



DOSSIÊ DRAMATURGIA E TRADUÇÃO

TRADUÇÃO, DRAMATURGIA E ÉTICA:
O CASO DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS
DE **TUTTA CASA, LETTO E CHIESA**, DE
FRANCA RAME E DARIO FO

*TRANSLATION, DRAMATURGY AND
ETHICS: THE CASE OF THE BRAZILIAN
TRANSLATIONS OF **TUTTA CASA, LETTO E
CHIESA** BY FRANCA RAME AND DARIO FO*

Amanda Bruno de Mello
Mestranda em Estudos Literários pela UFMG
E-mail: amanda.bruno.mello@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa as traduções brasileiras às quais foi possível ter acesso dos monólogos de *Tutta casa, letto e chiesa*, de Dario Fo e Franca Rame, em particular dos monólogos **O despertar** e **Uma mulher sozinha**, traduzidos por Roberto Vignati e Michele Piccoli para a montagem intitulada **Brincando em cima daquilo**, que teve direção do primeiro, atuação de Marília Pêra e estreia provável também em 1983, no Rio de Janeiro. Neste trabalho, explora-se a relação entre dramaturgia e escolhas tradutórias, levando em consideração a ética dos tradutores, pensada a partir da concepção de Spivak, segundo quem é preciso ter responsabilidade ao traduzir um texto considerado subalterno. Chega-se à conclusão de que esta tradução brasileira não oferece plena hospitalidade estética e política ao texto italiano, o que influencia uma recepção posterior mais focada no humor e menos no tom de denúncia e contestação presente no texto de partida.

Palavras-chave: Tradução de teatro, Ética, Dramaturgia, Franca Rame, Dario Fo.

ABSTRACT

*This paper analyzes the Brazilian translations of the monologues of **Tutta casa, letto and chiesa**, by Franca Rame and Dario Fo, more specifically **O despertar and Uma mulher sozinha** translated by Roberto Vignati and Michele Piccoli for the play named **Brincando em cima daquilo**, which had Vignati's direction and Marília Pêra's acting and which was probably performed for the first time also in 1983 in Rio de Janeiro. This article explores the relation between dramaturgy and translation choices, taking into account the translators' ethics. This element is examined through Spivak's thought, according to whom it is necessary to be responsible when translating a text considered subaltern. This work concludes that this Brazilian translation does not offer full aesthetic and political hospitality to the Italian text, which influences a later reception more focused on humor and less in the tone of denunciation and contestation present in the text of departure.*

Keywords: Theatrical translation, Ethics, Dramaturgy, Franca Rame, Dario Fo.

TUTTA CASA, LETTO E CHIESA

Em 1977, Franca Rame estreou, em Milão, o espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa* (“Toda casa, cama e igreja”, em tradução literal. Em tradução mais livre, algo como “Bela, recatada e do lar”), composto por nove monólogos escritos por ela e por Dario Fo, um dos mais importantes dramaturgos italianos de todos os tempos, ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1997 e seu marido.

Os monólogos foram reunidos e, junto com outros monólogos do casal, publicados com o título de *25 monologhi per una donna* (“25 monólogos para uma mulher”) em 1989, na coleção que reúne todas as comédias de Fo da editora Einaudi. O livro também está disponível, com algumas alterações e com a contribuição do filho do casal, Jacopo Fo, no site dedicado à obra de Franca Rame (www.francarame.it).

Em comum, os monólogos têm o fato de serem escritos para uma atriz e de falarem sobre a condição da mulher através de diferentes personagens femininos. Rame diz, no prólogo disponível na versão *online* do texto do espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa*, que essa é uma peça sobre “a condição da mulher, um espetáculo sobre as submissões sexuais da mulher” (s.d., p. 4). Ela conta ter apresentado o espetáculo mais de três mil vezes, em vários países, muitas delas em fábricas ou escolas ocupadas e com a intenção de arrecadar dinheiro para as lutas feministas da época.

Na versão publicada, o espetáculo não conta mais com nove monólogos, e sim com seis. Os outros permanecem no livro, mas na seção “outras histórias”. Isso não surpreende, visto que o trabalho de Fo e Rame é marcado pelo contínuo refazer dos textos a partir da experiência do palco e do público. Era co-

num que acrescentassem ou subtraíssem monólogos da apresentação, e também faziam alterações nos textos. O próprio Fo diz, na introdução ao livro:

Noite após noite, Franca, aproveitando a contribuição do público, que é sempre o nosso colaborador mais válido, variava ritmos, estrutura dos períodos, simplificava trechos, acrescentava ou tirava falas etc. Assim, depois de dois meses, o texto nos parecia completamente transformado, quase irreconhecível em relação ao texto original. (FO; RAME, s. d., p. 3)¹

O objeto de estudo deste artigo são as traduções brasileiras deste espetáculo, que é, então, composto por um número variável de monólogos e que, mesmo nas apresentações de Fo e Rame, é um texto movente, que pode ser diminuído, aumentado, alterado etc., mas que sempre trata a temática da condição da mulher de um ponto de vista feminista.

Na edição de 1989 da editora Einaudi, que estabeleceu um texto fixo, os seis monólogos que compõem o espetáculo são, em ordem e em tradução literal: **Uma mulher sozinha**, **O despertar**, **A mamãe hippie**, **Temos todas a mesma história**, **Contraste para uma só voz** e **Medeia**.² Paraphraseando e completando a apresentação que Rame faz de cada texto no prólogo ao espetáculo (s. d.), a primeira personagem é uma típica dona de casa, que tem tudo, menos ser tratada pelos homens que moram em sua casa como uma pessoa, com dignidade; a segunda é uma operária explorada duas vezes — uma na fábrica, outra em casa, pelo marido; a terceira é uma mãe que vira hippie quando sai de casa à procura do filho, que tinha fugido; o quarto monólogo é a narração de uma relação sexual entre um homem e uma mulher, seguida da narração de sua gravidez e da primeira história que conta para sua filha; o quinto foi baseado em um texto medieval recitado por um bufão e é a história de um encontro às escondidas entre dois amantes, no qual apenas a mulher fala; o sexto é um trecho de Medeia, inspirado não diretamente no texto de Eurípedes, mas na tradição do teatro popular do século XVI italiano. Trata-se, portanto, de mulheres diferentes entre si, de várias classes sociais e até mesmo períodos históricos. Excetuando “Contraste para uma só voz”, que foi incluído em 1981 no material preparatório para a publicação, os demais monólogos já compunham os originais que estavam sendo preparados desde 1979.

AS PRIMEIRAS MONTAGENS BRASILEIRAS

É difícil confirmar com segurança as datas das primeiras montagens brasileiras, mas parece ser possível afirmar que a peça foi montada pela primeira vez em 1983, seis anos após sua estreia na Itália. Houve duas montagens pra-

¹ No original: “Sera dopo sera Franca, valendosi dell’apporto del pubblico, che è sempre il nostro più valido collaboratore, variava ritmi, struttura dei periodi, sveltiva i passaggi, aggiungeva o toglieva battute, ecc. Così, dopo un paio di mesi, il testo ci appariva completamente trasformato, quasi irriconoscibile rispetto al testo originale. (FO; RAME, s. d., p. 3)”.

² Em italiano: “Una donna sola”, “Il risveglio”, “La mamma fricchettone”, “Abbiamo tutte la stessa storia”, “Contrasto per una sola voce” e “Medea”.

ticamente seguidas, uma em São Paulo, outra no Rio de Janeiro, e é difícil estabelecer qual foi a primeira, mas provavelmente ambas estrearam em 1983. A carioca chamou-se **Brincando em cima daquilo** e teve atuação de Marília Pêra, direção de Roberto Vignati e tradução dele e de Michele Piccoli. A paulista, por sua vez, teve atuação de Denise Stoklos, direção de Antônio Abujamra e tradução de Zilda Daier Abujamra, com o título de **Um orgasmo adulto escapa do zoológico**.

Segundo Mate (2011), Fo foi o autor estrangeiro mais montado em São Paulo na década de 1980, junto com Samuel Beckett e Bertold Brecht. Não é de se estranhar, portanto, a coincidência de montagens de um mesmo espetáculo. Ambas, aliás, foram premiadas e receberam críticas positivas. Marília Pêra ganhou o prêmio Molière de melhor atriz em 1983 por **Brincando em Cima Daquilo** e Denise Stoklos o prêmio da Apetesp (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo) em 1983 (data incerta) por **Um orgasmo adulto escapa do zoológico**. Embora eles sejam compostos por um conjunto diferente de monólogos, a escolha e as traduções às quais se teve acesso de **Brincando em cima daquilo** parece indicar que o texto consultado pelos tradutores foi posterior a 1979. **Um orgasmo adulto escapa do zoológico**, por outro lado, parece ter sido traduzido a partir da primeira versão do espetáculo, de 1977, visto que o programa da peça cita nove monólogos: “A montagem brasileira realizou igualmente uma seleção (cinco no total dos nove monólogos publicados, além de trechos de **Medeia**, no final)” (s. a., s. d., p. 4). Além disso, o programa também cita uma publicação que tem o mesmo conjunto de monólogos de 1977, que ainda não foi possível encontrar. Abaixo, o Quadro 1 traz a seleção de textos de duas versões italianas e das duas primeiras montagens brasileiras de **Tutta casa, letto e chiesa**.

QUADRO 1 – COMPARAÇÃO DOS MONÓLOGOS DAS MONTAGENS INICIAIS NA ITÁLIA E NO BRASIL

Na Itália		No Brasil	
<i>Tutta casa, letto e chiesa</i> (1977 – texto da estreia do espetáculo)	<i>Tutta casa, letto e chiesa</i> – esboço para a publicação da Einaudi (data provável 1979)	<i>Um orgasmo adulto escapa do zoológico</i> (data provável 1983)	<i>Brincando em cima daquilo</i> (data provável 1983)
<i>Il risveglio</i>	<i>Una donna sola</i>	<i>Una donna sola</i>	<i>Una donna sola</i>

Na Itália		No Brasil	
<i>Una donna sola</i>	<i>Il risveglio</i>	<i>Il risveglio</i>	<i>La mamma fricchettone</i>
<i>La mamma fricchettone</i>	<i>La mamma fricchettone</i>	<i>Monologo della puttana in manicomio</i>	<i>Lo stupro</i>
<i>Abbiamo tutte la stessa storia</i>	<i>La Medea</i>	<i>Io, Ulrike, grido</i>	<i>Il risveglio</i>
<i>Medea</i>	<i>Lo stupro</i>	Trechos de <i>La Medea</i>	<i>Abbiamo tutte la stessa storia</i>
<i>Monologo della puttana in manicomio</i>	<i>Michele lu lanzone</i>	<i>Abbiamo tutte la stessa storia</i>	
<i>Accade domani</i>			
<i>Io, Ulrike, grido</i>			
<i>Alice nel paese senza meraviglie</i>			

Fonte elaborado pela autora deste artigo.

Depois das montagens do começo dos anos 1980, houve pelo menos quatro montagens de conjuntos de monólogos no Brasil, três de **Uma mulher sozinha** isoladamente e duas de **A mamãe hippie**, com títulos diferentes. As pesquisas realizadas também indicam que todas as peças, exceto, claro, **Um orgasmo adulto escapa do zoológico**, tiveram como base as traduções feitas por Roberto Vignati e Michele Piccoli para **Brincando em cima daquilo**.

TRADUÇÃO PARA A CENA E TRADUÇÃO PARA A PÁGINA NO BRASIL

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

Com Dario Fo e Franca Rame não é diferente. Apesar do grande número de montagens de **Tutta casa, letto e chiesa** no Brasil e de outras peças de sua autoria, os italianos ainda são pouco estudados pela academia e pouco publi-

cados no país. De todas as numerosas peças de Fo, apenas **Mistero Buffo**, que teve tradução de Neyde Veneziano, encontra-se publicada e ainda disponível para compra no Brasil, e trata-se de um fato recente, de 2015. **Morte acidental de um anarquista e outras peças subversivas** (as outras parecem ser **História da Tigresa** e **O primeiro milagre do menino Jesus**, mas não foi possível encontrar o livro para conferir a informação), livro publicado em 1986, com tradução de Maria Betânia Amoroso, encontra-se esgotado.

Este fenômeno editorial parece ser explicado pelo pensamento de Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011), segundo quem há dois tipos de pesquisadores no campo da tradução teatral: aqueles ligados à área de Letras, que traduzem literatura dramática, e aqueles ligados à área do Teatro, que normalmente traduzem com o objetivo imediato da montagem. Se, por um lado, os primeiros profissionais correm o risco de se prender mais ao texto escrito que às outras semioses do teatro, os últimos podem descuidar do texto escrito. É muito comum, no Brasil, que esses dois tipos de pesquisadores não trabalhem juntos e que, portanto, haja dois tipos de trabalho de tradução de teatro: um que visa somente a publicação e outro que visa somente o palco.

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

O texto de **Um orgasmo adulto escapa do zoológico** parece ter circulado pouco, mesmo entre profissionais do teatro, após a montagem de Abujamra e Stoklos. Não se sabe o motivo da pouca circulação, mas não está relacionado à falta de sucesso, uma vez que a peça foi alvo de críticas muito positivas, que renderam a Stoklos um convite para passar uma temporada como residente no teatro **La mamma**, em Nova York e outro para trabalhar com Dario Fo e Franca Rame na Itália, mas que acabou não sendo colocado em prática. Infelizmente, nem a própria atriz soube dizer onde encontrar o texto da peça. Foi possível localizar apenas a tradução de **Temos todos a mesma história** no acervo da Sociedade Brasileira de Autores (de Teatro). Mesmo assim, não é possível garantir que se trate de fato da tradução de Daier, uma vez que há apenas os nomes de Abujamra e Stoklos escritos à mão no documento e que o texto é surpreendentemente parecido com a tradução atribuída a Roberto Vignati e Michele Piccoli pelo próprio SBAT. Por faltarem elementos que per-

mitam afirmações seguras, este documento não será levado em consideração no presente artigo. Tendo em vista a riqueza do acervo da SBAT, especialmente na época de estreia dos espetáculos, é possível imaginar que a ausência das demais traduções de Daier na biblioteca da sociedade tenha influenciado a pouca circulação dos textos. Não é possível saber, no entanto, se as traduções não foram depositadas ou se foram perdidas.

Por sua vez, o texto de **Brincando em cima daquilo** encontra-se integralmente no acervo da SBAT. Isto com certeza influenciou o fato de esta tradução ter sido usada como base para todas as montagens que se puderam identificar dos monólogos no Brasil. Sempre em versão datilografada, ela também está presente em algumas bibliotecas brasileiras, como a da Universidade Federal de Uberlândia, e em alguns acervos especializados, como na Biblioteca Jenny Kablin Segall, em São Paulo. É interessante notar como as traduções de Michele Piccoli e Roberto Vignati acabaram se tornando, portanto, uma espécie de texto de referência para a montagem do espetáculo de Rame e Fo, a despeito de ter sido realizada mais com o objetivo da cena do que com o objetivo da publicação. Foram escolhidas para análise as traduções **Brincando em cima daquilo** e **O despertar**, que parecem ser os monólogos mais montados, tanto isoladamente como em conjunto com outros, no Brasil.

Através da análise da tradução destes monólogos, este artigo tentará entender quais são as implicações éticas e dramáticas das escolhas tradutórias feitas por Piccoli e Vignati. Antes, porém, é importante estabelecer a partir de qual referencial teórico isto será feito.

TRADUÇÃO, ÉTICA, POLÍTICA

As traduções serão analisadas a partir do pensamento teórico de Spivak acerca da tradução. A pesquisadora indiana entende a tradução também como um “ato de reparação, de obrigação, de dívida e de responsabilidade” (apud ALMEIDA, 2011, p. 83) com um texto, um autor, mas principalmente a sua língua, sua cultura e seu povo, especialmente quando a tradução se dá de uma língua subalterna em direção a uma língua de poder (notadamente o inglês). Este, é claro, não é o caso das traduções aqui estudadas, que partem do italiano em direção ao português.

No entanto, parece ser possível fazer um paralelo com essa questão não pela subalternidade da língua, mas pela subalternidade do tema e das personagens do espetáculo **Tutta casa, letto e chiesa**, que dá voz quase que exclusivamente a personagens mulheres, em um tom claramente feminista. Spivak (apud ALMEIDA, 2011) ressalta que a tradução é também uma questão de hospitalidade estética e política, que demanda do tradutor uma responsabi-

lidade na acolhida do outro enquanto outro e, portanto, mesmo em suas diferenças. É claro que esta acolhida é difícil e beira o impossível se for considerada em termos absolutos, mas é importante que o tradutor tenha consciência tanto da sua necessidade, como do risco de cair no lado oposto, ou seja, o da violência epistêmica.

Também é importante lembrar o contexto político da época do espetáculo. Mello (2017, p. 40-41) destaca, a este respeito:

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

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

Não queremos dar, às pessoas que vêm até nós para rir conosco, uma saída barata para soltarem sua indignação; queremos que permaneçam com sua raiva no estômago. Queremos que esta raiva seja eficiente na hora da luta e que lhes dê clareza necessária. O que não queremos é que os espectadores se sintam aliviados após terem abandonado a sala e desabafem com um leve arrotto. A revolta em seu interior deve ficar onde também a risada permanece, no fundo da alma, da mente.

A risada protege do pior perigo que existe, a catarse. É necessário notar que a diferenciação de teatro aristocrático e teatro popular tem a ver com a seriedade sagrada de um, e a cômica do outro. (FO, 1982, p. 2)

ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE *BRINCANDO EM CIMA DAQUILO*

Una donna sola, traduzido por Michele Piccoli e Roberto Vignati como ***Brincando***

em cima daquilo, parece ser o texto central do conjunto de monólogos de **Tutta casa, letto e chiesa**. É o maior monólogo do grupo, além de ser um de seus textos mais representados no mundo inteiro. No Brasil, não é diferente. É possível resumi-lo da seguinte forma:

[...] uma mulher, Maria, começa a conversar pela janela com a vizinha que acabou de se mudar para o apartamento à sua frente. O público nunca a vê ou a ouve, sabe que ela está ali sempre pela fala de Maria ou pelos silêncios que faz, indicando que está escutando sua vizinha. O começo do diálogo é leve, a personagem afirma que tem tudo em casa e que não lhe falta nada, que deixa a televisão e o rádio ligados o dia inteiro para lhe fazerem companhia. Aos poucos, porém, ela começa a contar em detalhes a situação em que vive: é casada e tem dois filhos, uma maior – que já tem amiguinhas e, por isso, não lhe faz companhia; um pequeno que só dorme e faz demandas; cuida do cunhado que sofreu um acidente, estava completamente engessado em uma cadeira de rodas e nem por isso deixou de assediá-la; é mantida em cárcere privado pelo marido por causa de um caso extraconjugal que teve com um rapaz mais novo; é espiada o tempo todo dentro de casa por um homem do prédio à frente; recebe ligações de outro homem assediador; o rapaz por quem foi apaixonada não para de procurá-la. Fica evidente que Maria não está sozinha, ao menos no sentido físico e espacial. Ela está cercada por homens e, por isso, está psicologicamente sozinha, sem aliados, pelo menos até a chegada da vizinha com quem conversa. (MELLO, 2017, p. 41)

À primeira vista, uma questão da versão brasileira já salta aos olhos: o monólogo sofreu cortes consideráveis. Em italiano, tem 24 páginas, enquanto, em português, são 13 e não há grandes diferenças de formatação entre a versão brasileira e a italiana. Ainda não foi feita a contagem de palavras dos dois textos, mas a presença de cortes é incontestável. No Quadro 2 é possível visualizar a maior parte das diferenças entre o texto de partida e o texto de chegada.

QUADRO 2 – COMPARAÇÃO ENTRE *UNA DONNA SOLA* (FO; RAME, S. D.) E *BRINCANDO EM CIMA DAQUILO* (FO; RAME, TRAD. PICCOLI; VIGNATI, 1983)

<p>Ho la lavabiancheria, 24 cicli! Lava e asciuga... Ma come asciuga!... Certe volte devo ribagnare tutto, per poter stirare... è tutto secco! (p. 14)</p>	<p>Tenho máquina de lavar roupa que lava, torce e enxuga com água quente. Ela enxuga tanto, tanto que, às vezes, eu tenho que molhar toda a roupa novamente, pra poder passar. (p. 2)</p>
<p>[...] cosa devo volere di più dalla vita io... Dopotutto, sono solo una donna... (p. 14)</p>	<p>Mas com tudo isso, a senhora pode não acreditar, mas eu me sinto uma mulher sozinha... (p. 2)</p>
<p>per mio cognato... Eh... le toccava! Le toccava tutte! Proprio lì... (p. 14)</p>	<p>É por causa do meu cunhado... É, ele mexe muito com elas. Mexe, entende? Passa o dia bulinando as coitadas. Sim... exatamente aí. (p. 2)</p>
<p>poi gli hanno lasciato fuori anche la mano tocacciona... che anche quella è rimasta sana... ed è rimasto sano anche... (<i>Si blocca imbarazzata</i>) Non so come dire... ci conosciamo da così poco tempo, non vorrei che pensasse male di me... Insomma... è rimasto sano... lì. Com'è sano lì, signora! Anche troppo!! (p. 14)</p>	<p>também deixaram de fora "a mão"... aquela que... (<i>fica embaçada</i>) NÃO!!! Aí, infelizmente, também não sofreu nada. Continua... continua funcionando sim... até demais. (p. 2-3)</p>
<p>Legge, legge moltissimo... s'informa... Fumetti porno! Ha la stanza piena di riviste schifose, con su tutte le donne nude... in certe posizioni! Scomode! Per me, quelle povere ragazze dopo le foto le ingessano come mio cognato... Con su dei pezzi di carne anatomica, ingrandita, a colori... pare un dépliant di macelleria! Che a me quando me ne capita una in mano, poi, a mezzogiorno, non riesco a cucinare la bistecca... mi viene da vomitare... E così, da quando tutte le donne se ne sono andate,</p>	<p>Ele lê... lê muito... se atualiza... histórias pornográficas em quadrinhos. Tem o quarto cheio de revistas nojentas... essas cheias de mulheres peladas. ... Cada pose!... Quem cuida dele? Sou eu, infelizmente. Mas faço isso pelo meu marido... Deve ser o meu marido... ele sempre liga nessa hora... (p. 3)</p>

<p>mi occupo io di mio cognato, sa, io lo faccio per mio marito... è suo fratello dopotutto... Ma che dice! (<i>Risentita</i>) A me mi rispetta eccome! Ci mancherebbe altro! A me, prima di allungare la mano, me lo chiede, me lo chiede sempre! (<i>Squilla il telefono</i>) Oh, dev'essere mio marito... mi chiama sempre a quest'ora. (p. 15)</p>	
<p>Ciao, sì... no, no, sono felice... sono felice, Aldo, sono molto felice. (<i>Sempre più nervosa</i>) Ero qui che stiravo e ridevo... Sì Aldo, sono felice... (<i>Gridando</i>) Sono feliceeee! (p. 16)</p>	<p>Tchau! Ahn? Por que eu estou alegre? (<i>mais nervosa</i>) Porque eu estou passando um monte de roupa... (<i>gritando</i>) Estou rindo porque estou passando roupa! (p. 4)</p>
<p>Ha visto? Gli ho dovuto dire una bugia... Eh no, non lo sa del porccone telefonico... se glielo dico va a finire che se la prende con me!... Lo so che io non ho colpa, ma lui dice che se loro insistono è perché sentono che io mi turbo, si eccitano di più e insistono col masturbo! E va a finire che mi fa togliere anche il telefono... Già mi tiene chiusa in casa... Prigioniera! La mattina quando esce mi chiude... (p. 17)</p>	<p>A senhora viu? Tive que contar uma mentira... ele não sabe do tarado telefônico... se souber, é capaz de dizer que a culpada sou eu. E sabe o que ele vai fazer? Vai mandar desligar o telefone... Como se já não bastasse me manter trancada em casa. Toda manhã quando sai, ele me tranca a sete chaves. Fico prisioneira na minha própria casa. (p. 6)</p>
<p>Vede, una povera donna non può starsene un po' in deshabillé in casa sua a stirare... Per colpa di quello lì devo stirare con su il paltò! (<i>Gridando rivolta al Guardone</i>) Vero?... E il passamontagna!... E gli sci!... Che non so neanche sciare, cado e mi rompo tutta come mio cognato!... (<i>Alla dirimpettaia</i>) La polizia? No, non la chiamo. Sa cosa succede? Arrivano,</p>	<p>Polícia? Não, não vou chamar... eu me viro sozinha. (p. 4)</p>

<p>stendono un bel verbale, vogliono sapere fino a che punto ero nuda o vestita in casa mia... se ho provocato il Guardone con danze erotiche... e per finire io, solo io, mi becco una bella denuncia per atti osceni in luogo privato, ma esposto al pubblico! No, no, me la cavo da me. (p. 17-18)</p>	
<p>Cantavo dalla mattina alla sera... La sera no, la sera piangevo: “Sei una depravata”, mi dicevo (p. 18-19)</p>	<p>Quando eu ficava com ele, cantava o dia inteiro (p. 5)</p>
<p>Ah, devo far finta di non essere in casa... spegnere la radio, il giradischi, il televisore... d'accordo, come vuoi tu, agli ordini capo! Anzi, per te faccio di più! Sai che faccio? Vado in gabinetto, mi tuffo nella tazza e tiro la catena!... (p. 19)</p>	<p>Ah! Tá bom, tenho que fingir que não tem ninguém em casa... desligar o rádio, a vitrola, o gravador, a televisão... certo, como você quiser... O que eu não faço por você? Só está faltando ir ao banheiro, me jogar na privada e puxar a descarga! (p. 5)</p>
<p>Sì, l'amore! E non gliene frega niente se a me non va, se non ne ho voglia! Sempre pronta devo essere io, sempre pronta! Come il Nescafé! Lavata, profumata, depilata, calda, snodata, vogliosa, ma: zitta! Basta che respiri! E faccia un gridolino ogni tanto, per fargli credere che ci sto. E invece io con mio marito non ci sto! Insomma non sento niente... io... non riesco ad arrivare... Ecco, sì... quella parola lì... Che parola! Che parola!! Non la dico mai! Orgasmo! Mi pare come il nome di una bestiaccia schifosa... un incrocio fra un mandrillo e un orango. Mi pare di leggerlo a grandi titoli sui giornali: “Orgasmo adulto fuggito dal circo americano!”</p>	<p>É trepar. Sem se importar se estou ou não com vontade. E eu tenho que estar sempre disposta. Pronta instantaneamente como Nescafé. Sempre excitada. Mas sempre em silêncio! Basta que eu respire! E que, às vezes, dê um pequeno grito para que ele se convença que chegamos juntos ao... (<i>fica embaraçada. A visão completa</i>) É isso... ORGASMO!!! QUE palavra! Com tantos nomes que existem, foram colocar logo esse. Aonde eu estava mesmo? Desculpe, mas em matéria de orgasmo, eu sempre perco o fio da meada. Ah, sim! No meu marido. Com ele, eu não sinto nada. (p. 7)</p>

<p>“Suora aggredita allo zoo da un orgasmo impazzito”. Quando poi dicono: “Ha raggiunto l’orgasmo”, mi pare di vedere un povero tapino che dopo una gran corsariesce a prendere il tram al volo... (<i>Ride</i>) Ah, fa lo stesso effetto anche a lei?... O-R-GA-SMO!! Che parolaaa!! Con tanti nomi che ci sono... non potevano chiamarlo ad esempio “sedia”?... Sì, sedia... così uno dice: “Ho raggiunto la sedia”, primo, non si fa capire che ha fatto le brutte cose... secondo, se è stanco si riposa! (<i>Ride divertita</i>) Dove ero rimasta?... Ah, sì, mi scusi, ma questo fatto dell’orgasmo mi ha fatto perdere il filo. Con mio marito, non sento niente! (p. 19-20)</p>	
<p>Niente! Guardi come faccio l’amore con mio marito... così. (<i>È seduta sullo sgabello e restando seduta si stende rigida mettendosi sull’attenti, come un soldato</i>) E quando ha finito dico: “Riposo!”... No, non ad alta voce, se no me le dà... Di dentro... io parlo sempre di dentro. “Riposo!” e dormo rilassata. Non so perché con mio marito non sento niente. Forse perché mi sento come... bloccata... mi pare di essere come... (p. 20)</p>	<p>Nada! Me sinto uma estátua. Me sinto bloqueada... parece que sou sempre...sempre... (p. 8)</p>
<p>Ma sa il tempo che ci penso... che è anche una parola facile: “ADOPERATA”! Sì, adoperata, come il rasoio elettrico, il fòn per i capelli... Sarà anche che io non ho avuto molte esperienze di sesso... ne ho avute due... questa del marito che non conta, e un’altra che ero</p>	<p>Não pode imaginar há quanto tempo estou procurando essa palavra! E era tão fácil: "Usada". Com ele eu me sinto usada. Desde o começo eu não sentia nada... pensava que fosse assim com todas as mulheres. Até que conheci aquele moço (p. 8)</p>

ancora una ragazzina... Dieci anni io...
lui dodici. Un imbranato!
Speriamo sia migliorato crescendo...
Noi non sapevamo niente di quelle
cose lì... sapevamo solo che i bam-
bini nascono dalla pancia... No, non
ho sentito niente... proprio niente!
Solo un gran male qui. (*Accenna all'om-
belico*)... Sì, qui... l'ombelico... e sì,
perché noi si credeva che fosse quello,
il posto dell'amore... e allora lui col
suo coso... spingeva, spingeva... Ho
avuto l'ombelico infiammato non so
per quanti giorni. (*Ride*) Mia mam-
ma credeva mi fosse tornata la vari-
cella! A mio marito, questo fatto
dell'ombelico non glielo ho confida-
to... E no, perché magari dopo dieci
anni fai una lite: "Taci tu! E quella
volta dell'ombelico allora! Puttana!"
No, no, zitta sono stata. L'ho detto
al prete... Mi sono confessata... m'ha
detto di non farlo più. Dopo, sono
cresciuta... No, non ho più avuto es-
perienze di sesso... E no, quella lì
dell'ombelico non mi era piaciuta.
Sono diventata grande, mi sono fi-
danzata, le mie amiche mi hanno
spiegato... Il giorno del matrimonio
in chiesa ero così emozionata!...
Cantavo a squarciagola... No, non
con la voce... di dentro... io faccio
tutto di dentro... Cantavo dentro di
me: "arriva l'amore, oho ohoo... ar-
riva l'amore..." (*Cambia completamente
tono: delusa*) Invece è arrivato mio
marito! Come sono rimasta male la
prima notte, signora... "Ma come: è
tutto qui?" mi chiedevo... Come sono

rimasta male la prima notte! Anche alla centesima!... Informarmi? E da chi? Allora ho incominciato a leggere i giornali delle donne e ho scoperto una cosa! (*Dandosi molta importanza*) Ho scoperto... che noi donne abbiamo i punti erogeni... che sarebbero quei punti di maggiore sensibilità al tatto del maschio... (*Delusa*) Ah, lo sa già... Ne sa di cose lei, eh? Ma quanti punti erogeni abbiamo! Su quel giornale c'era il disegno di una donna nuda, tutta divisa in quarti... sa, come quei cartelloni che si vedono nelle macellerie con su la vacca tutta divisa in regioni, come la carta d'Italia. E ogni punto erogeno era pitturato con colori tremendi, a seconda della sensibilità più forte o meno forte. Per esempio, la lombata, rosso fuoco! Poi la parte qui, dietro il collo, quella che i salumieri chiamano "la coppa", violetto; il filetto della schiena... (*cambia tono*) ha visto come è aumentato il filetto!... Ah sì, scusi... (*riprende il tono descrittivo*) il filetto, arancione! Poi lo scamone... Lo scamone è una roba!! Il non plus ultra! Speciale! Quasi come farsi toccare il biancostato e la polpa di roast-beaf, che poi sarebbe il muscolo sartorio o anche traverso, come dire interno della coscia o cosciotto! Con mio marito né lombata né filetto né polpa... niente! Non sentivo niente! Ma mi ero rassegnata, perché credevo che per tutte le donne fosse così... finché non ho conosciuto il ragazzo. (p. 20-22)

<p>Io non ero abituata a quei sentimenti dell'anima, ma solo alle palpate del cognato, al porcone telefonico, alle adoperate di mio marito... sentirmi tutte quelle ondate d'amore... vam, vam... che mi venivano nello stomaco... vam, vam! Una gastrite nervosa! Allora mi sono detta: "stai scivolando verso il peccato!" Basta, ho chiuso con l'inglese! (p. 22)</p>	<p>Eu não estava acostumada com este sentimento tão puro, vindo do fundo da alma. Então senti uma coisa dentro de mim e pensei: "Você está escorregando para o pecado". E resolvi acabar com o inglês. (p. 8)</p>
<p>Ribussano... chi sarà adesso signora? Il creditore, la polizia, il ragazzo pazzo? Io non rispondo a nessuno... <i>(Ribussano con insistenza)</i> Vuoi vedere che è proprio la polizia? <i>(Si sente gridare a gran voce: Maria, Maria)</i> Mio marito! <i>(Va alla porta)</i> Aldo... cosa bussi... va bene che il campanello è rotto, ma hai la chiave, e aprila 'sta porta!... Hai perso le chiavi?! Oh mamma! E adesso cosa mi capiterà? Mi toccherà morire di fame, sepolta viva, come l'abate Faria... io, il bambino, il manone... Che morte, che morte!! <i>(Al marito)</i> Guarda che è stato qui il tuo amico... sì, quello dei soldi. È andato a chiamare la polizia... No, non ha parlato con me, non sono cretina!... Ha parlato con la cameriera... Quale cameriera? Non abbiamo cameriera? Certo che ce l'hai la cameriera! Hai la cameriera, l'infermiera, la baby-sitter, la donna a ore, tuttofare, tuttolavare, tuttopalpare a farsi fottere!... No, non sono né isterica né pazza... e sono contenta che arrivi la polizia, così la faremo finita... Sì, vattene... e non tornare mai più!</p>	

<p>M'ha detto, puttana! Mio marito gli mette incinta la figlia e lui dice puttana a me! (<i>Il ragazzo, bussando alla porta, cerca di attirare l'attenzione della donna</i>). Lasciami stare! Ho una disgrazia in famiglia... ho il marito incinto! (p. 33)</p>	<p>Me chamou de puta. Pode? Meu marido deixa a filha dele grávida e é a mim que ele chama de puta. (<i>O moço bate na porta procurando chamar a atenção dela</i>). Me deixa em paz. Aconteceu uma desgraça na minha família... Meu marido ficou grávido. (p. 12)</p>
<p>L'ho castigato!... Perché mi ha deluso... io credevo che lui fosse "l'AMORE" ... invece no... è un porco come tutti gli altri... (<i>È disperata</i>) Signora, non ce la faccio più... (<i>Si sente il pianto del bambino</i>). Non ce la faccio più... Il mio bambino... vado dal mio bambino... voglio bene solo a lui... (p. 34)</p>	<p>Que decepção! Eu pensava que ele era "O AMOR" [rubrica ilegível]. O meu filho... é a única coisa que eu amo, o meu filhinho. (p. 12-13)</p>
<p>Meno male che è venuta a stare di fronte a casa mia... (p. 35)</p>	<p>Foi Deus que enviou a senhora pra me dar esses conselhos. (p. 15)</p>

Fonte elaborado pela autora deste artigo.

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

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

nervosa) Porque eu estou passando um monte de roupa... (*gritando*) Estou rindo porque estou passando roupa! (p. 4)”

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

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

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

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

No, non ha parlato con me, non sono cretina!... Ha parlato con la cameriera... Quale cameriera? Non abbiamo cameriera? Certo che ce l'hai la cameriera! Hai la cameriera, l'infermiera, la baby-sitter, la donna

a ore, tuttofare, tuttolarare, tuttopalpare a farsi fottere!... No, non sono né isterica né pazza... e sono contenta che arrivi la polizia, così la faremo finita... Sì, vattene... e non tornare mai più! (p. 28-29).

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

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

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

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

É possível perceber, portanto, que os cortes na tradução de Michele Piccoli e Roberto Vignati parecem ter acontecido justamente nos momentos em que o texto era mais contundente politicamente, tanto na questão anticapitalista quanto na feminista. Além disso, esses momentos coincidem com figuras de linguagem (principalmente comparações e metáforas) que têm grande valor literário para o projeto do casal Fo e Rame — não tanto esteticamente, mas

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.

Surpreende, portanto, que em nenhum documento encontrado até agora a versão do texto feita pelos tradutores de **Brincando em cima daquilo** seja chamada de adaptação e não de tradução, visto que, além de o texto ter sido muito cortado, o projeto estético-político dos autores italianos parece transformado em português, língua em que a peça é menos contundente politicamente e em que aparenta ter um riso mais fácil e menos incômodo.

ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE O DESPERTAR

O título do monólogo italiano *Il risveglio* foi traduzido de forma literal por Michele Piccoli e Roberto Vignati para **O despertar**. Nele, uma operária acorda atrasada para o trabalho e precisa realizar uma série de atividades para poder sair de casa, especialmente para que possa levar o filho pequeno para a escola. No entanto, as coisas vão dando errado porque tudo está fora do lugar (há queijo ralado no lugar do talco, bicarbonato no lugar do açúcar etc.), o que faz com que a protagonista fique cada vez mais desorientada. O tom, no entanto, é de humor, visto que as situações são exageradas e inverossímeis. Assim como em *Una donna sola*, a denúncia aparece aos poucos. A protagonista não consegue encontrar suas chaves e, para tentar adivinhar onde elas se encontram, tenta relembrar a noite anterior. Ela lembra que brigou com o marido e começa a expor a sua situação: além de ser explorada pelo patrão da multinacional, também é explorada pelo marido, pois é totalmente responsável pelas tarefas domésticas e pelo cuidado com o filho. Quando ela finalmente acha as chaves, percebe que é domingo e que não precisa ir ao trabalho.

Talvez porque já se trate, em italiano, de um monólogo mais curto, em geral a tradução brasileira se manteve mais próxima do texto de partida do que em relação ao monólogo comentado anteriormente. No Quadro 3 é possível ver as principais diferenças entre um texto e outro, que serão comentadas abaixo.

QUADRO 3 – COMPARAÇÃO ENTRE **IL RISVEGLIO** (FO; RAME, S. D.) E **BRINCANDO EM CIMA DAQUILO** (FO; RAME, TRAD. PICCOLI; VIGNATI, 1983)

Una famiglia come questa, che sta in una casa come questa, con trecento famiglie come questa... con	Também, trezentas famílias como esta moram neste conjunto e todos resolvem se lavar na mesma hora
---	---

tutti che hanno la mania di lavarsi alla stessa ora!! Con che cosa mi sciacquo adesso!?” (p. 39)	porque trabalham em fábricas. Só podia dar merda mesmo! E agora, com que eu me enxáguo? (p. 2-3)
Vernice per i termosifoni (p. 39)	Detefon (p. 3)
Che ho messo? (<i>Legge sul barattolo</i>) Vernice per termosifoni!! Ho l’ascella d’argento?! Come me la tolgo? Me la toglierò in fabbrica col solvente. (p. 39)	Porcaria! E agora, como é que eu tiro isso? (<i>passa uma toalha</i>) Ah! Na fábrica! Ainda bem que eu tenho um vidro de desodorante lá no armário! (p. 3)
In compenso ci ho messo il detersivo al limone per la lavastoviglie... È giusto: il limone si mette sempre nel frigorifero, altrimenti “va a male!” (p. 40)	[...] na roupa suja [...]
E il Luigi, la scenata che mi ha fatto per il caffè... ci aveva messo il bicarbonato! Certi rutti! (p. 42)	E o Luiz, coitado, eu coloquei bicarbonato pra adoçar o café dele. Foi por isso que ele ficou com soluço e depois não parava de arrotar. (p. 6)
Ho dimenticato la chiave nella serratura... e allora? Uccidimi magari!” (p. 42)	Tudo isso só porque eu esqueci a chave na fechadura? (p. 6)
“Lasciami stare, — mi fa lui, — non è per la chiave che sono arrabbiato... è che ’sto maledetto treno dei pendolari m’ha fatto un ritardo di un’ora... un’ora e mezza per fare 20 chilometri! Tutto tempo che il padrone mica mi paga... né mi paga il viaggio d’andata, né quello di ritorno, né mi paga il tram. Tutti viaggi che io faccio per lui, mica per villeggiatura!” (p. 42)	É por culpa desse maldito trem de subúrbio que atrasou uma hora. Levou uma hora e meia pra fazer vinte quilômetros, imagina! Tempo perdido! Tempo que o patrão nunca me paga. (p. 6-7)
E te la vieni a prendere con me? – gli faccio io, sempre con la chiave in	E você chega irritado e vem se pegar comigo? — eu disse... sempre com

<p>mano. – A parte che il padrone non si chiama più “padrone”, si chiama “multinazionale!” Oggi il padrone ce l’hanno soltanto i cani! Noi siamo esseri liberi, oggi! Il padrone multinazionale ti frega le ore che viaggi e te la prendi... ma non te la prendi per le ore che frega a me... a me, che oltre a lavorare per otto ore come una bestia per lui, ti faccio anche la serva gratis! Per lui, per il multinazionale! (p. 42-43)</p>	<p>a chave na mão — Homem, aprende, hoje quem tem patrão é cachorro. Nós temos multinacionais. (p. 6)</p>
<p>Alle sette e due minuti devi farla, così ti cambia la suorina! (p. 43)</p>	<p>E depois das sete horas, só depois das sete horas, porque assim quem tem que te limpar é a freira. (p. 7)</p>
<p>La famiglia, la sacra famiglia... l’hanno inventata apposta perché tutti quelli come te, sballati dalla nevrosi dei ritmi bestiali di lavoro, ritrovino in noi mogli tuttodore, il materasso su cui sfogarsi! (Ha finito di lavare il bambolotto, l’asciuga e lo riveste) Noi, vi rigeneriamo... per lui, gratis! Per essere pronti all’indomani a tornare belli e scaricati a produrre meglio per lui, il multinazionale! (p. 43)</p>	
<p>Eppure lavoro anch’io! Le calze che sporchi tu, chi le lava? Io! Quante volte hai lavato le mie calze? (p. 44)</p>	
<p>Mi va bene che i “tuoi” problemi siano i miei, ma vorrei che anche i “miei” problemi fossero i “tuoi” e non soltanto i “tuoi” i miei, e i miei sempre i miei!! (p. 44)</p>	<p>Você vive dizendo que os seus problemas também são meus, mas sabe que eu também gostaria que os meus fossem seus? (p. 8)</p>

<p>Domenica!?! (<i>Gridando</i>) Domenica!! (<i>Al bambino</i>) E tu non mi dici niente! È domenica! Roba da pazzi, volevo andare a lavorare anche di domenica! Sono pazza!! (<i>Cantando</i>) Di domenica non si lavora e fino a tarda ora si sta a dormire! A letto, bambino, a letto! Dormire!! (<i>Depone il bambino nel letto matrimoniale, corre in proscenio e si rivolge direttamente al pubblico</i>) Voglio fare un sogno dove c'è un mondo che tutti i giorni è domenica! Tutta una vita di domenica! È la fine del mondo... È scoppiata la domenica eterna! Non ci sono più gli altri giorni della settimana... Il lunedì l'hanno impiccato, il giovedì fucilato, il venerdì affettato!... Tutti i giorni sono domenica... (<i>Corre al letto, s'infilta sotto le coperte</i>) Dormire bambino! Dormire! E se mi sogno un'altra volta di lavorare, mi strozzo da sola! Dormire! (<i>Sulle ultime parole, con il lenzuolo si copre tutta, testa compresa</i>). (p. 46)</p>	<p>"Domingo! (<i>gritando</i>) Hoje é domingo! (<i>fala com o menino</i>) E você não me disse nada? No domingo não se trabalha. Pra cama, menino, pra cama! O domingo é o único dia que nós podemos dormir até mais tarde. (<i>coloca o menino na cama de casal, o marido resmunga qualquer coisa</i>) (<i>vira pro outro lado</i>) Ah! Tomara que eu sonhe que a vida é um domingo eterno. A segunda-feira foi enforcada, a quinta-feira, foi fuzilada, a sexta, cortada em pedaços. E que o único dia que existe é o domingo. Vamos dormir menino. Hoje é domingo! (<i>ela se cobre toda, inclusive a cabeça</i>). (p. 8-9)</p>
---	---

Fonte elaborado pela autora deste artigo.

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

Os cortes aqui também são menores em número, mas nem por isso menos significativos. Não há em português, por exemplo, a parte em que ela

compara o trabalho na cadeia de montagem da fábrica, à atividade de um macaco adestrado, nem a parte em que a protagonista explicita o seu sofrimento com a dupla jornada, dizendo que, além de trabalhar oito horas como um animal para o patrão, também é serva do marido, e de graça. Mais uma vez, parte do teor feminista e anticapitalista do espetáculo é perdido, especialmente quando ele se faz mais explícito. Nesse sentido, é particularmente significativo o corte da parte em que a protagonista diz que a família foi inventada para que as mulheres regenerem gratuitamente os homens para o trabalho na fábrica. Mais uma vez, o lado humorista da peça parece privilegiado em relação ao seu lado crítico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível concluir que o trabalho de Vignati e Piccoli corresponde ao segundo dos casos apontados por Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011) para a tradução de teatro, ou seja: ele envolveu majoritariamente profissionais da área de Teatro e tinha como objetivo uma montagem específica do espetáculo de Fo e Rame. Esta condição contextual já influencia a tradução, que não tem necessariamente a preocupação de ser uma obra de referência para possibilitar o acesso ao trabalho dos dramaturgos italianos, mas de dar vida a uma nova peça no Brasil.

Nesse sentido, já era de se esperar que houvesse adaptações na tradução, o que, a princípio, não seria um problema. Afinal, o próprio ato de encenar concede liberdades criativas em relação a um texto base, sem contar que Fo e Rame trabalhavam continuamente para melhorar os próprios textos e adequá-los ao contexto de apresentação, fazendo com que o texto base não fosse sempre seguido.

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

Muito diferente, porém, é a questão dos cortes. No artigo intitulado “Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no ‘entre’(lugar)?”, Maria Tymoczko (2013, p. 116) afirma que “O valor ideológico do texto de partida é por sua vez complementado pelo fato de que a tradução é

um ‘meta-enunciado’, uma declaração sobre o texto de partida que constitui uma interpretação de tal texto.” É possível interpretar também os cortes realizados por Vignati e Piccoli como um discurso sobre o texto de Fo e Rame, que dá preferência ao seu lado cômico e pretere o seu lado crítico, político e feminista, ainda que não de forma completa. O humor, para Fo (s. d.), porém, não era um objetivo em si, e sim um meio para garantir a comunicação com o povo e impedir a catarse do público e sua consequente pacificação com a sociedade; ou seja, o humor, assim como o teatro, estava a serviço da política e da transformação social. Parece, portanto, que os textos de chegada de Vignati e Piccoli não oferecem plena hospitalidade estética e política, como preconizado por Spivak, aos textos de partida italianos.

É difícil dizer se o tom político das primeiras montagens de **Tutta casa, letto e chiesa** no Brasil era menor por causa da tradução, especialmente levando em consideração o contexto do começo dos anos 1980, de fim da ditadura militar. No entanto, é possível ver que o humor é o elemento predominante das montagens contemporâneas. Ele está presente nos materiais de divulgação, no cenário, na construção de personagens, nos próprios festivais em que elas circulam, a tal ponto que, pela primeira vez no mundo, em 2017, o espetáculo foi montado por um ator, homem, que faz o papel de todas as mulheres protagonistas. Até 2016, quando Dario Fo ainda estava vivo, nenhuma montagem com um ator representando as mulheres tinha sido autorizada. Seria interessante, em outra oportunidade, discutir esta montagem em particular à luz do conceito de lugar de fala.

Parece ser possível afirmar que a falta de um livro publicado com a tradução integral de **Tutta casa, letto e chiesa** do italiano ao português fez com que as traduções de Vignati e Piccoli, a princípio voltadas para a montagem de **Brincando em cima daquilo**, se tornassem uma espécie de obra de referência para as montagens seguintes da obra de Fo e Rame no Brasil. Dessa forma, influenciaram também a recepção menos política e mais humorística que se faz da obra dos italianos no Brasil. Seria enriquecedor retraduzir a peça para que uma nova apreciação dela se faça possível no país, assim como continuar o esforço de localizar as traduções de Zilda Daier para entender melhor como se deu a chegada do espetáculo no país.

REFERÊNCIAS

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 abr. 2018.

- ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; LEANDRO, Maria Clara Xavier. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. **Cadernos de Tradução** (UFSC), Florianópolis, v. 2, n. 20, p. 101-124 2007.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Tradução de teatro grego: Édipo Rei, de Sófocles. **Cadernos de Tradução** (UFSC), v. 2, n. 22, p. 89-106, 2008.
- CURRÁS-MÓSTOLES, Rosa; CANDEL-MORA, Miguel Ángel. La traducción de la especificidad del texto teatral: la simbología em **A man for all seasons**. **Entreculturas**, n. 3, p. 37-58, 2011.
- FO, Dario; RAME, Franca. **Brincando em cima daquilo**. Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. Rio de Janeiro: s. e., 1983 [data provável]. Cópia datilografada.
- FO, Dario; RAME, Franca. **O despertar**. Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. Rio de Janeiro: s. e., 1983 [data provável]. Cópia datilografada.
- FO, Dario; RAME, Franca. **Venticinque monologhi per una donna**. Milão: s.e., s.d. Disponível em: <http://goo.gl/Ot1qKG>. Acesso em: 1 abr. 2018.
- FO, Dario. Morte acidental de um anarquista. Programa de peça teatral. Sem dados catalográficos.
- FO, Dario. Um orgasmo adulto escapa do zoológico. Sem dados catalográficos. Programa de peça teatral.
- GOODMAN, Lisbeth. **Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own**. Coleção Gender in Performance. Nova York: Routledge, 1993.
- 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 abr. 2018.
- MELLO, Amanda Bruno de. O corpo em disputa e a recusa da submissão violenta em **Uma mulher sozinha**, de Franca Rame e Dario Fo. **IX Colóquio Mulheres em Letras**. Anais... Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2017. p. 40-46.
- PAVIS, Patrice. Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: _____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TYMOCZKO, Maria. Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no "entre"(lugar)? Trad. Ana Carla Teles. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia (Orgs.). **Tradução e relações de poder**. Tubarão: Copiart, 2013.
- VINUESA, Cristina. La traducción teatral contemporánea: ¿una traducción literaria, escénica, sociodiscursiva, corporal? Ilustración a través de **Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce**. **Estudios de Traducción**, Madri, v. 3, p. 283-295, 2013.

ZURBACH, Christine. **A tradução teatral: o texto e a cena.** Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.