022.

DEL RIOS, Jefferson. Zoológico absurdo, mas real. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1984, p. 34.

Diário do Pará, Belém, p. 7, 18 fev. 1987. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/644781/21661?pesq=casal%20aberto>. Acesso em: 4 jul. 2019.

DINA Sfat, tudo bem: um pé na terra, outro no ar. *A Tribuna*, São Paulo, 20 abr. 1986, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/153931_03/74077. Acesso em: 20 jul. 2022.

DIRIGIDA por Georgette Fadel, Paula Cohen estreia monólogo Carne de Mulher no Teatro de Arena. *Jornal Metrópole*, 23 jun. 2017. Disponível em: <https://www.jornalmetropole.com.br/tag/teatro/page/8/>. Acesso em: 19 jun. 2022.

DONDI, Mirco. L'eco del boato. Storia della strategia della tensione 1965-1974. Bari: Laterza, 2015.

DORT, Bernard. Estado de espírito dramaturgico. *Théâtre/public*, n. 67, jan.-fév. 1986. Tradução Luís Varela. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/483680193/Dort-Bernard-O-estado-de-espirito-dramaturgico-b21268719dc39dda91331c51704f305d-pdf>. Acesso em: 5 jun. 2022.

DRAMATURGO italiano em peça carioca. *Estado de São Paulo*, 17 set. 1980, p. 17.

DUMONT-LEWI, Laetitia. *(Re-)traduire Dario Fo*. Lille: 2003. [Conferência em vídeo]. Disponível em: <http://goo.gl/r4HciY>. Acesso em: 20 ago. 2019.

DUMONT-LEWI, Laetitia. Alla ricerca del grammelot perduto. Tradurre in francese le invenzioni giullaresche di Dario Fo. In: LOZANO MIRALLES, Helena; PRENZ, Ana Cecilia; QUAZZOLO, Paolo; RANDACCIO, Monica. *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2016. Disponível em: <https://arts.units.it/handle/11368/2899264>. Acesso em: 26 mar. 2022. p. 91-102.

DUMONT-LEWI, Laetitia. Dario Fo: Politique et rigolade. In: Actes des trente-sixièmes assises de la traduction littéraire. Arles: Atlas, 2020. p. 27-38. Disponível em: https://www.academia.edu/43888822/Dario_Fo_Politique_et_rigolade. Acesso em: 26 mar. 2022.

DUMONT-LEWI, Laetitia. *Dis-moi gros gras grand grommelot*. Chroniques italiennes web, n. 22, 2012/1, p. 1-22. Disponível em: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Dumont-Lewi.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2022.

DUMONT-LEWI, Laetitia. Traduction, droits d'auteur, mise en scène : l'affaire Dario Fo. In: MANNING, Céline Frigau; KARSKY, Marie Nadia (Orgs.). *Traduire le théâtre, une communauté d'expérience*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33601523/Traduction_droits_dauteur_mise_en_sc%C3%A8ne_laffaire_Dario_Fo. Acesso em: 26 mar. 2022.

DUNNETT, Jane. *Sociocultural pertinence in translation: Dario Fo's « Mistero buffo » and its Quebecois transfiguration*, sous la direction d'Annie Brisset, Master of Arts, University of Ottawa, 1996.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EDO, Miquel. “Apologia dell’addomesticamento nella traduzione di teatro politico: Sotto paga! Non si paga! di Dario Fo”. *Enthymema*, 1.28, (2018): 30-40. Milano University Press. 15/06/2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/10617>. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/10617/10435>. Acesso em: 20 mar. 2022.

'EM CENA para todos' apresenta 'Nem todo ladrão vem para roubar', no Teatro Glauce Rocha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 2015. Disponível em: <https://www.jb.com.br/cultura/noticias/2015/11/18/em-cena-para-todos-apresenta-nem-todo-ladrao-vem-para-roubar-no-teatro-glauce-rocha.html>. Acesso em: 20 jul. 2022.

- ENI Video Channel. Dario Fo e Franca Rame: Dramma coniugale – Carosello. YouTube, 7 mar. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6LaqKUR5v0&ab_channel=enivideochannel. Acesso em: 12 mar. 2022.
- ESPETÁCULO sobre feminicídio estreia em São Paulo. *Globo Teatro*, 30 jun. 2017. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/espetaculo-sobre-femicidio-estrea-em-sao-paulo.ghtml>. Acesso em: 19 jun. 2022.
- EVORA, José Antonio. Hasta la última gota de su cuerpo. *Juventud Rebelde – Diario de la juventud cubana*, 3 jun. 1987, s. p.
- EXCURSÃO nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 2022, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/69291. Acesso em: 26 jun. 2022.
- FAGUNDES, anarquismo e loucura no mesmo palco. *O Estado de São Paulo*, 25 ago. 1982, p. 20.
- FARINA, Franco. La bionda signora sulla scena che scotta: I drammi della droga e della solitudine. *Quotidiano di Puglia*, 6 fev. 1992. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=11139&IDOpera=127>. Acesso em: 8 mar. 2022.
- FARRELL, Joseph. *Dario e Franca: la biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*. Trad. Carlo Milani. Milão: Ledizioni, 2014.
- FARRELL, Joseph. *Franca Rame: non è tempo di nostalgia*. Florença: Della Porta Editori, 2013.
- FARRELL, Joseph. Variations on a Theme: Respecting Dario Fo. *Modern Drama* 41, n. 1, 1998, p. 19-29.
- FARSA política, a estréia de hoje no Taib. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 out. 1981, p. 35. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=7831&anchor=4205528&pd=6840d5716eafc50f1ee1c73d9a993cd6>. Acesso em: 26 jun. 2022.
- FAUSTINO, Emílio. Wilson de Santos vive três mulheres diferentes em “Brincando em cima daquilo”. *Observatório G*, 2017. Disponível em: <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/wilson-de-santos-vive-tres-mulheres-diferentes-em-brincando-em-cima-daquilo>. Acesso em: 9 jun. 2022.
- FEDAYIN. In: TRECCANI. *Dizionario di Storia*. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/fedayin_%28Dizionario-di-Storia%29/. Acesso em: 3 jul. 2022.
- FERRAZ, Buza; O Grupo Jaz-O-Coração. *Mistério Bufo*. Rio de Janeiro: 1979. Texto datilografado. 75 p. Disponível no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
- FERRONE, Siro. Quando Arlecchino era un mascalzone. *L'Unità*, 10 out. 1985. Disponível em: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/d/daa/00000-daaee454-91c3-48f9->

8304-30dfdadac051/2/~saved-on-db-daaee454-91c3-48f9-8304-30dfdadac051.pdf.
Acesso em: 19 jul. 2022.

FIORATTI, Gustavo. Capri leva “La Barca” nas costas. Guia da Folha, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18-24 ago. 2000, p. 43. Disponível em:
<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=14711&keyword=%22herson+capri%22&anchor=5589244&origem=busca&originURL=&pd=2aa5838cc3495f91c3acd3189f173dc1>. Acesso em: 21 jul. 2022.

FO, Dario. *Chi ruba un piede è fortunato in amore*. In: Archivio Franca Rame-Dario Fo. 1961. Disponível em:
<http://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=1642&IDOpera=50>. Acesso em: 18 jun. 2022.

FO, Dario. Chi ruba un piede è fortunato in amore. In: FO, Dario. *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*. Milano: Guanda, 2019. v. 1.

FO, Dario. *Fabulazzo: Il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991*. Milano: Kaos Edizioni, 1997.

FO, Dario. *Hellequin, Harlekin, Arlecchino*. Trascrizione della registrazione dell'opera presentata il 2 marzo 1986 al Teatro Ciak di Milano. 1986a. Disponível em:
<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=4215&IDOpera=7>. Acesso em: 19 jul. 2022.

FO, Dario. *Hellequin, Harlekin, Arlecchino*. Trascrizione della registrazione al Teatro Ciak a Milano. Versão in dialetto. 1986b. Disponível em:
<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=2756&IDOpera=7>. Acesso em: 19 jul. 2022.

FO, Dario. Il primo miracolo di Gesù bambino. In: FO, Dario. *Storia di una tigre e altre storie*. Milano: F.R. La Comune, 1980. Disponível em:
<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=2742&IDImmagine=7&IDOpera=177>. Acesso em: 14 jul. 2022.

FO, Dario. *Il primo miracolo: O primeiro milagre do Menino Jesus*. Tradução e adaptação Roberto Birindelli. Rio de Janeiro: 1992. 12 p. Texto datilografado. Disponível no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

FO, Dario. *Il teatro nell'occhio*. Florença: Casa Usher, 1984 apud FARRELL, Joseph. *Dario e Franca: la biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*. Trad. Carlo Milani. Milão: Ledizioni, 2014.

FO, Dario. *Johan Padan a la Discoverta de le Americhe*. Cura e tradução de Franca Rame. Firenze: Giunti, 1997.

FO, Dario. *Johan Padan na Descoberta da América*. Trad. Herson Capri. 1998. Texto datilografado. 25 p. Disponível no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. [A autoria da tradução é reivindicada por Alessandra Vannucci]

FO, Dario. L'Arlecchino. *Alcatraz News*, n. 1, 1985, s. p. Il testo e i disegni dell'Arlecchino di Dario Fo. Disponível em:

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3145&IDImmagine=1&IDOpera=7>. Acesso em: 19 jul. 2022.

FO, Dario. *L'arlecchino*. Trad. Neyde Veneziano. 1988. 33 p. Texto datilografado. Disponível no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

FO, Dario. *Mistero buffo*. Verona: Bertani, 1973. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20531&IDImmagine=2&IDOpera=106>. Acesso em: 14 jul. 2022.

FO, Dario. *Mort accidentelle d'un anarchiste; Faut pas payer !*. Prefácio de Hubert Gignoux. Tradução de Valeria Tasca e Toni Cecchinato. Posfácio de Bernard Dort. Montreuil: Arché, 1997. Coleção Dario Fo. Volume I.

FO, Dario. Morte accidentale di un anarchico. In: Collettivo Teatrale La Comune. *Compagni senza censura*. Milano: Gabriele Mazzotta, 1973. p. 137-233.

FO, Dario. *Morte accidentale di un anarchico*. Verona: Bertani, 1972. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/galleria.aspx?IDOpera=109&IDTipologia=30&IDPagina=1>. Acesso em: 6 jul. 2022.

FO, Dario. *Não se paga, não se paga*. Trad. Maria Antonietta Cerri e Regina Vianna. São Paulo: 1981. Cópia datilografada. 77 p. Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Fo, Dario. *Não Vamos Pagar Nada*. Dir. João Fonseca. Rot. Renato Fagundes. Com Samantha Schmütz. A Fábrica e Globo Filmes, 2020. Filme. 15/06/2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=sfd1mnLoN30&ab_channel=D%27filmes>.

FO, Dario. *Non si paga non si paga!* Milano: Collettivo Teatrale "La Comune": 1974. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1356&IDImmagine=2&IDOpera=117>. Acesso em: 23 jun. 2022.

FO, Dario. Non tutti i ladri vengono per nuocere. In: FO, Dario. Copione di "Ladri, manichini e donne nude", commedia in due tempi e quattro atti unici di Dario Fo, presentato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri Direzione Centrale dello Spettacolo per il visto di censura. 1958. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1631&IDOpera=96>. Acesso em: 21 jul. 2022.

FO, Dario. *Non tutti i ladri vengono per nuocere*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1991. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=9933&IDImmagine=2&IDOpera=96>. Acesso em: 21 jul. 2022.

FO, Dario. *O Equívoco*. Non tutti i ladri vengono per nuocere. Trad. e adaptação Simona Gervasi Vidal. 1984?. Cópia datilografada. 18 p. Disponível no Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

FO, Dario. *O Equívoco*. Non tutti i ladri vengono per nuocere. Trad. e adaptação Simona Gervasi Vidal. 1984?. Cópia datilografada. 18 p. Disponível no Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

FO, Dario. *Quem rouba um pé tem sorte no amor*. Comédia em três atos de Dario Fo. Apresentação: Companhia Nydia Licia. Trad. Nydia Licia. São Paulo: 1963. Cópia datilografada. 77 p. Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

FO, Dario. *Sétimo mandamento: roubarás um pouco menos*. Trad. Herson Capri Freire e Malú Rocha. Rio de Janeiro: 1987. Disponível no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

FO, Dario. Settimo: ruba un po' meno. In: FO, Dario; RAME, Franca. *Le Comedie di Dario Fo e Franca Rame*. Milano: Guanda, 2020. Ebook.

FO, Dario; RAME, Franca. *Arlecchino*. Milano: Guanda, 2019. Ebook.

FO, Dario; RAME, Franca. *Johan Padan a la Discoverta de le Americhe*. Milano: Guanda, 2020. Ebook.

FO, Dario; RAME, Franca. *Teatro*. Torino: Einaudi, 2000.

FOSCHI, Giulia. "Con pupazzi e pennelli spiego Darwin ai più giovani": a Cesenatico le opere di Dario Fo sul padre dell'evoluzionismo. *La Repubblica*, 4 ago. 2016.

Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=65678&IDOpera=238>.

Acesso em: 6 mar. 2022.

FOSCHINI, Paolo. Dario Fo: sono un ateo di dio: Il premio Nobel si confronta con il sacro in un libro scritto con Giuseppina Manin. *Corriere della Sera*, 12 mar. 2016, p. 48. Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=64855&IDOpera=237>.

Acesso em: 13 mar. 2022.

FRIN, Luiz Eduardo; MATE, Alexandre. A atividade teatral paulistana no século XXI e o conceito de "forma de produção". *Revista Pitágoras 500*, v. 9, p. 111-133, 2015.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8647194/14108>.

Acesso em: 2 jun. 2022.

GALLUCCO, Carlo. Anarchico Arlecchino. *L'Espresso*, 18 ago. 1985, p. 74-79.

Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=15255&IDOpera=7>. Acesso em: 19 jul. 2022.

GAMA, Aliny. No CE, professor diz em aula que 'se estupro é inevitável, relaxa e goza'. *Universa*, Uol, 30 set. 2020. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/09/30/no-ce-professor-diz-em-aula-que-se-estupro-e-inevitavel-relaxa-e-goza.htm>. Acesso em: 13 jun. 2022.

GARCIA, Clóvis. Arlecchino. *O Estado de São Paulo*, 1988. s. p. Disponível em:

<https://www.casadaartemultimeios.com/copia-fora-do-serio>. Acesso em: 20 jul. 2022.

GARCIA, Clóvis. O riso permanente junto com a reflexão, em Fo. *O Estado de São Paulo*, 21 ago. 1985, p. 17.

GIANFRANCESCO Guarnieri. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6223/gianfrancesco-guarnieri>. Acesso em: 27 de junho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GIANNINI, Giorgio. 100 anni fa la strana morte dell'anarchico Andrea Salsedo a New York. *L'incontro*, 17 jun. 2020. Disponível em: <https://www.lincontro.news/100-anni-fa-la-strana-morte-dellanarchico-andrea-salsedo-a-new-york/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

GIOBBI, César. Dario Fó e a versão feminina do casamento. *Jornal da Tarde*, 5 jul. 1985, p. 5.

GLYNN, Dominic. Theatre Translation Research Methodologies. *International Journal of Qualitative Methods*, v. 19, 2020. Disponível em: <https://journals-sagepub-com.ez27.periodicos.capes.gov.br/doi/pdf/10.1177/1609406920937146>. Acesso em: 26 mar. 2022.

GODARD, Colette. Molière à l'italienne : Dario Fo monte deux farces de Molière à la Comédie-Française: un régal. *Le Monde*, 20 jun. 1990. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3175&IDOpera=105>. Acesso em: 25 fev. 2022.

GREGORI, Maria Grazia. Come ti Fo Albertazzi. *L'Unità*, 2004, s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=24883&IDOpera=173>. Acesso em: 11 mar. 2022.

GUERINI, Andréia; PALMA, Anna; MOYSÉS, Tânia Mara. As dominantes na tradução brasileira do Zibaldone, de Leopardi. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 33-43, abr. 2012. ISSN 2317-2096

GUIMARÃES, Carmelinda. A condição feminina vista com muito humor e talento. *A Tribuna*, São Paulo, 2 out. 1985, p. 19. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/153931_03/66672. Acesso em: 18 jun. 2022

GUIMARÃES, Carmelinda. O humor na crise. *A Tribuna*, São Paulo, 22 nov. 1981, p. 29. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/153931_03/17390. Acesso em: 26 jun. 2022.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos* (Orgs.). São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2006.

GUZIK, Alberto. Arlecchino. *Jornal da Tarde*, 1988, s. p. *O Estado de São Paulo*, 1988, s. p. Disponível em: <https://www.casadaartemultimeios.com/copia-fora-do-serio>. Acesso em: 20 jul. 2022.

GUZIK, Alberto. O humor negro e dilacerado na farsa. Irresistível. *Jornal da Tarde*, 13 jul. 1985.

HIRST, David. *Dario Fo and Franca Rame*. New York: St. Martin's Press, 1989.

HUMOR simples e política, a mistura que dá certo. *Folha de S.Paulo*, 22 ago. 1982, p. 53.

I 50 ANNI dei Fedayn Roma: festa al Quadraro. *Roma Today*, 12 mar. 2022. Disponível em: <https://www.romatoday.it/sport/fedayn-50-anni.html>. Acesso em: 3 jul. 2022.

IL MIRACOLO economico italiano. In: ENCICLOPEDIA Treccani. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/il-miracolo-economico-italiano_%28II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica%29/. Acesso em: 13 fev. 2022.

IL NOBEL per i disabili. Relazione al 15 dicembre 2000 sulle attività del comitato Il Nobel per i disabili. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=25276&IDOpera=18>. Acesso em: 9 mar. 2022.

INDEX TRANSLATIONUM. Disponível em: <http://www.unesco.org/xtrans/>. Acesso em: 13 set. 2018.

IOVANE, Giorgia. Francesco Lu Santo Jullare, 22 giugno 2014: Dario Fo regala la 'volgare' poesia di un'agiografia apocrifa. *TvBlog*, 22 jun. 2014. Disponível em: <https://www.tvblog.it/post/604741/francesco-lu-santo-jullare-22-giugno-2014-diretta-dario-fo-rai1>. Acesso em: 12 mar. 2022.

IZABEL, Edde. Figuras & Fatos. *Correio de Notícias*, Curitiba, 13 jul. 1986, p. 23. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/325538_01/12761?pesq=%22pegue...%20e%20nã%20opague%22. Acesso em: 26 jun. 2022.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 5, 14 dez. 1984. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/90171. Acesso em: 4 jul. 2019.

Jornal do Commercio, Manaus, p. 23, 13 mai. 1986. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/170054_02/17904. Acesso em: 4 jul. 2019.

JUNQUEIRA, Christine. Biografia de Nydia Licia. In: FUNARTE. *Brasil, Memória das artes*. Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-nydia-licia/#:~:text=Nydia%20Licia%20Quincas%20Pincherle%20Cardoso,avan%C3%A7o%20do%20fascismo%20na%20Europa>. Acesso em: 14 jun. 2022.

KOPUŠAR, Ana Cecilia Prenz. Dario Fo: el diablo en Argentina. Alcune traduzioni e messe in scena nel paese latinoamericano. In: LOZANO MIRALLES, Helena; PRENZ, Ana Cecilia; QUAZZOLO, Paolo; RANDACCIO, Monica. *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2016. Disponível em: <https://arts.units.it/handle/11368/2899264>. Acesso em: 26 mar. 2022. p. 137-150.

KUPERMAN, Karina. Exclusivo! Atriz e produtora no espetáculo “Não vamos pagar!”, Virgínia Cavendish traça um paralelo entre a trama e o momento político brasileiro atual. *Helisa Tolipan*, 19 mar. 2016. Disponível em:

<https://heloisatolipan.com.br/teatro/exclusivo-atriz-e-produtora-no-espetaculo-nao-vamos-pagar-virginia-cavendish-traca-um-paralelo-entre-a-trama-e-o-momento-politico-brasileiro-atual/>. Acesso em: 5 jul. 2022.

LA COMUNE. Comunicato. Bologna, 12 mar. 1975. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=364&IDOpera=117>. Acesso em: 24 jun. 2022.

LABAKI, Almar. Atriz salva “Um casal do Barulho”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 1989, Caderno 2, p. 3.

LADRÃO que rouba ladrão. Programa teatral. Rio de Janeiro: Grupo Viagem, 1987. 32 p. Disponível no acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall.

LEON, Emanuel. O que há. *A Tribuna*, São Paulo, 5 fev. 1982, p. 17. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/153931_03/20001. Acesso em: 26 jun. 202.

LIMA, Irlam Rocha. Guarnieri e seu mundo engajado. *Correio Braziliense*, Brasília, 14 maio 1982, s. p. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_03/29998. Acesso em: 26 jun. 2022.

LO CENSURAI, e lo farei ancora. *Il tempo*, 7 mar. 1999, s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=14828&IDOpera=28>. Acesso em: 13 mar. 2022.

LOPES, Luiz Gonzaga. *Deborah Finocchiaro: a arte transformadora*. Porto Alegre: 2014.

LOPES, Maria Amélia Rocha. Um ano em cartaz. E o TBC continua lotado, rindo com Fagundes. Um sucesso bem raro. 1983. Recorte de jornal disponível no acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall.

LOURES, Marisa. Em cena a arte do performer. *Tribuna de Minas*, 7 mar. 2013. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/07-03-2013/em-cena-a-arte-do-performer.html>. Acesso em: 15 jul. 2022.

LUCAS, Isabel. A infâmia do mundo dos Borgia não é maior nem pior do que a actual. *Cision*, 23 jan. 2015, p. 14. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=64882&IDOpera=225>. Acesso em: 12 mar. 2022.

LUIZ, Macksen. A farsa da desonestidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 1987, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/214475. Acesso em: 17 jul. 2022.

LUIZ, Macksen. Os modismos de uma comédia de “boulevard”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 5, 19 dez. 1984. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/9052. Acesso em: 4 jul. 2019.

LUIZ, Macksen. Salutar epidemia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1986, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/184048. Acesso em: 18 jul. 2022.

LUIZ, Macksen. Vale Tudo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1986, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/182386. Acesso em: 5 jul. 2022.

MAGALDI, Sábato. A loucura impondo a justiça, numa farsa impagável. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 ago. 1982, p. 22.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 2003

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

MAGALDI, Sábato. O reino da grande farsa, da sadia comicidade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 out. 1981.

MAGNANI, Alberto. Strage di Piazza Fontana, cosa è successo a Milano il 12 dicembre 1969. *Il Sole 24 ore*, 11 dez. 2019. Disponível em: https://www.ilsole24ore.com/art/strage-piazza-fontana-cosa-e-successo-milano-12-dicembre-1969-ACQuq72?refresh_ce=1. Acesso em: 11 jul. 2022.

MALICIOSA comédia de Nydia Licia. *Diário da noite*, São Paulo, 13 abr. 1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_04/19801. Acesso em: 22 jul. 2022.

MANIN, Giuseppina. Fo: “Ecco Bibbia 2, la vendetta”: Ho riscritto il Vecchio Testamento. Per dare soddisfazione ai poveracci. *Corriere della Sera*, Milano, 25 jul. 1996, s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=14405&IDOpera=20>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MANIN, Giuseppina. Fo: “Studiate con me l'antica scienza dello scurrile poetico”. “Shakespeare? Grande e porcaccione”. *Corriere della Sera*, 23 nov. 2010, p. 27. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=28239&IDOpera=122>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MANIN, Giuseppina. I desideri di Eloisa e l'eretica Mainfreda: Dario Fo narratore con “L'amore e lo sghignazzo”. *Corriere della Sera*, 17 dez. 2007, p. 37. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/Scheda.aspx?IDScheda=28143&IDOpera=87>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MARIN, José Augusto Lima. *Arlequim na dramaturgia performativa de Dario Fo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. 278 p.

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

MARINO, Massimo. Ecco l'America mai raccontata. *Corriere di Bologna*, 29 jan. 2016, p. 19. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=64635&IDOpera=234>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MARTINO, Daniele. E Dario Fo resuscita la Commedia dell'Arte. *L'Unità*, 10 out. 1985. Disponível em: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/d/daa/00000-daaee454-91c3-48f9-8304-30dfdadac051/2/~saved-on-db-daaee454-91c3-48f9-8304-30dfdadac051.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2022.

MARZANO, Arturo. Il mito della Palestina nell'immaginario della sinistra extraparlamentare degli anni settanta. *Italia contemporanea*, n. 280, abr. 2016.

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

MATTEUCCI, Piera. Morte Dario Fo, il figlio Jacopo: “È stato un gran finale”. Saviano: “Smisurata riconoscenza”. *La Repubblica*, 13 out. 2016. Disponível em: https://www.repubblica.it/cultura/2016/10/13/news/addio_dario_fo_giullare_fino_all_ul_timo_se_mi_dovesse_capitare_qualcosa_dite_che_ho_fatto_di_tutto_per_campare_-149665735/. Acesso em: 12 mar. 2022.

MELLO, Amanda Bruno de. *Bela, depravada e do lar: como traduzir(am) “Tutta casa, letto e chiesa”*, de Franca Rame e Dario Fo, no Brasil. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MELLO, Amanda Bruno de. Entrevista com Alessandra Vannucci: Traduzindo Dario Fo. 2021. Texto não publicado.

MELLO, Amanda Bruno de. Os desafios de traduzir o humor político para o português: escolhas tradutórias para “Tutta Casa, Letto e Chiesa”, de Franca Rame e Dario Fo. *Tradterm*, v. 38, p. 81-90, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v38p81-90>. Acesso em: 26 mar. 2022.

MELLO, Amanda; PALMA, Anna. A tradução para o cinema do teatro engajado: *Non si paga, non si paga*, de Franca Rame e Dario Fo, no Brasil. Submetido à publicação.

MENDES, Antônio José. Um casal na periferia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1986, p. 21. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/163724. Acesso em: 21 jul. 2022.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MERLI, Chiara. Premessa. In: MERLI, Chiara. *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*. Milão: LED Edizioni Universitarie, 2007. p. 7-15. Disponível em: <https://www.lededizioni.com/lededizionallegati/merli350.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2022.

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

MICHALSKI, Yan. Milão, entre São Paulo e Barbacena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1980, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/17256. Acesso em: 13 jul. 2022.

MILLARCH, Aramis. Um teatro italiano para divertir. *Estado do Paraná*, 22 set. 1989, p. 3. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/um-teatro-em-italiano-para-divertir-todos>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MINOIS, George. *A história do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MONÓLOGO da puta no manicômio. *Antropositivo*, 12 nov. 2016. Disponível em: <https://www.antropositivo.com.br/single-post/2016/11/13/satyrianas-2016-2>. Acesso em: 19 jun. 2022.

MORTE accidental de um anarquista. São Paulo: 1982. Programa teatral. 42 p. Disponível no acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall.

NÃO vamos pagar nada. *Academia Brasileira de Cinema*. Disponível em: <https://gp2021.academiabrasileiradecinema.com.br/cinema/nao-vamos-pagar-nada/>. Acesso em: 8 abr. 2022.

NERY, Sebastião. Lin Piao. *Folha de S.Paulo*, 16 fev. 1981, p. 3. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7589&keyword=%22lin+piao%22&anchor=4177186&origem=busca&originURL=&pd=f329df5a6655ad8e328f562586ba4e6f>. Acesso em: 3 jul. 2022.

NETO, Licínio. Millôr e O'Neill: ecos de 61 e 41. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 6 maio 1980. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_04/1342. Acesso em: 10 jul. 2022.

NETTO, Ferreira. Informes – APDL. *Correio de Notícias*, Curitiba, 2 jul. 1986, s. p. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/325538_01/12555. Acesso em 26 jun. 2022.

NICOLETE, Adélia. O que é a dramaturgia? VI Reunião Científica da Abrace. Porto Alegre, 2011. *Anais...* v. 12, n. 1, p. 1-6, 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2864/3001>. Acesso em: 2 jun. 2022.

NIDIA Licia estréia hoje uma novidade no TBV. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1963, p. 5. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=1080&anchor=4422370&pd=1e739fcd1b0e1587e5f553796131a444>. Acesso em: 17 maio 2022.

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. 2017.

NISSIRIO, Patrizio. Fo "inglese contro la guerra". Basato sulle lettere della leader pacifista Usa. *Gazzeta del Sud*, 2005. s. p. Disponível em:

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=25541&IDOpera=130>. Acesso em: 11 mar. 2022.

NOVE Produções. *Il Primo Mirácolo*. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bh1hWU5NJgE&ab_channel=NOVEPRODU%C3%87%C3%95ES. Acesso em: 15 jul. 2022.

O CASAMENTO, com o humor de Dario Fo. *O Estado de São Paulo*, 5 jul. 1985, p. 14.

O HUMOR solitário de Vaneau. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 10 mar. 1985, p. 72. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9072&keyword=%22a+tigresa%22&anchor=4109682&origem=busca&originURL=&pd=c90b456faea974b8d67d3eb4f99f63be>. Acesso em: 18 jul. 2022.

O HUMOR solitário de Vaneau. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 10 mar. 1985, p. 72. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9072&keyword=%22a+tigresa%22&anchor=4109682&origem=busca&originURL=&pd=c90b456faea974b8d67d3eb4f99f63be>. Acesso em: 18 jul. 2022.

O pioneiro, Caxias do Sul, s. p., 14 e 15 dez. 1991. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885959/156384>. Acesso em: 4 jul. 2019.

ORSINI, Elizabeth. Antônio Fagundes em cena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1984, p. 7.

OS FRUTOS da Revolução. *Correio Braziliense*, Brasília, 15 jul. 1980, p. 32. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_03/7696. Acesso em: 13 jul. 2022.

PACHECO, Mattos. Teatro. *Diário da noite*, São Paulo, 5 abr. 1963a, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_04/19670. Acesso em: 17 maio 2022.

PACHECO, Mattos. Teatro. *Diário da noite*, São Paulo, 15 abr. 1963b, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_04/19670. Acesso em: 17 maio 2022.

PACHECO, Mattos. Teatro. *Diário da noite*, São Paulo, 19 abr. 1963c, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_04/19931. Acesso em: 17 maio 2022.

PAES, José Paulo. Tradução: a ponte necessária. São Paulo: Ática, 1990.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005. Coleção primeiros passos, n. 316.

PANSA, Giampaolo. La caduta di Fanfani. *La Repubblica*, 8 maio 2004. Disponível em: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/05/08/la-caduta-di-fanfani.html>. Acesso em: 3 jul. 2022.

PARINI, Sergio. Entrevista a Dario Fo. *Alcatraz News*, n. 1, 1985, s. p. Il testo e i disegni dell'Arlecchino di Dario Fo. Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=3145&IDImmagine=1&IDOpera=7>. Acesso em: 19 jul. 2022.

PATRIOTA, Rosangela. Diálogos políticos e estéticos entre Brasil e Itália: a Morte acidental de um anarquista (Dario Fo, 1970) nos palcos brasileiros pela Companhia Estável de Repertório de Antonio Fagundes (1982). *Fênix: revista de história e estudos culturais*, v. 11, n. 2, 2014

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

PEGUE e Não Pague, peça de Dario Fo, no Taib. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out. 1981, p. 20.

PEGUE e não pague. São Paulo: 1981. Programa teatral. 16p. Disponível no acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall.

PENSOTTI, Anita. Finalmente commando io. *Oggi*, 1980, p. 102-104. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=9605&IDOpera=24>. Acesso em: 21 fev. 2022.

PEREA, Rocío Vígara Álvarez de. Chi ruba un piede è fortunato in amore: La traducción de la obra cómica de Dario Fo en el ámbito hispano. *Sendeban*, n. 27, 2016, p. 211-233. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/3702>. Acesso em: 26 mar. 2022.

PIRANDELLO, Luigi. Saggio sull'umorismo. 1908. Disponível em: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/IJOB605/PIRANDELLO_SAGGIO_SULL_UMORISMO_-_Copia.pdf. Acesso em: 1 ago. 2022.

PIZZA, Mariateresa. *Brasile produzioni*. 2019. Arquivo Excel. Não publicado.

PLACK, Iris. Al confine dell'intraducibile: varietà linguistiche e pastiche linguistico nella traduzione di Dario Fo. In: LOZANO MIRALLES, Helena; PRENZ, Ana Cecilia; QUAZZOLO, Paolo; RANDACCIO, Monica. *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2016. Disponível em: <https://arts.units.it/handle/11368/2899264>. Acesso em: 26 mar. 2022. p. 79-89.

POMBENI, Paolo. Il Sistema dei Partiti dalla Prima alla Seconda Repubblica. In: *L'Italia nell'era della Globalizzazione*. Disponível em: <https://www.sissco.it/download/attivita/POMBENI.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2022.

PRETURA DI MILANO. Decreto di citazione. 26 abr. 1976. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/Scheda.aspx?IDScheda=26942&IDOpera=117>. Acesso em: 24 jun. 2022.

PROGRAMA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 2002, cad. B, p. 6.

PUCCI, Claudio. Maria, numa agitação francesa. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 set. 1980, p. 26. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=7435&anchor=4263198&pd=0ccb edcc8c9bb4b143d2e51e6fb52cb2>. Acesso em: 26 jun. 2022.

QUASIMODO, Salvatore. Tre farse di Dario Fo. *Tempo*, n. 25, 1958. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=24496&IDOpera=96>. Acesso em: 21 jul. 2022.

QUEM Rouba Pé Tem Sorte no Amor. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento404328/quem-rouba-pe-tem-sorte-no-amor>. Acesso em: 16 maio 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

QUINTO, Vanessa. A Pesaro nascerà un museo intitolato a Dario Fo e Franca Rame. *Rai News*, 11 fev. 2022. Disponível em: <https://www.rainews.it/articoli/2022/02/a-pesaro-nascer-museo-dario-fo-e-franca-rame-816222bf-61a0-45d5-8cf1-c6d3679eae0e.html>. Acesso em: 13 jun. 2022.

RAME, Franca. Lo stupro. In: RAME, Franca; FO, Dario. *Tutta casa, letto e chiesa*. Bozza per la Casa Editrice Einaudi. 1979. Disponível em: <http://archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=21712&IDOpera=182>. Acesso em: 2 ago. 2022.

RAME, Franca. Lo stupro. In: GACCIONE, Angelo. *Stupro: ostaggi a teatro*. Milano: Edizioni Nuove Scritture, 1991. p. 5-9. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=22422&IDImmagine=3&IDOpera=170>. Acesso em: 9 jun. 2022.

RAME, Franca. *O estupro*. Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. 1983. Cópia datilografada. 8p.

RAME, Franca; FO, Dario. *Casal aberto... ma non troppo*. 1983. Trad. Roberto Vignati e Michele Piccoli. Cópia datilografada. 55p. Disponível no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

RAME, Franca; FO, Dario. *Coppia aperta, quasi spalancata*. 1983. Disponível em: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/b/b6b/00000-b6ba45ad-ffc0-4ba9-ae75-28bbfeba29b2/2/~saved-on-db-b6ba45ad-ffc0-4ba9-ae75-28bbfeba29b2.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

RAME, Franca; FO, Dario. *Tutta casa letto e chiesa*. 1977. Cópia datilografada. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=25355&IDOpera=182>. Acesso em: 19 jun. 2022.

RAME, Franca; FO, Dario. *Tutta casa letto e chiesa*. Milano: La Comune, 1981.

RAME, Franca; FO, Dario. *Tutta casa letto e chiesa*. Verona: Bertani, 1978. Disponível em:

<http://www.archivio.francarama.it/galleria.aspx?IDOpera=182&IDTipologia=30&IDPagina=1>. Acesso em: 19 jun. 2022.

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

RAME, Franca; FO, Dario. *Una vita all'improvvisa*. Milão: Guanda, 2009. e-book.

RAME, Franca; FO, Dario; FO, Jacopo. *Tutta casa, letto e chiesa e altre storie. Venticinque monologhi per una donna*. 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: 11 jun. 2022.

RANDACCIO, Monica. “Performabilità, interculturalità, ‘performatività’. L’esempio di Non si paga! Non si paga!”. *Traduzione aperta, quasi spalancata*: tradurre Dario Fo, editado por H. L. Miralles et al. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2016, p. 47-61.

RASTELLI, Alessia. Ucciso nel lager, narrato da Dario Fo: Il pugile sinti sul ring del nazismo. *Corriere della Sera*, 13 jan. 2016, p. 41. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=61349&IDOpera=231>. Acesso em: 12 mar. 2022.

REIS, Luiz Felipe. Ficção de Dario Fo e a realidade do Brasil se misturam na peça “Não vamos pagar!” *O Globo*, 7 nov. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/ficcao-de-dario-fo-a-realidade-do-brasil-se-misturam-na-peca-nao-vamos-pagar-14491044>. Acesso em: 5 jul. 2022.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SAADI, Fátima. Traduzindo o teatro. *Cerrados*: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, UnB, Brasília, n. 23, ano 16, p. 67-71, 2007.

SABATTINI, Mario. La mistificazione “legalista”: note di un recente dibattito politico-storografico. *Cina*, n. 15, p. 75-105, 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40855543>. Acesso em: 3 jul. 2022.

SANTOS, Barbara Cristina Mafra dos. *O texto teatral de Dario Fo no Brasil: epitextos públicos*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. 97p.

- SANTOS, Wilson de. *Brincando em cima daquilo com Wilson de Santos*. 2017. 6 min., son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xm6Fh6-pTkg&ab_channel=WilsonDeSantos. Acesso em: 11 jun. 2022.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017. Coleção estudos, n. 348.
- SCANLAN, Robert. *Principles of dramaturgy*. Abingdon; New York: Routledge, 2020. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/509592623/Focus-on-Dramaturgy-Scanlan-Robert-Principles-of-Dramaturgy-Taylor-and-Francis-Routledge-2020>. Acesso em: 5 jun. 2022.
- SCIOTTO, Antonio. Ciulla, falsario e giullare contro i politici e i banchieri. *II Manifesto*, 2015, s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=61322&IDOpera=230>. Acesso em: 12 mar. 2022.
- SCIOTTO, Piero. Corrispondenza tra la Società degli autori brasiliana e Piero Sciotto: la traduttrice Neide de Castro Veneziano Monteiro chiede i diritti di traduzione e di rappresentazione della commedia “Hellequin, Harlekin, Arlecchino” di Dario Fo. 1987. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=21214&IDOpera=7>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- SCIOTTO, Piero. Lettera a Giuseppe d'Angelo, dell'Istituto Italiano di Cultura di Rio de Janeiro, riguardante la rappresentazione di “Settimo: ruba un po` meno” da parte del Grupo Viagem al Teatro Glauce Rocha di Rio. 1987. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=20626&IDOpera=161>. Acesso em: 22 jul. 2022.
- SCUDERI, Antonio. Dario Fo and Oral Tradition: creating a Thematic Context. *Oral Tradition*, n. 15, v. 1, 2000, p.26-38.
- SETTE, Lara Azevedo. *A reforma de 1993 do Sistema Político Italiano: uma reflexão para o caso brasileiro*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciência Política) - Instituto de Ciência Política, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Ps8T0mPPjtAJ:bdm.unb.br/bitstream/10483/20437/1/2017_LaraAzevedoSette_tcc.pdf+&cd=3&hl=it&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 6 mar. 2022.
- SILVA, Raíssa Palma de Souza. Júlio Adrião sobre tradução e montagem da peça de Dario Fo: “A descoberta das Américas”. In: Canal GTT – Grupo de Tradução de Teatro. *YouTube*, 22 mar. 2021. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=TTBsp_CIEfM&ab_channel=GTTTradu%C3%A7%C3%A3odeteatro. Acesso em: 21 jul. 2022.

SOFRI, Antonio. *La notte che Pinelli*. Palermo: Sellerio, 2009.

SORIANI, Simone. Cronologia essenziale della vita e delle opere di Dario Fo e Franca Rame. In: D'ANGELI, Concetta; SORIANI, Simone (Orgs.). *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame*. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite. Pisa: Pisa University Press, 2006.

SORIANI, Simone. Migliaia di ore vissute in modo esagerato: racconti di vita, arte e politica nell'autobiografia di Franca Rame. *Liberazione*, 24 ago. 2010, p. 9. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=28238&IDOpera=78>. Acesso em: 12 mar. 2022.

SORIANI, SIMONE. *Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d'attore*.

STRAPAZZO. In: TRECCANI, Vocabolario Online. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/strapazzo/>. Acesso em: 02 jul. 2020.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês* (século XVIII). Trad. Luiz Sérgio Repa São

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

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

TEATRO e dança. *Guia Folha*, 23 a 29 ago. 2019. p. 46. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=48859&anchor=6127094&pd=ae1378b209578100837120d42d0f2346>. Acesso em: 19 jun. 2022.

TEATRO e dança. *Guia Folha*, 24 a 30 ago. 2018, p. 64. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=48423&anchor=6097173&pd=f10770ab8730d7c023dc8a0a44a04a67>. Acesso em: 19 jun. 2022.

TEATRO. *Correio Paulistano*, 10 abr. 1963, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/15366. Acesso em: 17 maio 2022.

TEATRO. *Folha de S.Paulo*, 15 dez. 2000b, p. 38. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=14830&anchor=5591063&pd=ca5affaa4205c266ca51f6107dd96044>. Acesso em: 19 jun. 2022.

TEATRO. *Folha de S.Paulo*, 17 mar. 2000a, p. 35. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=14557&anchor=5586854&pd=3ef1c955d909f148d1c0ad34063edaba>. Acesso em: 19 jun. 2022.

TEATRO. Guarnieri volta a Brasília em *Pegue e não Pague*. *Correio Braziliense*, Brasília, 13 maio 1982, s. p. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_03/29970. Acesso em: 26 jun. 2022.

TEATRO. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 jul. 1990. p. 72. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19900705-35394-nac-0072-cd2-8-not/busca/Maria+Chiesa>. Acesso em: 21 jul. 2022.

TESTA, Alberto. Non si può polemizzare sul settimo comandamento. *Sardegna oggi*, 12 maio 1965. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=17353&IDOpera=161>. Acesso em: 17 jul. 2022.

THE NOBEL Prize in Literature 1997. *NobelPrize.org*. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/summary/>. Acesso em: 27 fev. 2022.
TOROP, Peeter. *La traduzione totale*: tipi di processo traduttivo nella cultura. Edizione italiana a cura di Bruno Osimo. Milão: Hoepli, 2010.

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?. Disponível em: https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/8103/1/Tortoriello_miscellanea_special_e_2001.pdf. Acesso em: 26 mar. 2022.

TORTORIELLO, Adriana. Dario Fo in inglese: il teatro politico si può tradurre?. Disponível em: https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/8103/1/Tortoriello_miscellanea_special_e_2001.pdf. Acesso em: 26 mar. 2022.

TRÊS anos de sucesso de um casal especial. *Estado de Minas*, s. d., s. p. Disponível em: <https://www.facebook.com/canastrarealproducoes/photos/pcb.3772724102744394/3772704106079727>. Acesso em: 21 jul. 2022.

TRIBUNAL anuncia hoje a pena da viúva de Mao. *Folha de S.Paulo*, 25 jan. 1981, p. 16. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=7567&anchor=4305099&pd=08fec57a0a43d9d61b77455ecaa89e3a>. Acesso em: 4 jul. 2022.

Truffa al Nobel, chiusa l'inchiesta: ex commercialista di Fo & Rame accusato di esserci intascato 400 mila euro. *Il Giorno*. 21 abr. 2006. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=26350&IDOpera=18>. Acesso em: 9 mar. 2022

UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=dKoGjCgb2f8C&q=dramaturgia&hl=it&source=gbs_word_cloud_r&cad=5#v=snippet&q=dramaturgia&f=false. Acesso em: 2 jun. 2022.
ÚLTIMA vez anarquista. *O Estado de São Paulo*, 6 jan. 1988, caderno 2, p. 7.

UM CASAL Aberto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento427289/um-casal-aberto>>. Acesso em: 04 de Jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

UM ORGASMO adulto escapa do zoológico. 1983. Programa teatral. Disponível na Biblioteca Jenny Klabin Segall.

VALENTINI, Chiara. *La storia di Dario Fo*. Milão: Feltrinelli, 1977 apud FARRELL, Joseph. *Dario e Franca: la biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*. Trad. Carlo Milani. Milão: Ledizioni, 2014.

VALENTINI, Chiara. Quel Brecht lo sistemo io. *Corriere della Sera*, 1980, s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=10380&IDOpera=162>. Acesso em: 22 fev. 2022.

VARALE, Silvia. Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame. 1 - A colloquio con Franca, un'operosa ape regina. In: D'ANGELI, Concetta; SORIANI, Simone (Orgs.). *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame*. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite. Pisa: Pisa University Press, 2006. p. 11-17.

VEJA programação do festival Satyrianas na SP Escola de Teatro. *SP Escola de Teatro*, 12 nov. 2016. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/veja-programacao-do-festival-satyrianas-na-sp-escola-de-teatro>. Acesso em: 19 jun. 2022.

VENTURA, Sofia. Così la sinistra ha aperto la strada alla destra. Da Mani Pulite alla "Casta", l'antipolitica ha finito per avvantaggiare i reazionari. *L'Espresso*, 12 jul. 2018. Disponível em: <https://espresso.repubblica.it/palazzo/2018/07/10/news/cosi-la-sinistra-ha-aperto-la-strada-alla-destra-1.324719>. Acesso em: 6 mar. 2022.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. A history of translation. London; New York: Routledge, 1995.

VILLANI, Gianni. La Callas Mancata: Dario Fo racconta e dipinge la Divina, come doveva interpretarla all'Arena di Verona Franca Rame ma la moglie del Nobel morì prima dello spettacolo. *L'Arena*, 2014, s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=61337&IDOpera=224>. Acesso em: 12 mar. 2022.

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*, Madrid, v. 3, p. 283-295, 2013.

VIÚVA de Mao desafia os juízes. *Folha de S.Paulo*, 30 dez. 1980, p. 7. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=7541&anchor=4334293&pd=2079f5a4c486b224d5b7f4050586cfc6>. Acesso em: 4 jul. 2022.

WINDLE, Kevin. The Translation of Drama. Disponível em: https://openresearch-repository.anu.edu.au/bitstream/1885/25548/12/Ch%2011%20Drama_AAM.pdf. Acesso em: 26 mar. 2022.

WOLFF, Fausto. De circos, Sorocabas, pés, SNT, Jaguar etc. *Revista da Tribuna*, Rio de Janeiro, ed. 03014, 4 abr. 1963a, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/12879. Acesso em: 17 maio 2022.

WOLFF, Fausto. Um elefante na loja de cristal. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1963b, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/13067. Acesso em: 17 maio 2022.

ZANCARINI, Jean-Claude. *Morte accidentale di un anarchico* et ses deux (ou trois ?) fins. Une lecture politique. *UMR Triangle*. Action, discours, pensée politique et économique. Disponível em: https://www.academia.edu/6937666/_Morte_accidentale_di_un_anarchico_et_ses_deux_ou_trois_fins._Une_lecture_politique_2012_. Acesso em 12 jul. 2022.

ZANGARINI, Laura. Dario Fo e l'accusa al Vaticano: non vuole lo spettacolo di Franca: "Autorizzazione negata a Roma". La Santa Sede: non sappiamo nulla. *Corriere della Sera*, 1 nov. 2013, s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=66854&IDOpera=223>. Acesso em: 12 mar. 2022.

ZANONI, Melize. *Dario Fo no Brasil: a relação gestualidade-palavra nas cenas de A descoberta das Américas de Julio Adrião e Il primo miracolo de Roberto Birindelli*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

ZANOTELLI, Betty. Fo e Rame, lo sberleffo al potere: “L'anomalo bicefalo” ha due grandi protagonisti ma qualche nota è stonata. *Corriere del Veneto*, Padova, 18 dez. 2003. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=24878&IDOpera=3>. Acesso em: 6 mar. 2022.

ZANOVELLO, Silvana. Fo: “Siviglia non mi vedrà”. 1992. s. p. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=11055&IDOpera=83>. Acesso em: 21 jul. 2022.

ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

ZURBACH, Christine Mathilde Thérèse. The theatre translator as a cultural agent. In: MILTON, John; BANDIA, Paul (Eds.). *Agents of translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2009. p. 279-299.

ZURBACH, Christine. *A tradução teatral: o texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.