



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**CRISTIANA ALMEIDA DE SOUSA**

**ATOS DE TRADUÇÃO PARA O MONÓLOGO – *CONTRASTO PER  
UNA SOLA VOCE* - DE DARIO FO E FRANCA RAME**

Salvador  
2019

**CRISTIANA ALMEIDA DE SOUSA**

**ATOS DE TRADUÇÃO PARA O MONÓLOGO – *CONTRASTO PER  
UNA SOLA VOCE* - DE DARIO FO E FRANCA RAME**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alessandra Paola Caramori

Salvador  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sousa, Cristiana Almeida de

Atos de Tradução para o monólogo - Contrasto per una  
sola voce - de Dario Fo e Franca Rame / Cristiana  
Almeida de Sousa. -- Salvador, 2019.

135 f.

Orientador: Jorge Hernán Yerro.

Coorientadora: Alessandra Paola Caramori.

Dissertação (Mestrado - Pós-Graduação em Literatura e  
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto  
de Letras, 2019.

1. Tradução Teatral. 2. Dario Fo. 3. Franca Rame.  
4. Contrasto per una sola voce. I. Yerro, Jorge  
Hernán. II. Caramori, Alessandra Paola. III. Título.

**CRISTIANA ALMEIDA DE SOUSA**

**ATOS DE TRADUÇÃO PARA O MONÓLOGO – CONTRASTO PER  
UNA SOLA VOCE - DE DARIO FO E FRANCA RAME**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Aprovada em 30 de abril de 2019.

Jorge Hernán Yerro – Orientador \_\_\_\_\_

Doutor em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Alessandra Paola Caramori – Coorientadora \_\_\_\_\_

Doutora em Linguística, Universidade de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia

Júlia Morena Silva da Costa \_\_\_\_\_

Doutora em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Joice Aglae Brondani \_\_\_\_\_

Doutora pelo PPGAC, Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

*À minha vó Luzia, mulher de coragem e de grandes histórias, que não sabia ler nem escrever, mas sabia como ninguém compreender o mundo e as pessoas.*

*À minha mãe, Maria, Dona Lia, mulher de amor, de muita coragem e generosidade. Para ela, o outro sempre é um ser a ser amado e compreendido.*

*A meu pai, Derivaldo, que me ensinou a alegria de ser feliz. Seus filhos eram para ele seu maior orgulho e riqueza.*

*Às minhas irmãs, Ana Kátia e Ana Paula; ao meu irmão, João Paulo; à Janaína, minha amada cunhada; aos meus sobrinhos, Ana Carolina, Maria Eduarda e Raul; à minha querida afilhada Gracyelle; à amada Tia Graça, todos amores da minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus que me deu toda a força necessária, a tranquilidade e a sabedoria para seguir e concluir este trabalho. Tudo posso naquele que me fortalece.

Ao meu Orientador, Professor Jorge Hernán Yerro, meu grande e especial presente neste Mestrado. Fui orientada por um Professor excepcional, inteligente, competente, profissional e, especialmente humano, que soube conduzir com muita tranquilidade, sabedoria e de modo primoroso todo o processo de produção deste trabalho. Minha eterna gratidão.

À Professora Alessandra Paola Caramori, que, mais uma vez, dispôs-me a me ajudar, prontamente, nesta outra caminhada, com muita competência, sabedoria, generosidade, carinho e amor que lhe são peculiares.

Às Professoras Júlia Morena Silva da Costa e Joice Aglae Brondani por aceitarem o convite de participar da banca examinadora.

Aos tradutores, responsáveis pelo meu acesso aos livros teóricos utilizados nesta dissertação, sem a tradução em português e em italiano não poderia lê-los: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich, Sérgio Sálvia Coelho, Nanci Fernandes, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, José Simões, Lucas Baldovino, Carlos David Szlak, Eliana Aguiar, Rodrigo Borges de Faveri, Cláudia Borges de Faveri, Juliana Steil, Jussara Simões, Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo, Carlo Milani.

Aos Professores do Italiano do Instituto de Letras que sempre serviram de estímulo para meus estudos: Prof. Mauro Porru, Profa. Liz Santanchè (in memoria), Profa. Jadirlete Cabral, Profa. Tatiana Fantinatti, Profa. Cristiane Ladulfo, Profa. Adriana Sciarretta e Profa. Silvia La Regina.

À minha família, meu porto seguro, pessoas que me permitem e me ajudam a seguir e a realizar os meus projetos e meus sonhos: minha mãe, Maria; minhas irmãs, Ana Kátia e Ana Paula; meu irmão, João Paulo, também, minha amada cunhada Janaína, minhas sobrinhas, Ana Carolina e Maria Eduarda.

Aos amigos e colegas de trabalho, minha eterna gratidão, especialmente, à Lília Maria, minha Diretora e amiga, pelo incondicional apoio a todas as minhas solicitações, durante todo o meu Mestrado, dizendo sempre sim, sem titubear em nenhum momento; ao querido amigo de todas as horas, Edimário, que também me ajudou durante todo esse período; ao Juiz Dr. Franklin Christian e à Diretora Jaqueline pelo apoio e compreensão, e, mais recentemente, à Mariana pelo carinho e apoio. Também a Cláudio Ribeiro pela importante ajuda inicial. À Márcia, Giovanna e Adriana pelo incentivo e apoio.

Às amigas de caminhada na UFBA e na vida: Cássia, que, com muito amor e carinho ofertou-me palavras de incentivo: “espero que toda energia, alegria, vontade de aprender, de crescer e florescer estejam neste santinho, pois foi assim que eu estava me sentindo quando peguei ele para você.” Susi, mais uma vez, com muito amor e carinho, emprestou-me seus livros, com total desprendimento, colocando-se sempre pronta para o que eu precisasse; Cássia e Susi, muito obrigada pelo forte abraço amigo cheio de amor e de força. Cláudia, que me transmitiu tranquilidade e confiança, obrigada pelo forte abraço ofertado quando eu precisei. Ornélia pelo incentivo e força em momentos importantes.

Ao amigo Daniel Fonessu, que me ajudou com suas importantes considerações e conhecimento sobre o italiano, socorrendo-me sempre. Também, pela sua disponibilidade em trazer da Itália um importante livro para minha pesquisa.

Aos amigos durante o Curso do Mestrado, posso dizer que aprendi muito, e, também, ganhei um patrimônio afetivo, e isso é importante e necessário num processo de produção acadêmica o qual nos exige muito empenho e equilíbrio emocional.

Aos Simples minha eterna gratidão, vocês realmente fizeram festa em meu viver, transformando este percurso numa verdadeira arte do encontro: Rosilma, Tereza, Mirela, Thaísa, Susana, Sérgio, Orlando, Matheus, Lucas, Vagner e Henrique.

À querida amiga Rosilma que me indicou o livro: *Atos de Tradução: éticas, intervenções, mediações* (2014) de Lenita Maria Rimoli Esteves que, de certa forma, direcionou a minha pesquisa. Meu muito obrigada.

À querida amiga Rachel, que, com muita boa vontade, disponibilidade e carinho que lhe são peculiares, trouxe da Itália importantes livros para o desenvolvimento deste trabalho. Meu muito obrigada.

Às Bellas pela compreensão das minhas sucessivas ausências, pois o momento pedia completa concentração e empenho. Meu muito obrigada: Cláudia, Marta, Soraia, Rachel. Também ao bello Cláudio pelo apoio.

Aos amados amigos da vida: Lorena, Samuel, Marta, Mary, Paula, Cíntia, Cida e Giovana pelo incentivo, apoio, cuidado e especial carinho.

A Rilton Primo pela importante ajuda nos momentos finais deste trabalho. Meu muito obrigada.

Aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação da UFBA, pela atenção e pronto atendimento a todas as minhas solicitações.

A todos os trabalhadores terceirizados e efetivos que compõem esta Instituição pública, patrimônio de todos os brasileiros, que esta Universidade continue cada vez mais sendo este espaço da diversidade, da inclusão e consiga superar as suas dificuldades, recebendo os necessários investimentos públicos do governo federal.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela expansão e consolidação da pós-graduação no Brasil.

Por tudo isso, sou realmente uma abençoada por todas essas bênçãos concedidas em meu viver. Amém.

Em toda a minha vida nunca escrevi nada para divertir e basta.  
Sempre procurei colocar dentro dos meus textos aquela fissura capaz  
de jogar em crise as certezas, de colocar em dúvida as opiniões, de  
suscitar indignações, de abrir um pouco as mentes.  
Todo o resto, a beleza pela beleza, não me interessa.

Dario Fo

Falar de mulheres é fácil, todos o fazem, talvez muito.  
O difícil é fazê-lo no teatro, e dizer qualquer coisa de sério sobre a  
condição das mulheres enquanto se ri e se brinca.

Franca Rame

Quanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais,  
paradoxalmente, traduzir pode continuar o texto.  
Quer dizer, em um outro tempo e uma outra língua, dele fazer um texto.  
Poética pela poética.

Henri Meschonnic



## RESUMO

Esta dissertação pretende apresentar à comunidade acadêmica e teatral o monólogo *Contraste de uma só voz*, uma tradução do monólogo *Contrasto per una sola voce*, do casal italiano Dario Fo e Franca Rame, que compõe o espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa*, bem como comentar, a partir de pressupostos teóricos, como se deu esse processo tradutório. Também debruçar sobre a experiência da tradutora, como forma de evidenciar a subjetividade que atravessa o processo tradutório, seja por meio de atos realizados de maneira consciente quanto inconsciente. Inicialmente, as ideias da tradutora Lenita Esteves foram norteadoras, ao conceber, a partir da Teoria dos Atos de Fala do filósofo da linguagem, John Austin, a tradução na sua dimensão de atos, evidenciando o seu caráter performativo. Por se tratar de um texto teatral, com suas especificidades para leitura e tradução, o aporte teórico de Patrice Pavis foi fundamental. É preciso destacar a contribuição do teórico Henri Meschonnic por abordar questões sobre o ritmo do texto e a necessidade do tradutor inscrever-se como sujeito na tradução. Para análise da prática tradutiva, algumas negociações realizadas entre os textos de partida e de chegada foram destacadas e comentadas. Portanto, buscou-se realizar uma tradução, em que o texto de chegada trouxesse algumas marcas do texto de partida, mas que apresentasse, também, marcas culturais locais.

**Palavras-chave:** Tradução Teatral. Dario Fo e Franca Rame. *Contrasto per una sola voce*.

## RIASSUNTO

Questa dissertazione di master vuole presentare alla comunità accademica e teatrale il monologo *Contraste de uma so voz*, una traduzione del monologo *Contrasto per una sola voce*, della coppia italiana Dario Fo e Franca Rame, che fa parte dello spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa*, così come commentare, a partire dai presupposti teorici, il processo di traduzione. Anche volgere sull'esperienza della traduttrice, come modo di evidenziare la soggettività che attraversa il processo di traduzione, sia per mezzo di atti realizzati di maniera cosciente quanto inconscio. Inizialmente, le idee della traduttrice Lenita Esteves hanno impresso la giusta direzione, al concepire, a partire dalla Teoria degli Atti Linguistici del filosofo del linguaggio, John Austin, la traduzione nella sua dimensione di atti, evidenziando il suo carattere performativo. Trattandosi di un testo teatrale, con le sue specificità per la lettura e la traduzione, la teoria di Patrice Pavis è stata fondamentale. Bisogna distaccare il contributo del teorico Henri Meschonnic per trattare questioni sul ritmo del testo e la necessità del traduttore iscriversi come soggetto nella traduzione. Per l'analisi della pratica di traduzione, alcune trattative realizzate fra i testi di partenza e di arrivo sono state distaccate e commentate. Per tanto, si è cercato di realizzare una traduzione, in cui il testo di arrivo portasse alcuni segni del testo di partenza, ma che presentasse, anche, i segni culturali locali.

**Parole-chiave:** Traduzione Teatrale. Dario Fo e Franca Rame. Contrasto per una sola voce.

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 67- 68; português, presente edição, p. 19. ....	94
<b>Quadro 2</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 20. ....	96
<b>Quadro 3</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 20. ....	97
<b>Quadro 4</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 19. ....	98
<b>Quadro 5</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 20. ....	98
<b>Quadro 6</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 20. ....	99
<b>Quadro 7</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68-69; português, presente edição, p. 20. ....	99
<b>Quadro 8</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 69; português, presente edição, p. 20. ....	100
<b>Quadro 9</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 69; português, presente edição, p. 21. ....	100
<b>Quadro 10</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 69; português, presente edição, p. 21. ....	101
<b>Quadro 11</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 70; português, presente edição, p. 21. ....	102
<b>Quadro 12</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 70; português, presente edição, p. 21. ....	102
<b>Quadro 13</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68 e 70; português, presente edição, p. 20-21. ....	104
<b>Quadro 14</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 73; português, presente edição, p. 24. ....	105
<b>Quadro 15</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 72; português, presente edição, p. 23. ....	106
<b>Quadro 16</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 72; português, presente edição, p. 24. ....	107

<b>Quadro 17</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 72; português, presente edição, p. 23-24.....	108
<b>Quadro 18</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 73; português, presente edição, p. 24. ....	109
<b>Quadro 19</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 73-74; português, presente edição, p. 25.....	109
<b>Quadro 20</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 74; português, presente edição, p. 25. ....	111
<b>Quadro 21</b> - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 70-71 ; português, presente edição, p. 22.....	112
<b>Quadro 22</b> – Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 74; português, presente edição, p. 25-26.....	115
<b>Quadro 23</b> - Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 74; português, presente edição, p. 25-26.....	116
<b>Quadro 24</b> - Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 74; português, presente edição, p. 25-26.....	116
<b>Quadro 25</b> - Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editor, p. 74; português, presente edição, p. 26.....	117
<b>Quadro 26</b> - Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 74; português, presente edição, p. 26.....	117

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 TERCEIRO SINAL: VAI COMEÇAR – CONTRASTE DE UMA SÓ VOZ – TRADUÇÃO DO MONÓLOGO - <i>CONTRASTO PER UNA SOLA VOCE</i> - DE DARIO FO E FRANCA RAME .....</b>	<b>18</b>
<b>3 A TRADUÇÃO NA SUA DIMENSÃO DE ATOS .....</b>	<b>27</b>
3.1 ATO DE TRADUÇÃO: INTERVENÇÃO POLÍTICA.....	31
3.2 O TEATRO POLÍTICO DE DARIO FO E FRANCA RAME.....	34
3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MONÓLOGO DE PARTIDA – <i>CONTRASTO PER UNA SOLA VOCE</i> .....	62
<b>4 AS ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO TEATRAL.....</b>	<b>69</b>
<b>5 ATO DE TRADUÇÃO: IMERSÃO NA TEXTUALIDADE.....</b>	<b>79</b>
5.1 SABOREANDO CADA PALAVRA NO TEXTO DE PARTIDA.....	82
5.2 A PRESENÇA DA TÉCNICA <i>GIULLARESCA</i> NO TEXTO DE PARTIDA.....	84
5.3 A DIVERSIDADE LINGUÍSTICA NO TEXTO DE PARTIDA.....	86
5.4 AS NEGOCIAÇÕES DA TRADUTORA: TRANSFORMAÇÕES NO TEXTO DE CHEGADA.....	89
<b>5.4.1 Marcas de diversidade linguística .....</b>	<b>95</b>
<b>5.4.2 Marcas de expressões amorosas, sexuais, obscenas, orais e informais .</b>	<b>97</b>
<b>5.4.3 Expressões com referência religiosa .....</b>	<b>111</b>
5.5 SOLUÇÕES PARA TRADUÇÃO DE UMA CANÇÃO.....	113
<b>6 CONSIDERAÇÕES DE UMA TRADUTORA .....</b>	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>123</b>
<b>ANEXO A – Texto <i>Contrasto per una sola voce</i> de Dario Fo e Franca Rame publicado pela Fabbri Editori em 2005 .....</b>	<b>128</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta-se como Dissertação de Mestrado ao Curso de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia - UFBA, Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica. Para conseguir tal feito, iniciou-se como Projeto de Pesquisa, com o fim específico de entregar para a comunidade acadêmica e teatral uma tradução comentada, para o português, do monólogo italiano *Contrasto per una sola voce* (1981), que compõe o espetáculo teatral *Tutta casa, letto e chiesa*, escrito pelo casal, Dario Fo e Franca Rame e estreado em Milão, em 1977. Também tem o objetivo de debruçar-se sobre a experiência da tradutora, como forma de evidenciar a subjetividade que atravessa o processo tradutório, seja por meio de atos realizados de maneira consciente quanto inconsciente.

Vale dizer que a minha experiência com a tradução começou durante meu Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Língua Italiana, em 2015, quando analisei, a partir de pressupostos teóricos específicos, a tradução para o português do monólogo italiano de Dario e Franca, *La mamma fricchettona*, que, também, compõe o espetáculo ora mencionado. Essa tradução foi realizada por Sérgio Nunes Melo, Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tradutor, ator, diretor, que, à época, ministrava um Curso para alunos da Escola de Teatro da UFBA e traduziu esse monólogo com o fim de encenar uma comédia com seus alunos. Portanto, a análise desse texto traduzido, na qual identifiquei e procurei compreender as escolhas do tradutor, serviu-me de incentivo para futuramente traduzir um texto de Fo-Rame. Quando da seleção para o Mestrado, imediatamente, decidi que era o momento de continuar com meus estudos teóricos sobre a Tradução e o Teatro de Dario Fo e Franca Rame, realizando, assim, a minha própria tradução.

Com essa decisão, sabia que esta outra tarefa seria mais desafiadora: traduzir um texto teatral iria me possibilitar realizar algo novo, difícil, complexo e, ao mesmo tempo, prazeroso e interessante. Logo, eu tinha consciência de que uma tradutora teria que se formar durante o período do mestrado. Confesso que foi uma decisão arriscada mas havia muita gana em vencer os obstáculos e as dificuldades que fossem aparecendo e, também, muita vontade em aprender. Não pensei muito. Segui. O caminho se faz ao caminhar. Eu queria vivenciar essa experiência com descobertas e aprendizados, tendo o prazer de ver um texto traduzido por mim que, quem sabe,

futuramente, poderia ser representado e encenado pelo alunos e professores da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

No entanto, esta tradutora que ora se mostra, inicialmente, teve muitas dúvidas, sendo, entre elas, uma pergunta decisiva para que o meu processo tradutório começasse a ganhar forma: Como traduzir para o português do Brasil, com marcas da cultura da cidade de Salvador, o monólogo italiano, *Contrasto per una sola voce*, que foi inserido, em outubro de 1981, no espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), para retomada do Teatro Odeon em Milão? A resposta dessa pergunta aconteceu do encontro teórico com a tradutora Lenita Maria Rimoli Esteves, por meio do seu livro, *Atos de Tradução: éticas, intervenções, mediações* (2014), no qual, a partir da teoria dos Atos de Fala do filósofo da linguagem, John Langshaw Austin (1911-1960), ela reconhece a tradução em sua dimensão de atos, evidenciando, portanto, o caráter performativo da tradução.

Vale destacar que essa escolha teórica inicial acabou direcionando grande parte do meu trabalho pois, ao reconhecer a tradução na sua dimensão de atos, passei a realizar alguns atos que seriam necessários para concretização da tradução: atos de intervenção política, imersão na textualidade, difusão de conhecimento e enriquecimento de línguas e culturas. De modo que esses atos serão apresentados e discutidos ao longo dos capítulos desta dissertação.

Faz-se necessário explicar que optei por escrever esta dissertação em primeira pessoa em razão da subjetividade que atravessou todo o processo tradutório e da necessidade de descrever as vivências realizadas de forma pessoal, mas este trabalho é fruto de uma ação coletiva, tendo a efetiva, incondicional e primorosa contribuição do Professor Orientador Jorge Hernán Yerro. Para a tradução do texto teatral e a análise do processo tradutório, contei com a indispensável e criteriosa orientação da Professora Coorientadora Alessadra Caramori e, também, com os ensinamentos e as considerações do colega e aluno do Curso de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, Daniel Fonessu, italiano, que, também, ministrou a disciplina LETD90 Dialetos Italianos, no segundo semestre do ano de 2018, no Instituto de Letras, na qual participei como aluna ouvinte, com o objetivo de aprender um pouco sobre a diversidade linguística da Itália, ajudando para compreensão de algumas marcas linguísticas presentes no texto de partida.

No primeiro capítulo, apresento o monólogo *Contraste de uma só voz* (2019), que é a minha proposta de tradução, em português, do monólogo *Contrasto per una*

*sola voce* (1981), do casal italiano, Dario Fo e Franca Rame. Vale dizer que o texto possui marcas da cultura local em razão de ter sido traduzido visando o público da cidade de Salvador. Também é preciso explicar que a tradução apresenta algumas notas de rodapé a fim de explicar a escolha das palavras e das expressões. A decisão de trazer a tradução no início deste trabalho tem, como propósito, evidenciar o resultado final do meu empenho enquanto tradutora, o texto, fruto de um trabalho no qual a prática e a teoria do traduzir se autoalimentaram e se colocaram de forma imbricada e necessária, realizando, assim, sucessivas idas e vindas na cultura de partida e de chegada. Também, destaco que a tradução do texto merece ser apresentada anteriormente à sua análise, para se ter a apreensão geral do texto antes de discutir e analisar as negociações realizadas e as suas especificidades.

No segundo capítulo, a partir das considerações teóricas de Esteves, faço uma breve apresentação da Teoria dos Atos de Fala discutida pelo filósofo J. L. Austin, que reconhece todo ato de fala como uma ação, para explicar e justificar como meu processo tradutório aconteceu por meio da realização de alguns atos de tradução. Ademais, apresento o ato de intervenção política, evidenciando que o tradutor, ao escolher um texto para traduzir, já possui um propósito, uma intenção, e isso irá direcioná-lo, de certa forma, no seu processo tradutório. Nesse capítulo, também, discuto sobre o teatro político de Dario Fo e Franca Rame, os autores do texto teatral. Para isso, faço uma breve apresentação do casal italiano, evidenciando as origens de cada um e mostrando como suas vivências familiares influenciaram sobremaneira as escolhas desses artistas e contribuíram para que eles conseguissem fazer um teatro, essencialmente, voltado para questões políticas, sociais e culturais da Itália e do mundo.

Portanto, para essa passagem do texto, utilizei uma bibliografia eminente de autores italianos, entre eles, o próprio Dario e Franca, que trazem em seus respectivos livros, *Il paese dei mezaràt* (2016) e *Una vita all'improvvisa* (2009), informações interessantes e importantes sobre suas origens que ajudaram a contar um pouco dessa história tão bonita e singular. Também, autores teóricos foram fundamentais para uma melhor compreensão e apresentação desse tema, dentre os que destaco a Mariza Pizza, importante estudiosa do teatro Fo-Rame; a escritora e ensaísta Romina Bicicchi; a estudiosa, Luciana D'Arcangeli, que possui um primoroso trabalho sobre as personagens femininas do teatro Fo-Rame; Anna Barsotti e Eva Marinai que, no livro *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e*

*teatrali* (2011), reúnem textos que discutem questões sobre a vida e a arte do casal; e Rosanna Brusgan que, em *La scienza del teatro* (2013), faz uma homenagem ao teatro de Dario e Franca. Evidencio que optei por manter, em italiano, todos os títulos dos livros dos autores italianos, como também, os espetáculos e os livros escritos por Dario e Franca.

Além dessa bibliografia italiana, não poderia deixar de recorrer a um olhar brasileiro, utilizando, portanto, o importante e necessário trabalho de Neyde Veneziano *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação* (2002). Esse livro é a reprodução da tese de livre-docência, defendida no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em novembro de 2011, resultado de nove meses de pesquisas, em Milão, junto ao casal italiano na *C.T.F.R. – Companhia Teatrale Fo e Rame*. Neste capítulo, apresento, também, algumas considerações sobre o texto de partida, *Contrasto per una sola voce* (1981), que faz parte da fase do teatro voltada para as questões da mulher.

É preciso destacar que, também no segundo capítulo, após conceber o meu processo tradutório em atos, voltei-me para o texto escrito para reconhecer e compreender quais eram os propósitos do texto de partida, e, assim, decidir que função o texto de chegada teria na cultura brasileira, utilizando, portanto, a Teoria da Funcionalidade (*Skopostheorie*), a partir das ideias de Katharina Reiss e Hans Vermeer, como mais um aporte teórico direcionando o meu trabalho.

No terceiro capítulo, apresento algumas questões sobre as especificidades da tradução teatral, em razão do texto traduzido ser um texto para o teatro. Para essa discussão, utilizo teóricos que tratam dessas especificidades, tendo o francês Patrice Pavis como meu maior referencial, pois, traz em seu livro, *O teatro no cruzamento de culturas* (2008), importantes considerações sobre o papel do tradutor do texto teatral, evidenciando o tradutor como um leitor e ao mesmo tempo um dramaturgo. Também dialogo com Anne Ubersfeld, por meio do seu livro, *Para ler teatro* (2013), que me possibilitou uma compreensão sobre as partes que compõem um texto de teatro, contribuindo, assim, para minha prática tradutória. Para completar essa discussão, as ideias do teórico e tradutor francês Henri Meschonnic colocaram-se como necessárias e harmônicas para o desenvolvimento desse capítulo.

Também quero destacar que a escolha de trabalhar com um texto teatral deve-se ao fato de que eu, mesmo sendo uma aluna do Curso de Letras, transito por outros caminhos da arte. Na verdade, o teatro sempre foi minha paixão de infância, tive a

oportunidade de ser aluna do Curso Livre da Universidade Federal da Bahia – UFBA, no ano de 2016, participando do espetáculo *Troilus e Créssida*, de Shakespeare, com a direção do diretor Márcio Meirelles, ficando em cartaz no Teatro Vila Velha, em Salvador, durante dois meses. Fazer essa tradução é também uma forma de manter o meu diálogo com a arte teatral.

No quarto capítulo, abordo o ato de tradução imersão na textualidade, momento no qual pude me debruçar sobre as questões linguísticas e culturais do texto de partida, realizando uma leitura criteriosa e mais atenta. Mas, não me esquecendo da historicidade na qual o texto foi escrito e encenado. Portanto, esse capítulo figura como a análise da tradução propriamente dita, sendo destacadas e analisadas algumas negociações realizadas durante a prática tradutiva. Nesse momento, alguns diálogos teóricos foram realizados, como o que faço com Umberto Eco, a partir do qual falo da importância de se conhecer a realidade do texto de partida, buscando compreendê-lo, só depois, iniciar uma tradução. Utilizo Rosemary Arrojo para destacar o papel do tradutor como produtor de significados. Novamente, sirvo-me das ideias de Henri Meschonnic para discutir sobre o ritmo do texto como dado imediato e fundamental da linguagem.

Diante do exposto, faço-lhe o convite para seguir com a leitura deste trabalho.

## 2 TERCEIRO SINAL: VAI COMEÇAR – CONTRASTE DE UMA SÓ VOZ – TRADUÇÃO DO MONÓLOGO - CONTRASTO PER UNA SOLA VOCE - DE DARIO FO E FRANCA RAME

O monólogo, *Contraste de uma só voz*, é uma tradução de *Contrasto per una sola voce*, escrito por Dario Fo e Franca Rame. Esse texto foi escrito para ser encenado. Mas, neste momento, será possível lê-lo. E durante esta breve leitura, nada lhe impedirá de imaginá-lo em ação, como se estivesse num teatro e tivesse fisicamente o corpo e a voz das personagens. Convido-lhe para participar deste percurso.

Agora é hora de imaginar! O terceiro sinal soa definitivo e imperioso. Portanto, caro leitor, é preciso aquietar-se e preparar-se para a história que será apresentada, *Contraste de uma só voz*.

As luzes se apagam, as cortinas se abrem, há o silêncio. Ótima apresentação para todos vocês!

Vamos começar.

### CONTRASTE DE UMA SÓ VOZ\*<sup>1</sup>

Personagens: uma mulher, um homem.

Um praticável inclinado delimita o espaço cênico, que se refere a um cômodo. No centro do palco, uma moldura representa uma janela que se abre sobre a plateia.

Sobre o praticável, à direita, há uma grande cama, à esquerda, um fogareiro e uma cadeira.

A cena está escura, atravessada por <<raios>> que iluminam somente os personagens. Sobre um banquinho à direita está apoiado um castiçal com uma única vela acesa.

---

<sup>1</sup> O<<Contraste>> que segue foi inserido no espetáculo, *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), em outubro de 1981 para retomada do Teatro Odeon de Milão. Tradução nossa de: Il <<Contrasto>> che segue è stato inserito nello spettacolo nell'ottobre del 1981 per la ripresa al Teatro Odeon di Milano. (FO; RAME, 2005, p. 67).

## PRÓLOGO

A atriz entra em cena vestida com uma camisola de estilo medieval. Dirige-se para o público.

ATRIZ O texto que apresento para vocês faz parte de uma *giullarata*<sup>2</sup> medieval da qual conhecemos duas edições: uma de origem veronesa e a outra umbro-toscana. As duas tratam de uma disputa amorosa feita de paixão e de escárnio, de dengos e de maldades. A grande surpresa deste monólogo cômico é que, uma situação que é inútil ser revelada antecipadamente, somente a mulher fala durante todo o texto, enquanto que o amante é forçado a manter-se quase sempre mudo.

Uma estória como essa poderia ter sido escrita por *Boccaccio*, no *Decamerão*, ou na coleção de romances toscanos... e é surpreendente que essa disputa amorosa não tenha chegado aos seus ouvidos. Lembra bem seu estilo, seja pelos fatos ou pela linguagem utilizada.

O tema original também se encontra com chaves e variantes diversas no contraste, como a zombaria da tradição popular, dos vênnetos aos sicilianos, mas os mestres deste gênero são sem dúvida os toscanos.

E de fato neste típico <<vulgar>> das colinas e dos montes toscanos, língua vernácula, preste bem atenção, que se realiza este <<Contraste>> em questão.

Imagina-se que um jovem esteja com as costas apoiadas num muro da casa em frente, numa rua muito estreita, um beco, olhando para o alto na expectativa de que sua mulher apareça. Vamos começar.

MULHER (*em voz baixa*) Ei, meu belo e doce amor, você me ouviu? Estou aqui ... aqui estou, no alto! Silêncio! Não fale em voz alta, não diga nada que podem lhe ouvir. Oh, belo doce, me perdoa se lhe fiz esperar tanto antes que eu aparecesse. Oh, sim, meu mel, bem eu percebo que está se entediando e chove já faz um tempo e parece que toda a chuva caiu sobre você!

---

<sup>2</sup> *Giullarata*: termo utilizado por Dario Fo para designar, em sentido geral, os próprios monólogos, inspirados nas várias expressões da poesia e do teatro *giularescos* medievais e da tradição popular oral contemporânea.

Mas o que há com você? O quê, você se tornou sombrio ficou com raiva de mim?

Mas o que eu podia remediar, nenê do amor, se eu estava com minha mãe tão grudada na bunda, que nem bufando ela me soltava! Oh meu doce amoroso, como você está todo encharcado está parecendo um gato todo mijado por um bando de dez bêbados!

Não, lhe imploro meu lírio perfumado, não insista em vir ficar comigo aqui em cima agora, que eu, com esta inquietação por você, de querer estar junto a você, misturada, retorcida ... e pernas e braços e coxas, como um pão trançado... se você me diz <<quero>>, eu lhe jogo a chave imediatamente. Mas depois seria uma tragédia e nós cagaríamos nas calças. Tenha um pouco mais de paciência, meu santo amoroso, que chegará o momento de trepar mas agora seria uma loucura! O meu pai, neste instante entrou em casa enfurecido ... ainda com as mãos sujas de sangue, que por raiva a golpes de machado, matou o burro da moadeira e o fez em pedaços!!! Que ele, este burro infame, na noite passada, sozinho, se soltou e com a égua, potranca, trepou o tempo todo em que a lua esteve trepada no céu!

E certamente a engravidou, este bastardo!

E raciocina com atenção, filho meu belo, não me parece um bom momento este de ser pego nu... armado somente de estandarte... em minha companhia ... que o meu pai é ciumento também de mim, quase quanto da sua égua, e se viesse a saber que outro asno trepante em cima de sua filhinha estivesse pastando, ele lhe extirparia, doce anjo, com suas mãos, as belas insígnias que você tem entre as coxas, por fazer doce guerra no campo da minha cama.

E o quê? ... Você está escuro de melancolia? (*Agitada*) Meu Deus, o que foi agora? Deste lado, alguém está chegando...

Afaste-se, para que não lhe vejam! Encosta ali no canto, ali é mais escuro... Quietamente, passou.

Mas que desajeitado que você é, meteu-se debaixo da calha?

HOMEM (*do lado de fora*) Attchinnnn!

MULHER Ouça, ouça, oh pobre, está espirrando!...

HOMEM (*como acima*) Attchinnnn!

MULHER Parece que você está zurrando!

HOMEM (*como acima*) Attchinnnn!

MULHER Oh! Vamos, coragem!... Eh sim, bem adivinho que você se resfriou um pouco! Mas por favor, modere, não fique com esta função... eles vão acabar lhe ouvindo até dentro de casa.

HOMEM (*como acima*) Attchinnnn!

MULHER (*decisiva*) Vá para longe! Saia do bairro!... (*Dulcíssima, implora*) Não, não, volta, não posso, não resisto vê-lo partir. Louca, eu sou louca! E você, respiro da minha boca, você me faz enlouquecer! Oh, como eu gosto muito de você, meu pardalzinho todo encharcado, me vem um desejo de lhe contorcer como um lençol e lhe bater com carícias e beijos, e lhe enxugar como Maria Madalena com os meus cabelos... e não somente os pés! E depois lhe aquecer com beliscões e mordidas e tapas e palmadas na bunda... uns beliscões de cócegas por todo o corpo, até que você exploda de tanto rir!...

HOMEM (*como acima*) Attchinnnn!

MULHER Ai, ai, ai... então espirre suave amorzinho! Espere um instante, deixe eu escutar se a minha mãe e o meu pai dormem profundamente... (*Coloca-se por um instante de lado*) Sim, parece que estão tomados pelo sono e roncam.

Ora espere, lhe faço subir. (*Levanta o candelabro*) Oh, meu anjo desgrenhado, minha perdição... olha o que você me faz fazer... estou tremendo também os ossos até embaixo, embaixo... no ventre! Espere, lhe joga a chave; está emaranhada no meu lenço... Por favor, se apresse, abre... entre, suba as escadas... Mas o que faz ainda aí parado? ... Quanto tempo você precisa para colocar a chave no buraco? Vai demorar?!

Eu espero tanto que no momento você não esteja enferrujado para enfiar!... Oh, você entrou na casa finalmente! Feche, trepa ligeiro com suas passadas, que mamãe tem um sono leve de um sacristão e por um nada acorda. Vou ao seu encontro com a luz... Suba, suba minha perdição, me faz salivar... minha água de coco<sup>3</sup>... me abraça!!!

Entra em cena o Homem.

HOMEM Oh, até que enfim...

---

<sup>3</sup> Tradução para *suco di rosa* em razão da água de coco ser uma bebida muito consumida na cidade de Salvador e também representar frescor.

MULHER Não, não deixe que lhe escutem! Não fale! Oh, minha Santa Bárbara, como você está encharcado! Está congelando! (*O Homem faz que vai abraçá-la*). Não, espere, afaste-se, você me deixou toda molhada! Mas não podia ter se sacudido um pouco, antes de subir, como fazem os cães?

Olhe que poça você fez no chão!

HOMEM Eh, mas então... (*Faz como se fosse embora*).

MULHER Não, não, doce amor, santo... me perdoe... não vou mais lhe perturbar nem reclamar...

HOMEM Mas eu...

MULHER Você tem razão, mas lhe imploro, não eleve o tom, com esse vozeirão será ouvido...

HOMEM Mas você fala!

MULHER Comigo é diferente... se me escutarem falando, não dão atenção porque muitas vezes durante o sono eu falo e deliro a noite toda... Venha, se aproxime do fogareiro... deixe-me fazer, vou lhe despir de toda esta roupa ensopada...

HOMEM Aaaa...

MULHER (*coloca uma mão sobre o nariz para impedi-lo de espirrar*) Não, não, contenha-se, não espirre, mantenha o nariz tampado, ou pelo menos, por caridade, espirre em falsete, assim pensarão que sou eu... Attchinnnn! Santa Bárbara, menino doce, você me passou o seu resfriado. (*O Homem tenta falar*). Quietos! Alguém se mexeu em casa, no outro cômodo... Se esconda atrás daquela portinha da janela... eu vou espiar... Não, painho<sup>4</sup> e mainha<sup>5</sup> dormem tranquilos. Venha, deixe eu lhe abraçar. Oh, mas como está disparado o seu coração! O que você tem meu paraíso, treme como folhas de bambu. Volte, volte rápido para o fogareiro. (*Vão para o fogareiro. O Homem tenta abraçá-la*). Não, não me toque ainda com as mãos, anjo dos meus suspiros, está todo congelado!... Deixe que eu lhe tiro a camisa. Levante os braços que eu tiro a camisa... e enquanto isso lhe beijo o peito... Amado, relaxe... não pense mais em painho e no seu facão. Estendemos a camisa aqui, perto do fogareiro... Espere! Seco os teus cabelos com este pano quentinho e esfrego também um pouco as suas costas... Oh, que pele fina!... (*O Homem ri, sufocando a risada no pano*) É o quê? Estou fazendo cócegas? Não grite!... Por sorte, a zoadada da chuva

---

<sup>4</sup> Forma carinhosa utilizada em Salvador pelos filhos para se dirigirem ao pai.

<sup>5</sup> Forma carinhosa utilizada em Salvador pelos filhos para se dirigirem à mãe.

cobre qualquer barulho. (*Envolve-o em um grande lençol*) Eis aqui um belo lençol quente para secar você. Deixe, fique ereto que eu lhe tiro as calças. Estão grudadas em você como cola. Oh! ... me perdoe... arranquei um botão... desabotoei a calça! Devagar, não, não abaixe, eu faço. (*O jovem tenta falar*). Fique quieto eu já lhe disse que com este vozeirão!... Sente, levante uma perna, esta... que lhe tiro. (*Uma vez nu, o Homem procura se cobrir com o lençol*). E o que há para temer? Também se está nu, acima está coberto mais que um sultão... Encosta que lhe abraço. Lindo, favo de mel, meu jardim florido, mas você está um pouco quente, está com febre?

Deite meu amor... não pense mais em painho e no seu facão...

Oh, venha cá que eu lhe refresco as costas... e você me refresca o coração... Afaste-se do fogareiro, assim você vai queimar o seu bunbunzinho rechonchudo... (*A Mulher se afasta do Homem. Aproxima-se da cama para se despir*).

HOMEM (*voz baixa*) Onde você está?

MULHER Estou aqui no canto, também estou me despindo, ou gostaria de me amar vestida? (*O Homem aproxima-se e lhe despe*). Sim, sim, tire a minha roupa, mas com delicadeza, esfolador de indelicadezas adorador! Me dilacere até mesmo a pele! Contenha este tesão!... Você parece um ratinho esfomeado dentro de uma gaiola de queijos amanteigados. Acabou a carestia, meu ratinho, acabou! (*Jogam-se sobre a grande cama sob um enorme lençol*).

Venha cá<sup>6</sup>, venha cá, estou nua e toda preparada, adiante e mate a sua fome! Mas esteja atento, não se empanturre, não se apresse!... O que você está fazendo? Mar revolto! Fique calmo! O que você tem? Para atravessar a cidade não precisa destruir todas as suas muralhas... Você tem uma antessala entreaberta, e eu já estou rendida!

Oh, invasor bárbaro e turco e até mesmo sarraceno! O quê é isso? Já começamos o saqueamento?

Pare! Pare! Deixe-me respirar... Trégua, amor! Com este terremoto você acorda todo o bairro! Fique quieto um pouco... Deixe-me ouvir. Que barulho é este? (*A Mulher se levanta puxando para si uma ponta do lençol para se cobrir*) Não, não tenha medo, dormem! (*Volta a se deitar ao lado do Homem*) Venha cá, que recomece o jogo.

Deite-se, meu amor... não pense em painho e em seu facão...

---

<sup>6</sup> Expressão muito utilizada na cidade de Salvador como forma de chamamento no lugar de venha aqui. Sendo citada na canção baiana, Margarida Perfumada, da Banda Timbalada.

Meu sarraceno dourado, proceda docilmente, não tenha muita gula. Envolve-me, envolva-me, respire, dê-me fôlego, que temos muito tempo, antes que se faça o dia e cantem mil passarinhos... Oh, desmaios... oh, você está morrendo... oh, sim, morrendo... Deus, anjo doce, açúcar açucarado...

HOMEM (*sussurra, roco*) Ah! Como eu gosto disso!

MULHER Silêncio! Deixe só eu falar, que eu já faço os comentários por nós dois!... Não, não, continue doce... não se precipite, não navegue sozinho nesta onda, neste mar... nade perto de mim... não me deixe sozinha... poderia me afogar.

Como um bandolim você dedilha todas as minhas notas... sons desconhecidos isso você sabe obter, e flores, e lamentos como baladas. Você é como o mar que cresce em ondas, cresce por causa do vento mas nunca pela quantidade de água... Deus, que bonito animal é você! Não, não me coloque por baixo... estou caindo. Ampare-me anjo, estou caindo... vou... vou... Oh, sim, faça o seu lamento e grite também se quiser, que o estrondo é alto como a tempestade, e relampeja... Ora eu vi os seus olhos... e também a sua boca... me agarre meu favo de mel, flor do amor terno, parece que vou morrer... Estou vencida... minha alma me abandonou... parto... parto... (*O silêncio, em poucos segundos, é acompanhado de uma música medieval. A Mulher acorda sobressaltada*)

Oh, meu Deus, o que aconteceu? Nada... eu adormeci e o dia está amanhecendo. Nem as cotovias, nem o galo, nem outros pássaros traidores me despertaram... Desperte, acorde, amor duro como uma madeira, rápido, é hora de ficar em pé! Não temos mais tempo, querido!

Venha cá, que lhe visto a calça. Oh, como você está exausto e satisfeito... amoreco açucarado... você está com a cara toda amassada e trançando as pernas.

Venha cá, na bacia tem água da chuva e eu lhe enxáguo.

Pegue e não faça sons e gritinhos como um adolescente... Coloque esta camisa que já está bem seca... (*O Homem tenta abraçá-la*). Não, belo animal do amor, não há mais tempo de refazer o jogo, nem de torres, nem de castelos. Vá rápido... se apresse e sem fazer barulho. Ora, daqui a pouco, painho se levanta e vem me despertar... e é um mau hábito dele arrancar as insígnias que estão entre as coxas dos meus amantes, você já se esqueceu disso? (*O Homem, parcialmente vestido, já saindo*). Bem, ora, não se afaste fatigado tão bruscamente... (*Abraça-o novamente*). Um cumprimento, um cheiro no pescoço e um beijo: não quer me dar de novo antes de ir embora? E agora não se demore... vá... (*O Homem sai de cena*). Corre, vá com

cuidado... chegou ao térreo?... Deixe então a porta aberta... (*Aparece na janela e se dirige ao amante em voz alta*)

Adeus, meu belo amorzinho, retorne amanhã à noite. Eu gostei muito!

Por que grito?

Claro que posso também berrar!!

Não, não há perigo, os meus familiares não podem escutar...

Por quê?

Porque não estão aqui... ninguém está em casa... estão fora da cidade, estão no sítio.

Todos!!

Claro... também ontem à noite... ontem à noite e toda a noiteada...

Sempre estivemos sozinhos... Ah, ah, ah, ... a gargalhada!

Claro meu belo amorzinho tonto, menti para você.

E por quê? Por que razão? Por brincadeira!

Eu fodi você bufão!

Para você espanto e tremor, para mim calma e frescor!

E eu a falar e você em silêncio... e eu em vantagem e tu submisso... você encharcado e eu enxuta!...

Eu gozei bastante com esta desconexa inversão!

E a você não lhe agradou?

Alguma vez eu também deveria experimentar! Por submissão sempre permaneci dentro deste jogo... e o homem em cima e eu embaixo nesta constante condição. Desta vez eu dei uma reviravolta!

Quanto eu gozei desta nova condição!

Oh, belo amor: veio para me comer e eu lhe comi!

Vaza seu comedor!

Escuro. Intervalo musical. Canção

*Não durma sozinha*

Não durma sozinha

toda quente e ferosa:

eu sei bem que está deseiosa,

deseiosa está de sentir-me

pertinho de você.

Você vira e revira,

e na cama se remexe,

eu sinto os seus suspiros:

você suspira e se descobre.

Tem consigo a chama,

deixe-me sentir embaixo:

lhe farei tornar viva, tornar viva,

se a porta se abrirá.

Tenho o coração, a boca cheia

de frescor da água da ribeira:

assim você terá a sua alegria, a sua alegria.

Bêbado eu ficaria.

### 3 A TRADUÇÃO NA SUA DIMENSÃO DE ATOS

Como traduzir, para o português do Brasil, com marcas da cultura da cidade de Salvador, o monólogo *Contrasto per una sola voce*, do casal italiano Dario Fo e Franca Rame, inserido, em outubro de 1981, no espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), para retomada do Teatro Odeon em Milão? Foi com essa pergunta inicial que comecei a pensar de que forma se daria meu processo tradutório. Em um primeiro momento, encontrei um norte a seguir, a partir das ideias da tradutora e teórica, Lenita Maria Rimoli Esteves (2014, p. 27), para quem traduzir é uma ação que, além do efeito óbvio de produzir um segundo texto numa língua diferente, tem outros efeitos igualmente importantes e às vezes mais contundentes do que o próprio tradutor imaginaria.

Lenita Esteves é professora de teoria e prática de tradução na área de inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Letras (FFLCH-USP). Tradutora há mais de 25 anos, é um importante exemplo de tradutora-teórica que consegue conciliar prática e teoria, apresentando uma teoria que coaduna com o seu fazer tradutório. Esteves (2014) em seu livro, *Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações*, faz um convite à discussão e à reflexão sobre a prática tradutória, e propõe uma articulação da tradução e da Teoria dos Atos de Fala, como formulada pelo filósofo britânico John Langshaw Austin (1911-1960). A partir deste diálogo com a teoria austiana, ela reconhece a tradução em sua dimensão de atos, ou seja, para que uma tradução aconteça é necessário que vários atos/ações sejam realizados, evidenciando, assim, o caráter performativo de uma prática tradutória.

É importante explicar que Austin foi o primeiro teórico a reconhecer a linguagem como ação, evidenciando a sua dimensão performativa. Ou seja, ao tratar a linguagem como ação, ele quer dizer que é possível interferir na realidade por meio da linguagem, diferentemente da concepção filosófica anterior que considerava a linguagem somente como uma descrição da realidade. Esta dissertação não tem o objetivo de apresentar uma vasta descrição sobre o pensamento filosófico de Austin, no entanto, destacarei pontos necessários para uma melhor compreensão do caráter performativo da linguagem, como proposto pelo autor, e de como é possível relacionar seus argumentos à tradução.

J. L. Austin foi um filósofo britânico (1911-1960). Pertenceu a escola de Oxford. Estudou a linguagem ordinária e criou a teoria dos Atos de Fala na qual considera que, quando o sujeito diz uma sentença, ele está praticando uma ação, ou seja,

realiza-se uma ação por meio de um ato de fala. Para Austin, todo dizer é um fazer. O seu livro, *How to Do Things with Words*, publicado postumamente, em 1960, é o resultado de doze conferências, “Conferências William James”, proferidas por ele na Universidade de Harvard (1955-1958), nos Estados Unidos. O volume foi organizado pelos seus alunos e assistentes a partir de anotações do próprio filósofo e das demais pessoas que participaram dessas conferências. No Brasil, esse livro foi traduzido pelo Professor Danilo Marcondes de Souza Filho, e recebeu o título, *Quando dizer é fazer – Palavras e Ação*. Na apresentação desse livro, o tradutor Marcondes destaca:

O ponto central da concepção de Austin e sua principal contribuição à filosofia da linguagem parece-me ser a ideia de que a linguagem deve ser tratada essencialmente como uma forma de ação e não de representação da realidade. O significado de uma sentença não pode ser estabelecido através da análise de seus elementos constituintes, da contribuição do sentido e da referência das partes ao todo da sentença, como quer a tradição inspirada em Frege, Russell e Moore, mas, ao contrário, são as condições de uso da sentença que determinam seu significado. Na verdade, o conceito mesmo de significado se dissolve, dando lugar a uma concepção de linguagem como um complexo que envolve elementos do contexto, convenções de uso e intenções dos falantes. (AUSTIN, 1990, p. 11).

Concordo com Marcondes quando ele afirma que, para Austin, a ação tem um significado muito preciso, sendo um dos elementos constitutivos da performatividade. Assim, Austin explica sobre o termo performativo (1990, p. 25): “este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo.” Portanto, ao considerar a linguagem como ação, ele reconhece no ato de fala uma forma do sujeito atuar sobre a realidade a partir da construção de significados. Logo essa linguagem deve ser analisada dentro de um contexto social e cultural e não apenas em sua estrutura formal. Assim, o filósofo da linguagem explica:

[...] quando examinamos o que se deve dizer e quando se deve fazê-lo, que palavras devemos usar em determinadas situações, não estamos examinando simplesmente palavras (ou seus “significados” ou seja lá o que isto for) mas sobretudo a realidade sobre a qual falamos ao usar estas palavras – usamos uma consciência mais aguçada das palavras para aguçar nossa percepção [...] dos fenômenos. (AUSTIN, apud, SOUZA FILHO, 1990, p. 10).

O mesmo acontece com a prática tradutória, a qual demanda a realização de várias ações para sua concretização, sendo que o texto a ser traduzido deve ser considerado em seu âmbito social e cultural, ou seja, como pertencente e produto de uma determinada historicidade de uma cultura de partida. Considerando, também, o contexto da comunidade de chegada, para quem a tradução será dirigida.

Sendo assim, esta dissertação reconhece a prática tradutória como um fazer performático, que exige do tradutor a realização de diversas ações necessárias e viáveis para a materialização do texto traduzido, sempre num percurso de idas e vindas entre a cultura e a historicidade do texto de partida e de chegada.

Ainda, sobre a ideia do ato de fala como ação, Paulo Ottoni (1998) explica que, para Austin, a ação tem um significado muito preciso pelo fato de ser um dos elementos constitutivos da performatividade, ou seja, a ação é uma atitude independente de uma forma lingüística: o performativo é o próprio ato de realização da fala-ação. Vale dizer que, neste caso, essa performatividade pode ser reconhecida no próprio processo tradutório, realizado pela tradutora, como também, no próprio texto teatral, por meio dos autores e dos personagens.

Vale pontuar que Esteves (2014) explica o porquê da escolha das ideias de Austin:

A escolha da teoria dos atos de fala de J. L. Austin se justifica neste trabalho por dois principais motivos: 1) pela convicção de que quando alguém realiza uma tradução, está ao mesmo tempo realizando um ato, ou seja, pela convicção do caráter performativo das traduções; e 2) pelo modo como Austin faz sua teorização, de um modo tentativo, construindo hipóteses e depois minando as próprias bases, entregando-se à inconstância e à irregularidade da linguagem, em vez de varrer essas características para debaixo do tapete. Uma discussão sobre tradução pode ser muito proveitosa se essa inconstância e essa irregularidade forem levadas em conta, pois são esses traços que conferem a cada língua uma dimensão de singularidade e irreduzibilidade a outras línguas, dimensão essa que é o objeto por excelência da teoria e da prática da tradução. (ESTEVES, 2014, p. 52).

Diante do exposto, também reconheço, como proposto por Esteves (2014), a viabilidade da teoria austiana para a realização da minha prática tradutória. Percebendo, assim, o caráter performativo da tradução por meio da realização dos atos de intervenção política, difusão de conhecimento, enriquecimento de línguas e culturas, e imersão na textualidade, que serão apresentados e discutidos neste trabalho. É inegável que a tarefa tradutória é o resultado de uma complexa rede de

relações com diversos conhecimentos, de modo que os Estudos da Tradução realizam constantes diálogos com outros campos do conhecimento, como os estudos filosóficos, históricos e culturais.

É importante dizer, também, que a teoria austiniana dialoga com as ideias de “jogos de linguagem” desenvolvidas por Ludwig Wittgenstein (1889-1951), filósofo austríaco que muito contribuiu para filosofia analítica do século XX e discutiu o uso da linguagem. Para Wittgenstein os “jogos de linguagem” estabelecem toda a base de nossa cultura. Sendo que cada “jogo de linguagem” é um jogo complexo no qual o real significado de uma palavra acontece num determinado “jogo de linguagem”, ou seja, na prática discursiva. Logo, o sentido da linguagem será construído dentro de um contexto social, cultural e histórico, ou seja, o sentido não está no objeto em si, mas na sua relação com o contexto, com a situação real. Isso nos faz pensar na tradução como entidade “êmica”, conforme Esteves explica:

[...] a tradução também é uma entidade “êmica”, que se define em relação ao seu meio e às suas contingências, não podendo ser definida “no vácuo”: é necessário considerar as práticas sociais envolvidas no uso do termo em cada contexto específico. É preciso levar em consideração cada língua em seu funcionamento. (ESTEVES, 2014, p. 51).

Logo, não há que se pensar em uma prática tradutória desvinculada de um contexto social e cultural, pois vários são os propósitos que direcionam uma tradução. De modo que, com base nessas leituras, entendi que minha prática tradutória passou a se concretizar a partir da realização dos atos de intervenção política, difusão de conhecimento, enriquecimento de línguas e culturas e imersão na textualidade, que serão apresentados e discutidos no decorrer desta dissertação.

Vale dizer que meu objeto tradutório, o monólogo *Contrasto per una sola voce* (1981), que faz parte do espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), trata-se de um texto teatral escrito na década de setenta, pelo casal italiano Dario Fo e Franca Rame. Portanto, ao iniciar a tradução propriamente dita, eu tinha consciência de que estava diante de um texto imerso num contexto histórico-político-cultural específico, o que fez surgir, além do questionamento inicial sobre como traduzi-lo para o português do Brasil, outras perguntas. Portanto, a Teoria dos *Skopos*, como definida pelos teóricos Katharina Reiss e Hans Vermeer, traz como ideia fundamental a de que o tradutor deve realizar a sua tradução com o fim de alcançar o seu propósito (*skopo*), em vez

de buscar uma equivalência com o texto de partida, contribuiu para que eu estabelecesse alguns objetivos (*skopos*) para minha prática tradutória, de modo que alguns questionamentos surgiram e acabaram direcionando as minhas ações: Por que este texto deve ser traduzido? Para que este texto deve ser traduzido? Qual a função do texto de partida? A função do texto traduzido será a mesma do texto de partida? Quem será o público-alvo desta tradução?

Por fim, Esteves (2014), ao evidenciar o fazer filosófico não-linear de Austin, demonstra como toda reflexão teórica exige constantes deslocamentos, de idas e vindas, estabelecendo diálogos amplos e livres com a prática. Ela compara o modo de filosofar de Austin ao buril. Assim, este instrumento que é usado na execução de gravuras em metal e em madeira, constituído de várias lâminas, em aço, e com várias formas, metido em um cabo achatado, serve de metáfora para reconhecer como as ações em um processo tradutório exigem muito cuidado, apuro e constantes deslocamentos. Portanto, a imagem desse instrumento, constituído de lâminas móveis e com formatos diversos, nos remete a um agir imbricado e com sucessivas interposições. Cada peça do instrumento tem uma determinada função e importância e exige uma determinada ação do seu artesão. Portanto, é desta forma que os atos de tradução se colocaram durante esse processo tradutório. Exigindo-me, como tradutora habilidade, apuro, movimentos contínuos.

### 3.1 ATO DE TRADUÇÃO: INTERVENÇÃO POLÍTICA

Toda tradução tem uma dimensão política que se realiza, também, a partir das escolhas do tradutor, desde o momento no qual decide o texto a ser traduzido e define qual/quais função/funções essa tradução realizará na cultura de chegada. Mas, é importante lembrar que a dimensão política está distribuída nas diferentes etapas do processo, passando pelo cliente que contrata, podendo ser uma editora, uma instituição, um particular, etc. Portanto, não é possível pensar uma tradução feita no vácuo, dissociada da realidade social, política e cultural das comunidades de partida e de chegada. Ademais, quem realiza uma tradução, faz a partir de um propósito, inserido em uma determinada historicidade e, por mais que o tradutor não tenha predefinido seus objetivos com precisão, sempre haverá uma intenção, mesmo que de forma inconsciente, quando se constrói um texto para uma língua de chegada,

partindo de um texto em outra língua e que pertence a uma realidade histórica, social e cultural distinta.

Portanto, quando escolhi o monólogo *Contrasto per una sola voce* (1981), para traduzir para o português, eu tinha consciência de que esta minha decisão tinha como motivação, primeira e maior, trabalhar com um texto voltado para questões da mulher e pertencer ao espetáculo, *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) que trouxe a atriz Franca Rame como coautora dos textos e, também, como protagonista de seis monólogos que tratavam da condição da mulher, suas desigualdades, violências e submissões. Sendo um espetáculo que até hoje é encenado em vários países, em razão das discussões que suscita em torno desses problemas, ainda, tão atuais e reais em nossa sociedade. É preciso evidenciar a triste realidade sobre a violência que sofre a mulher no mundo e principalmente, no Brasil, cujos números indicam índices assustadores: a cada 7.2 segundos, uma mulher é vítima de violência física; o assassinato de mulheres negras aumentou 54%; duas em cada três universitárias brasileiras disseram já ter sofrido algum tipo de violência (sexual, psicológica, moral ou física) no ambiente universitário. Ou seja, enquanto este trabalho acadêmico foi produzido, inúmeras mulheres em todo o país, independente da sua condição social e racial e, também, em relação à sua condição social e racial, mas, principalmente, por serem mulheres, foram vítimas das mais diversas violências físicas, sexuais e de gênero.

Por se tratar de um texto teatral, há, também, o desejo e o objetivo de uma futura encenação com a participação de profissionais do teatro, ligados à Faculdade de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA, para que essa tradução não reste aprisionada num trabalho acadêmico, e possa cumprir sua função política e social na comunidade de chegada.

Mas, também, é preciso destacar que, nos Estudos da Tradução, há diversos casos nos quais o ato de tradução como intervenção política desloca-se do eixo de defesa às causas sociais, civis e humanitárias, para servir de instrumento violento de colonização. Ou seja, a prática tradutória posta a serviço da supremacia de uma determinada cultura dominadora sobre uma cultura colonizada. Portanto, a partir dos estudos pós-coloniais, é possível reconhecer a tradução como ato de intervenção política, mas, colocando-se a serviço de um projeto de colonização e de dominação. Assim, Kanavillil Rajagopalan, nascido na Índia, Professor Titular (aposentado-colaborador), na área de Semântica e Pragmática das Línguas Naturais da

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e pesquisador, relata sobre a tradução como instrumento de dominação num projeto de colonização:

O encontro colonial põe em confronto duas culturas, juntamente com as línguas pelas quais essas culturas realizam sua autoexpressão, uma contra a outra. Para observadores inocentes, o encontro se dá entre duas línguas que tinham pouco ou nenhum contato entre si até aquele momento e, conseqüentemente, existe uma necessidade urgente de que se criem meios de alcançar um entendimento mútuo. Mas, como estudiosos começaram a perceber cada vez mais, o olhar colonial é tipicamente unilateral, assim como a necessidade de comunicação entre o colonizador e o colonizado. O primeiro está interessado em aprender mais sobre o segundo, com vistas a se preparar melhor para atitudes ou reações típicas das culturas estrangeiras. Quanto mais se sabe sobre os nativos e sua cultura, tanto mais se está numa posição privilegiada para controlá-los e manipulá-los. (RAJAGOPALAN apud ESTEVES, 2014, p. 260).

Portanto, esse processo de supremacia de uma cultura dominante sobre uma cultura dominada, por meio da língua e da tradução, não ocorre de forma natural. Nada acontece de forma ingênua, tampouco inconsciente. Tudo é construído de forma planejada e com fins bem específicos. Como exemplo de caso concreto para o que foi descrito pelo estudioso Rajagopalan, destaco um dos exemplos utilizados por Lenita Esteves (2014), para tratar da intervenção política como ato de tradução. Assim, a partir da tradutora e teórica cultural indiana, Tejaswini Niranjana, ela destaca as estratégias utilizadas pela Grã-Bretanha na colonização da Índia, traduzindo obras indianas para o inglês:

A autora desvela o intrincado raciocínio programático britânico, para o qual era preciso que as traduções fossem feitas por europeus, já que os indianos não eram intérpretes confiáveis de suas próprias leis e cultura; assim, os britânicos é que eram os indicados para proporcionar aos indianos suas próprias leis, agora “organizadas” e europeizadas. (ESTEVES, 2014, p. 261).

Diante do exemplo citado, a tradução é vista como um instrumento violento de colonização. Assim, por meio dessas traduções criou-se uma “Índia textualizada para a Europa.” (ESTEVES, 2014, p. 262).

Ainda, sobre essa temática, o tradutor norte-americano, Lawrence Venuti discute de forma corajosa e vertiginosa acerca do fenômeno transcultural implícito em uma tradução. Em seu livro, *Escândalos da Tradução* (2002), ele afirma que os escândalos da tradução são culturais, econômicos e políticos. Descreve e analisa as

realidades que envolve uma prática tradutória, reforçando, mais uma vez, a ideia de que nenhuma tradução é ingênua. Há, portanto, sempre uma intenção por trás de um projeto tradutório e muitos são os participantes e os envolvidos. Para Venuti (2002, p. 10) “a tradução, como qualquer prática cultural, acarreta a reprodução criativa de valores.” Isso ratifica a ideia de que numa tradução o ato político se faz sempre presente, seja com o fim de sobrepor culturas e povos, seja para transformar realidades sociais e políticas, seja para realizar trocas de conhecimentos, reconhecendo no outro um mundo a se descobrir com anseios humanitários, seja para valorizar uma cultura.

### 3.2 O TEATRO POLÍTICO DE DARIO FO E FRANCA RAME

“*Macchina-teatrale*”<sup>7</sup>. É esse o termo utilizado pela estudiosa Marisa Pizza (2006) para se referir ao casal italiano Dario Fo e Franca Rame. E, realmente, após conhecer um pouco a extensa produção teatral de Fo-Rame, é impossível não reconhecê-los como verdadeira “máquina teatral”. Eles não pararam enquanto viveram. Escreveram, produziram e encenaram inúmeros espetáculos. Participaram de forma ativa das questões políticas, sociais e civis da Itália e do mundo. É impossível estudar e visitar a história política, social, civil e cultural da Itália dos últimos sessenta anos sem constatar a presença ativa destes protagonistas de seu tempo, seja por meio dos inúmeros espetáculos produzidos e apresentados, seja por meio de um posicionamento sempre político e civil frente aos acontecimentos sociais da época na qual estavam inseridos. É incontestável e ao mesmo tempo surpreendente perceber que a cena teatral italiana da segunda metade do século XX, até as primeiras décadas deste século, encontra-se construída, entre outros, com os mais diversos espetáculos de Dario e Franca.

Realmente eles foram dois artistas que possuíam as suas individualidades e ao mesmo tempo formavam um casal na vida e na arte, constituindo-se numa grande força pensante, questionadora, produtiva e revolucionária. Também construíram uma bonita história de amor, como o jornalista Domenico Naso a definiu (tradução nossa):

---

<sup>7</sup> A escritora Marisa Pizza utiliza a expressão “*macchina teatrale*” no livro *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame* (2006).

“Dario Fo e Franca Rame é uma das histórias de amor mais bonita do novecentos. Não se repetirá, moderna até o final, absoluta.”<sup>8</sup>

Portanto, agora é hora de trazer à ribalta um pouco a vida e a arte de Dario Fo e Franca Rame, descrevendo alguns dos inúmeros acontecimentos que fizeram parte da existência deste casal, evidenciando como o fazer teatral possuía relação direta com as origens de cada um e colocava-se sempre imbricado com um posicionamento político crítico frente às questões sociais e culturais da Itália e do mundo. Como bem assevera a estudiosa, Laura Peja, em seu artigo, *Autentiche finzioni e finte autenticità: Gli sconfinamenti tra vita e arte nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*:

O teatro de Dario Fo e Franca Rame não foi feito para o teatro, não tem como fim a arte, não há primeiramente objetivos estéticos. É ao contrário o instrumento de um projeto cultural, civil e político que sempre, com grande coerência, o casal destinou perseguir de modo prioritário. São testemunhos disso os escritos, os artigos, as entrevistas distribuídas ao longo dessa longuíssima carreira. (BARSOTTI; MARINAI, 2011, p. 68, tradução nossa).<sup>9</sup>

É importante explicar que as informações biográficas sobre Fo-Rame a seguir apresentadas, servem para descrever a formação familiar e social de cada artista, demonstrando, assim, como o casal se constituiu em uma grande força pensante, questionadora e transformadora da realidade italiana. De modo que os espetáculos apresentados eram produzidos a partir de uma realidade social e possuíam fins políticos e sociais. Portanto, essas informações ajudam compreender melhor a função desses textos no contexto os quais foram realizados. Contribuindo, também, para maior entendimento do texto traduzido, direcionando de certa forma as escolhas da tradutora na cultura de chegada.

Dario e Franca se conheceram em 1951. A ensaísta Romina Bicicchi (2016) descreve que Fo já fazia sucesso com os espetáculos radiofônicos e teatrais. Franca, à época, estava em cena no espetáculo de revista *Sette giorni a Milano* (1951). Desde o início, Fo se sentiu fortemente atraído pela bela Franca, mas, ao mesmo tempo,

---

<sup>8</sup> Dario Fo e Franca Rame è una delle storie d'amore più belle del Novecento. Irripetibile, moderna fino all'ultimo, assoluta. Domenico Naso. Disponível em: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/10/13/dario-fo-e-franca-rame-una-delle-storie-damore-piu-belle-del-novecento-irripetibile-moderna-fino-allultimo-assoluta/3095370/> Acesso: 04 nov. 2017.

<sup>9</sup> Il teatro di Dario Fo e Franca Rame non è fatto per il teatro, non mira all'arte, non ha primariamente obiettivi estetici. È invece lo strumento di un progetto culturale, civile e politico che da sempre, con grande coerenza, la coppia ha inteso perseguire in modo prioritario. Ce lo testimoniano scritti, articoli, interviste disseminate nell'arco della loro lunghissima carriera. (BARSOTTI; MARINAI, 2011, p. 68).

tinha certeza de que não poderia competir contra um forte grupo de admiradores que se colocava ao redor desta encantadora mulher. De modo que decidiu ignorá-la por completo. Depois de algumas semanas, durante o período de ensaios, Rame, contrariada e irritada com aquela indiferença, agarrou-o dentro dos bastidores do teatro e lhe deu um beijo. Depois disso, Fo caiu literalmente aos seus pés. A partir desse momento, a vida pessoal e profissional dos dois não pode mais ser separada. Franca teve sempre um papel determinante na vida de Fo.

Mas, neste momento, destaco as origens de cada um, a fim de evidenciar as qualidades e os talentos individuais. Apesar dessa simbiose amorosa, afetiva e artística, eles possuíam origens distintas e isso serve para engrandecer e enaltecer ainda mais o humano que há em cada artista.

## ATO I

“Ator, autor, diretor, dramaturgo, cenógrafo, pintor, escritor, político, historiador da arte, discordante, provocador, vanguardista, companheiro, marido, ateu, Prêmio Nobel... louco e sobretudo un *giullare*,”<sup>10</sup> essas são denominações utilizadas pela escritora e ensaísta, Romina Bicchichi (2016, tradução nossa), em seu livro, *Il divino giullare. Un genio di nome Fo*, para definir Dario Fo. Diante dessa imensa versatilidade e à medida que percorro alguns caminhos da vida de Fo e conheço suas origens, sua formação, seu empenho profissional, sua determinação, sua busca incansável pelo conhecimento e pelas origens da cultura italiana, seu comportamento sempre questionador e inovador, vejo e compreendo como ele conseguiu a façanha de ser tudo o que foi.

Portanto, para apresentar essa caminhada, começo pela infância de Dario Fo. Revisitá-la é um percurso muito interessante e revelador, pois é ter a oportunidade de saber que Fo foi uma criança que esteve inserida num ambiente no qual alguns elementos da cultura popular medieval, ainda, estavam presentes; onde as pessoas viviam uma vida simples, ligada à natureza e voltada para o trabalho e havia diversidade linguística e cultural, pois as pessoas que lá moravam, eram de vários lugares do mundo, e isto tudo contribuiu para sua formação. “Tudo depende de onde

---

<sup>10</sup> Autore, attore, regista, drammaturgo, scenografo, pittore, scrittore, politico, storico dell'arte, dissenziente, provocatore, avanguardista, compagno, miscredente, marito, Premio Nobel... un folle e soprattutto un giullare. (BICICCHI, 2016, p. 5).

você nasceu, dizia um grande sábio. E pelo quanto me diz respeito, o próprio sábio acertou.” (FO, 2016, p. 9, tradução nossa).<sup>11</sup> Com essa declaração, Fo inicia o seu livro de memórias da sua infância e adolescência, *Il paese dei mezaràt. I miei primi sete anni (e qualcuno in più)*. Esse lugar ao qual ele se refere é a região da Lombardia, na Itália setentrional. Dario Fo nasceu em 1926, no dia 24 de março, em San Giano, uma pequena cidade lombarda pertencente à província de Varese, localizada nas proximidades do Lago Maggiore (Lago Maior), o segundo maior lago da Itália, que banha, também, a Suíça. Para Dario criança, esse lago era o centro do mundo. Um fato curioso é que o nascimento se deu nessa cidade, por causa das ferroviárias do estado, como ele mesmo explica. Como o seu pai era ferroviário, eles sempre estavam mudando de cidade, e, durante uma dessas viagens, o bebê Dario veio ao mundo, todo envolto na placenta de sua mãe. “Um sinal que nas antigas tradições lacustres é de ótimo presságio.” (FO, 2016, p. 11, tradução nossa)<sup>12</sup>. No entanto, foi Porto Valtravaglia a cidade onde Fo passou sua infância e adolescência. Lugar que ele sempre idealizou, amou e descreveu da seguinte forma:

Portanto eu vi a luz em San Giano por decisão única das ferrovias do estado, mas nasci ali somente para o registro oficial. Na verdade por quanto me lembro eu vim ao mundo e tomei consciência trinta-quarenta quilômetros um pouco mais, ao longo da costa do lago, em Pino Tronzano e alguns anos depois a Porto Valtravaglia, sobre a margem vazante do Lago Maior. Ambas foram as minhas “regiões das maravilhas”. Os lugares que me incitaram as fantasias mais loucas e determinaram cada minha escolha futura. (FO, 2016, p. 10, tradução nossa).<sup>13</sup>

Fo nasceu numa família simples. Seu pai, Felice Fo, era o chefe da estação ferroviária. Sua mãe, Pina Rotta, era de origem camponesa. Seus irmãos, Fulvio e Bianca. Uma outra pessoa importante para Dario foi o seu avô materno, Luigi, ou, simplesmente, Bristin. Esse avô exerceu uma influência central sobre o jovem Fo. Foi um agricultor e contador de histórias. Um homem cheio de iniciativa e com muita

---

<sup>11</sup> Tutto dipende da dove sei nato, diceva un grande saggio. E, per quanto mi riguarda, forse il saggio ci ha proprio azzeccato. (FO, 2016, p. 9).

<sup>12</sup> Un segnale che nelle antiche tradizioni lacustri è di ottimo auspicio. (FO, 2016, p. 11, tradução nossa).

<sup>13</sup> Dunque io vidi la luce a San Giano per decisione unica delle Ferrovie dello stato, ma lì son nato solo per l'anagrafe. In verità, per quanto mi riguarda sono venuto al mondo e ho preso coscienza trentaquaranta chilometri un po' più in su, lungo la costa del lago, a Pino Tronzano, e qualche anno dopo a Porto Valtravaglia, sulla sponda magra del Lago Maggiore. Entrambi sono stati i miei “paesi delle meraviglie”. I luoghi che mi hanno scatenato le fantasie più pazze e hanno determinato ogni mia scelta futura. (FO, 2016, p. 10).

energia para vender tudo que produzia no cultivo da terra, deixando muita alegria em todos que o encontravam, utilizando-se de uma linguagem inventiva e cheia de fantasia. No seu livro de memórias, Dario relata o amor pela família e como foi criado num ambiente de muito afeto, alegria, liberdade e ironia:

[...] a grande sorte que eu desejo a cada criança é de ter uma família incrível. Como a minha. Onde o dinheiro não era muito, mas o afeto, a alegria, a hospitalidade, sim. Todos crescemos, eu, meu irmão Fúlvio, minha irmã Bianca, ao símbolo da liberdade e da ironia. Procurando sempre fazer compreender as nossas razões e nunca as impondo aos outros. (FO; MANIN, 2016 p. 19, tradução nossa).<sup>14</sup>

Portanto, as pessoas e o lugar onde ele viveu sua infância foram fundamentais e essenciais para Fo descobrir e desenvolver suas habilidades com o desenho, a pintura e a narração de histórias e ter contato com uma cultura popular pungente e integrada à vida local. Em Porto Valtravaglia, viviam os “*fabulatori*”, contadores de histórias, homens que ocupavam os mais diversos lugares da cidade e narravam as mais incríveis histórias a partir da realidade local, utilizando-se de muitas referências históricas e da inventividade.

Assim, Dario descreve a sua Porto Valtravaglia:

Uma cidade realmente inacreditável, esta Porto Valtravaglia: bem colocada à margem do lago e marcada ao lado de duas torrentes. Sobre um lado uma fortaleza plena e majestosa como a pirâmide de Queóps. Uma fornalha de cal sobre a fortaleza. O porto com os barcos dos pescadores, uma antiga fiação, duas oficinas mecânicas e, para finalizar, a presença de uma enorme fábrica de vidros com bem cinco fornos. (FO, 2016, p. 56, tradução nossa).<sup>15</sup>

Fo relata, em suas memórias, que os habitantes da cidade recebiam o nome de *Mezaràt* que significava “meio rato”<sup>16</sup>, ou seja, morcego<sup>17</sup>. Isso porque a maioria das pessoas viviam e trabalhavam à noite, por causa dos fornos da fábrica de vidro

---

<sup>14</sup>[...] la grande fortuna che auguro a ogni bambino è di avere una famiglia stupenda. Come la mia. Dove i soldi non abbondavano, ma l'affetto, l'allegria, l'ospitalità, sì. Ci hanno cresciuti tutti, me, mio fratello Fulvio, mia sorella Bianca, all'insegna della libertà e dell'ironia. Cercando sempre di capire le nostre ragioni e mai di imporle le loro. (FO; MANIN, 2016, p. 19).

<sup>15</sup>Un paese davvero incredibile, questo Porto Valtravaglia: piazzato in riva al lago e segnato ai lati da due torrenti. Su un fianco, la rocca irta e maestosa come la piramide di Cheope. Una fornace di calce sotto la rocca. Il porto con le barche dei pescatori, un'antica filanda, due officine di meccanica e, per finire, la presenza di un'enorme vetreria con ben cinque forni. (FO, 2016, p. 56).

<sup>16</sup>“mezzo topo” (FO, 2016, p. 56).

<sup>17</sup>pipistrelli (FO, 2016, p. 56).

que precisavam funcionar vinte e quatro horas. De modo que os trabalhadores faziam jornadas sucessivas e ininterruptas durante a semana. O mesmo trabalho exaustivo se dava com os operários que trabalhavam nos fornos de cal. Também, havia os pescadores que ao amanhecer já estavam a postos para iniciarem o seu labor. E, não esquecendo do grupo de contrabandistas que apareciam à noite. Esses eram os personagens que habitavam o mundo de Fo. A vida noturna da cidade era intensa e ativa. As tavernas, os restaurantes e os bares nunca fechavam. Nesses locais havia sempre uma grande movimentação.

Dentre esses diversos personagens que faziam parte das suas reminiscências, sem dúvida, foram os *fabulatori*, os contadores de estórias, que lhe despertaram maior atenção e respeito. Esse encantamento pode ser percebido a partir das suas próprias descrições:

Os fabuladores eram a glória e o orgulho deste meu novo lugar. Eles podiam ser encontrados nas tavernas, na praça, sobre os adros das igrejas, ao embarcadouro, sobre o cais do porto. Frequentemente narravam os fatos que aconteceram há séculos... mas faziam uma reviravolta, isto é, pegavam emprestado as estórias míticas para tratar da realidade cotidiana e dos acontecimentos das crônicas mais recentes, jogando com a sátira e o grotesco. (FO, 2016, p. 57, tradução nossa).<sup>18</sup>

Ou seja, os contadores de estórias de Valtravaglia, utilizando-se de uma linguagem particular, influenciaram de forma significativa as futuras escolhas de Dario e seu modo de criação artística, através dos quais trouxe uma arte que dialogava com os fatos, as personagens fantásticas e a realidade na qual estava inserido. Esse olhar perspicaz lhe possibilitou reconhecer a riqueza técnica que havia naquelas situações simples, feitas com total improviso e, depois, a transpôs de forma consciente e estudada para o seu teatro. Inserido naquele ambiente, ele não tinha dimensão do que tudo aquilo significava, representava. Frequentemente, não conseguia compreender o jogo de palavras utilizado pelos contadores, mas achava tudo muito engraçado e depois ria com os colegas sobre o acontecido. Conforme Neyde Veneziano (2002), só depois, quando estudou a fundo sobre a cultura popular na idade

---

<sup>18</sup>I fabulatori erano la gloria e il vanto di questo mio nuovo paese. Li ritrovavi nelle osterie, in piazza, sul sagrato della chiesa, all'imbarcadero, sulle banchine del porto. Spesso raccontavano di fatti accaduti secoli e secoli fa... ma era una ribalderia, cioè prendevano a prestito storie mitiche per trattare della realtà quotidiana e degli avvenimenti della cronaca più recente giocando di satira e di grottesco. (FO, 2016, p. 57).

média, reconheceria na figura dos pescadores, dos sopradores de vidro, enfim, daqueles homens trabalhadores e contadores de estórias, a figura do *giullare*.

Fo em *Il paese dei mezaràt* (2016), explica que a linguagem e a forma utilizadas pelos contadores de estórias da sua infância serviram de base para a criação do seu trabalho artístico. Das narrativas contadas, ele se apaixonava pelos paradoxos, e, principalmente, pela linguagem repleta de termos bizarros e extravagantes que lhe provocavam imagens diferentes, exigindo, primeiramente, um esforço para sua compreensão para, depois, passar a fazer parte do seu vocabulário.

Enfim, é importante explicitar que todas essas referências foram importantes e reconhecidas por Fo, que sempre fez questão de evidenciar como seu fazer teatral estava imerso nessa cultura popular. Tendo, no seu avô Bristin, o seu maior mestre.

Sem dúvida o meu primeiro mestre de “narração” foi meu avô Bristin; mas naquele momento eu me encontrava frequentando absolutamente um verdadeiro e próprio Mestre dos Bufões, onde aprendia as mais diversas técnicas e formas da fabulação. [...]. O estilo daqueles fabuladores se realizava na improvisação: era evidente, como eu já indicava, que antes de tudo eles se preocupavam em adaptar as várias passagens a uma realidade local e recente. Lembrome de ouvir a mesma estória proposta em três ou quatro versões diferentes. A habilidade de quem narrava consistia propriamente em adaptá-la cada vez a todas as variações de crônicas, inseridas a fatos locais e a fofocas das lavanderias. Cada incidente ou imprevisto externo era imediatamente inserido na representação: uma explosão causada pelos pescadores irregulares, um tiro de espingarda das caçadas, um som do sino... nada era omitido. (FO, 2016, p. 59-60, tradução nossa).<sup>19</sup>

Portanto, basta assistir a algumas apresentações de Dario Fo, principalmente, os monólogos da sua obra-prima, *Mistero Buffo* (1969), para identificar essas influências na sua prática teatral. Fo em *Il paese dei mezaràt* (2016), relatou, por exemplo, que os contadores de estórias nunca perdiam de vista o humor e as emoções de quem estava escutando. Tudo o que acontecia era inserido na narração e servia para movimentar e tornar a estória viva. Assim, o fantástico virava

---

<sup>19</sup>Senz'altro il mio primo maestro di “conta” è stato nonno Bristin, ma in quel momento io mi ritrovavo a frequentare addirittura un vero e proprio Master dei Giullari, dove apprendevo tecniche e forme, le più diverse, della fabulazione. [...]. Lo stile di quei fabulatori si realizzava nell'improvvisazione; era evidente, come ho già accennato, che innanzitutto si preoccupavano di adattare i vari passaggi a una realtà contingente. Mi è capitato di ascoltare la stessa storia proposta in tre o quattro versioni differenti. L'abilità di chi raccontava consisteva proprio nell'adattarla ogni volta a tutte le varianti di cronaca, compresi i fatti locali e i pettegolezzi del lavatoio. Ogni incidente o imprevisto esterno veniva immediatamente conglobato nella rappresentazione: un botto causato dai pescatori di frodo, un colpo di fucile da caccia, un suono di campane... nulla veniva tralasciato. (FO, 2016, p. 59-60).

acontecimentos cotidianos e vice-versa. Mas, Dario explicava que aqueles contadores não concebiam a narração como teatro, e nem mesmo ele naquele tempo colocava aqueles dois gêneros em paralelo. Ainda, não era capaz de diferenciar entre narrar uma estória e representar. Somente mais tarde, depois de ter adquirido experiência no teatro é que ele compreendeu que *fabulare*, narrar estórias, o estimulou e o possibilitou representar na forma épico-popular.

A pintura e o desenho foram outras habilidades desenvolvidas pelo grande Fo desde pequeno. Mas foi, em 1945, que ele retomou os estudos e frequentou a Academia de Belas Artes de Brera, uma conceituada instituição acadêmica, localizada no centro de Milão. Também se matriculou na faculdade de arquitetura do Politécnico. Depois da segunda grande guerra, vivia-se anos de muito entusiasmo e de descoberta de uma cultura desconhecida durante o fascismo. Com muito entusiasmo, Fo se inseriu na vida cotidiana e social de Milão. Nessa fase, conheceu vários amigos os quais depois se tornariam expoentes nomes do cenário artístico-cultural italiano, como Tadini, Piccoli, Cavaliere, Treccani, Trevisiani, Crippa, Lizzani, Morlotti, Castaldi, Joppolo, Crepax, Del Buono, Vittorini.

No fim dos anos quarenta, a pintura, ainda, era o seu interesse principal. Com amigos pintores, jovens intelectuais e artistas da academia, colocava, em cena, várias brincadeiras públicas com o objetivo de dessacralizar e de movimentar o ambiente cultural local. Havia muita efervescência, sede de conhecimento e vontade de mudança. Surge, em 1947, o *Piccolo Teatro di Milano* com Paolo Grassi<sup>20</sup> e Giorgio Strehler<sup>21</sup>. A cidade de Milão tinha vontade de romper com o provincialismo cultural. A escritora Romina Bicchì em seu livro, *Il divino giullare. Un genio di nome Fo*, descreve como era o clima social naquele período:

Recorda-se este como um período de raiva política, de busca esfomeada, de vontade de saber, de leituras cheias de fúria e noites sem dormir discutindo violentamente sobre o sentido social da arte: de Gramsci e Marx às primeiras traduções de Brecht, Maiakovski e Lorca. É um período no qual se convenceu que a cultura possa mudar o mundo, um momento no qual nos “pequenos teatros” começa a se

---

<sup>20</sup>Paolo Grassi (1919-1981): Foi um empresário teatral italiano. Foi um dos fundadores do importante teatro italiano, *Il Piccolo Teatro di Milano*, juntamente com Giorgio Strehler.

<sup>21</sup>Giorgio Strehler (1921-1997): Foi um diretor de teatro. Figura fundamental para a história do teatro da Itália. Foi um dos fundadores do importante teatro italiano, *Il Piccolo Teatro di Milano*, juntamente com Paolo Grassi.

configurar a ideia da “cena nacional popular”. (BICICCHI, 2016, p. 19-20, tradução nossa).<sup>22</sup>

Entre os anos 1945 a 1951, Fo, além de se dedicar à pintura, estava envolvido com a cenografia, as decorações teatrais, as provas universitárias e a sua tese sobre a arquitetura romana. De modo que o teatro, ainda, não se colocara de modo determinante em sua vida. Mas, enquanto trabalhava não se esquecia de narrar as suas histórias aos colegas do curso. Vale dizer que a sua passagem da narração-improvisação para o teatro aconteceu lentamente. Ele escreveu seu primeiro texto teatral, uma farsa, em 1944, *Un padrone fa impazzire il servo, poi il servo farà impazzire il padrone*. A sua primeira apresentação em cena, aconteceu, em 1948, com uma comédia grotesca, *Ma la tresca ci divide*. Nos primeiros anos de aprendizado teatral, as apresentações de Fo foram marcadas pela improvisação, na qual recitava histórias com tom satírico e de farsa.

Mas, no verão de 1950, Fo conheceu o ator, diretor e autor Franco Parenti que, à época, já era conhecido pelas suas sketches radiofônicas e pelos espetáculos no teatro *Piccolo Teatro di Milano*. Dario apresentou a Parenti seu texto *Caino e Abele*, uma sátira, que depois se tornou o primeiro monólogo de uma série. Assim, desse encontro surgiu uma forte parceria e amizade por muitos anos. Dario estreou na rádio e no Teatro Odeon de Milão, entre os anos de 1951-1952, com uma série de monólogos que receberam o nome de *Poer nano*, como explica Marisa Pizza (1996, p. 127, tradução nossa), “é uma expressão popular lombarda que equivale a “pobre Cristo”, pronunciada com tom de sofrimento nos confrontos dos protagonistas de antigas histórias fantasmagóricas, ricas de enredos simbólicos.”<sup>23</sup> No programa radiofônico, os monólogos eram apresentados num período de vinte minutos, nos quais Fo utilizava a técnica da narração de histórias semelhante a dos *fabulatori*, contadores tradicionais, baseada nos jogos de associação de palavras e no paradoxo. Tudo acontecia de forma improvisada.

---

<sup>22</sup>Si ricorda questo come un período di rabbia politica, di ricerca affamata, di voglia di sapere, di letture furibonde e notti insonni a discutere violentemente sul senso sociale dell’arte: da Gramsci e Marx alle prime traduzioni di Brecht, Majakovskij e Lorca. È un período in cui si è convinti che la cultura possa cambiare il mondo, un momento in cui nei “piccoli teatri” inizia a configurarsi l’idea della “scena nazionale popolare”. (BICICCHI, 2016, p. 19-20).

<sup>23</sup>[...] è un’espressione popolare lombarda che equivale a “povero cristo”, pronunciata con tono di commiserazione nei confronti dei protagonisti di antiche fantasmagoriche storie ricche di intrecci simbolici. (PIZZA, 1996, p. 127).

No ano de 1953, Dario Fo, Franco Parenti e Giustino Durano, um trio de atores-autores, formaram uma companhia teatral e apresentaram o espetáculo, *Il dito nell'occhio*, uma sátira sociopolítica. Para Romina Bicicchi (2016, p. 34), a importância desse espetáculo para aquela época se deu pelo fato de ter afrontado pela primeira vez, em chave satírica, alguns temas fundamentais da cultura italiana daquele tempo. Nesse espetáculo, o trio de atores-autores, utilizou a pantomima, atribuindo à mímica, ou seja, aos gestos, um papel privilegiado em relação à palavra. O espetáculo teve a direção de Jacques Lecoq<sup>24</sup> e a iluminação de Giorgio Strehler. Lecoq influenciou muito Fo, ensinando-o a usar o corpo na recitação. Romina (2016, p. 36) destaca que este espetáculo representou para Fo uma rigorosa tomada de consciência da própria identidade de ator e da arte da mímica de Lecoq. Depois, Fo chegou a afirmar que foi muito ligado ao uso do gesto como significação de um discurso e como transmissão de uma ação.

Enfim, *Il dito nell'occhio*, alcançou muito sucesso de crítica e de público. Chiara Valentini, importante estudiosa do teatro político de Dario, explica sobre a grande surpresa desse espetáculo para o público:

Pela novidade da sua instalação cenográfica, assim incredivelmente diferente da suntuosidade, das fantasias sobrecarregadas, das cenas milionárias dos normais espetáculos de revista. Pela recitação, toda mímica, movimentos rápidos, pulos acrobáticos, saltos. Pelos conteúdos anticonformistas, pela sátira política inteligente, não vulgar e indiferente, que, talvez pela primeira vez depois do período de guerra fazia o seu aparecimento sobre o palco italiano. O projeto, ambicioso, era aquele de contar do fim ao início, em esquetes breves e intensas, a história da humanidade, colocando porém o dedo no olho da história tradicional, revirando os esquemas com os quais se era acostumado a comentá-la. (VALENTINI apud BICICCHI, 2016, p. 33, tradução nossa).<sup>25</sup>

Portanto, o início de Fo, na cena teatral italiana, já dava sinais de como seria sua trajetória artística, utilizando a sátira como importante elemento textual para

---

<sup>24</sup> Jacques Lecoq (1921-1999): Ator, diretor e pedagogo francês.

<sup>25</sup>Per la novità del suo impianto scenografico, così incredibilmente diverso dallo sfarzo, dai costumi sovraccarichi, dalle scene milionarie delle normali riviste. Per la recitazione, tutta mimica, scatti, salti acrobatici, zompi. Per i contenuti anticonformisti, per la satira politica intelligente, non sguaiata e qualunque che forse per la prima volta dopoguerra faceva la sua comparsa su un palcoscenico italiano. Il progetto, ambizioso, era quello di raccontare fin dall'inizio, in sketch brevi e violenti, la storia dell'umanità, infilando però un dito nell'occhio alla storia tradizionale, rovesciando gli schemi con cui si era abituati a commentarla. (VALENTINI apud BICICCHI, 2016, p. 33).

criticar a realidade ao qual estava inserido e, também, o corpo como meio de expressão e de comunicação.

Agora é a hora de trazer à ribalta um pouco a vida, as origens e as histórias da “*bravissima*” Franca Rame.

## ATO II

Franca Rame foi filha da arte. Nasceu em 1929, na cidade de Parabiago, pertencente à província de Milão. Seu pai, Domenico Rame, foi um ator e diretor teatral. Sua mãe, Emilia Baldini, foi professora e depois se tornou atriz quando se casou com Domenico. A família possuía uma companhia de teatro, *I Rame*. Foi uma companhia “*girovaga*”, isto é, percorria pequenas cidades das regiões da lombardia e de piemonte, recitando dramas históricos, comédias, óperas modernas e trechos de romances de sucesso.

Na verdade, a companhia era formada por dois núcleos familiares: um por parte do seu tio Tommaso, irmão do seu pai, e o outro pelo seu pai Domenico. Constituindo-se num total de sete mulheres e três homens. Franca foi a última a nascer entre todos. Por ter mais mulheres do que homens, era uma dificuldade escolher os textos e definir as personagens. Em razão disso, costumavam contratar alguns atores profissionais e amadores. A própria Franca em seu livro de recordações, *Una vita all'improvvisa* (2009), relata que a companhia fazia muito sucesso em cada cidade por onde passava. Assim que chegava numa pequena cidade, a família alugava uma casa. Fazia visitas às autoridades para saudá-las e explicar-lhes quais eram as intenções e o trabalho da companhia. Também encontrava com os proprietários de teatro. Depois estreavam. O seu pai também fazia contato com os chefes administrativos ou dirigentes das cidadezinhas vizinhas, já com o intuito de conseguir trabalhar em outros lugares. De modo que eles só descansavam nos dias santos e no dia dos mortos.

Na Companhia *I Rame*, as mulheres exerciam um papel muito importante: ocupavam-se dos figurinos e colaboravam para encontrar os objetos de cena; também, se preocupavam em escolher e gerir os lugares alugados; sua mãe era responsável pela educação dos filhos e os introduzia no espetáculo, ensinando-lhes o que deveriam fazer. Já os homens organizavam a turnê, escolhiam os textos, resolviam as questões administrativas com os diretores e os gestores dos teatros. Também, eram responsáveis pela divulgação do espetáculo, colando os cartazes nos

muros, guiavam o carro que transportava a família, *la Balorda*, e montavam as cenas, as luzes, enfim, tudo que se referia à apresentação cênica do espetáculo. Percebe-se assim uma separação das funções por gênero.

É importante dizer que a Companhia *Rame* possuía tradições seiscentistas e da *Commedia dell'Arte*<sup>26</sup>. Esta forma de teatro popular, cujas origens são antiquíssimas, se institucionalizou na Itália do século XVI e tornou-se popular até metade do século XVIII. As apresentações não eram baseadas em um texto escrito. O que existia era um *canovaccio*, ou seja, um roteiro contendo os elementos básicos da peça, citando apenas o tema, a descrição das situações e as personagens. Portanto, não existia o texto teatral escrito como conhecemos hoje, com as falas das personagens escritas de forma detalhada e completa.

A estrutura física do teatro itinerante da família *Rame* foi construída com muito empenho e era motivo de muito orgulho para todos, principalmente, para seu pai Domenico. Mas, antes, por onde passavam, eles ficavam à mercê dos gestores e administradores dos teatros das cidades, para conseguir um espaço privado para fazerem suas apresentações. No entanto, aconteceu um incidente que mudou essa situação: estavam apresentando na pequena cidade de Lecchese, em 1935, quando foram expulsos do local porque o diretor do teatro não concordou com a história representada. Era o tempo do fascismo. O diretor disse em voz alta: “Tirem imediatamente os seus trapos e, daqui a uma hora, vocês e a sua gente: caiam fora!” (RAME; FO, 2009, p. 24, tradução nossa).<sup>27</sup> A partir desse incidente, eles decidiram construir um teatro desmontável, que parecia com uma Arca de Noé, como dizia seu Domenico: “É como a Arca de Noé, esta nossa nau, toda encaixada sem faltar um prego. Se pode montar e desmontar em um único dia!” (FRANCA; FO, 2009, p. 24, tradução nossa).<sup>28</sup> Franca tinha seis anos a primeira vez que montaram esse teatro.

Portanto, era com essa estrutura móvel e desmontável que eles passaram a encenar seus espetáculos. Lembrando que o carro, a *Balorda*, rodava pelas ruas do centro e da periferia da cidade, divulgando o espetáculo. Assim, Franca, em suas

---

<sup>26</sup> A *Commedia dell'arte* era, antigamente, denominada *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, ou, na França, comédia italiana, comédia das máscaras. Foi somente no século XVIII que essa forma teatral, existente desde meados do século XVI, passou a denominar-se *Commedia dell'arte* – a arte significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. (PAVIS, 2005, p. 61).

<sup>27</sup> Tirate su i vostri stracci e, fra un'ora, voi e la vostra gente: sloggiare! (RAME; FO, 2009, p. 24).

<sup>28</sup> È come l'Arca di Noè, questo nostro vascello, tutto incastro senza manco un chiodo. Si può montare o smontare in una giornata sola! (FRANCA; FO, 2009, p. 24).

memórias, transcreve: “Venham ao Campo dos Jardins, quinta-feira, às vinte horas, onde assistirão ao primeiro drama histórico, *Barbarossa alla Battaglia di Legnano*, e verão o brutal imperador arrebatado e obrigado a fingir-se de morto entre os rendidos para salvar a sua pele e também a sua barba.” (RAME; FO, 2009, p. 28, tradução nossa).<sup>29</sup> Assim, tudo acontecia de forma muito profissional, com muito entusiasmo e amor pela arte.

Ademais, as origens e as tradições teatrais proviam da parte do pai de Franca, seu Domenico. Quando jovem ele já era um *marionettista girovago* (marionetista viajante). Seu avô, Pio, foi um dos últimos e maiores marionetistas italianos. Era um admirador de Giuseppe Garibaldi e, por isso, possuía uma barba e um cabelo que o fazia lembrar o próprio Garibaldi. Os irmãos Tommaso e Stella também já eram envolvidos com a arte das marionetes. A mãe de Franca, a jovem professora Emília, conheceu o jovem *marionettista* num baile de carnaval. Depois de um ano de trocas de cartas de amor, eles se casaram, para escândalo da família e da cidade, porque as outras irmãs tinham se casado com professor, juiz e diretor de banco e ela se apaixonara por um *marionettista* e viveriam sobre um carro.

É com muito orgulho que Franca descreve sua mãe Emília:

Belíssima, jovem, apaixonada, procura com todas as suas forças se adequar aquela nova vida fora de regras, próprio o contrário daquela que havia levado até aquele dia. Ajuda a companhia como pode. Não sabe manusear as marionetes, mas se esforça para costurar as roupas e renova todo o guarda-roupa dos bonecos de madeira. (RAME; DARIO, 2009, p. 38, tradução nossa).<sup>30</sup>

Para Franca, sua mãe era uma mulher muito forte e tinha um poder de decisão muito grande entre todos, como ela mesma a descreve:

A matrona com as chaves junto a cintura. [...] quando se tratava de tomar decisões importantes que revisassem o programa que seria posto em ato nas várias praças (no jargão teatral <<praça>> indica particularmente <<cidade>> ou <<lugar>>, claro que a última palavra com mérito tocava a senhora Emília, que no teatro itinerante era

---

<sup>29</sup>Venite al Campo dei Giardini giovedì alle ore 20, assisterete alla prima nazionale del drama storico *Barbarossa alla Battaglia di Legnano*, dove vedrete il brutale imperatore travolto e costretto a fingersi morto fra i caduti pur di salvarsi la pelle e anche la barba. (RAME; FO, 2009, p. 28).

<sup>30</sup>Bellissima, giovane, innamorata, cerca con tutte le sue forze di adeguarsi a quella nuova vita fuori regola, proprio il rovescio di quella che aveva condotto sino a quel giorno. Aiuta la compagnia come può. Non sa manovrare le marionette, ma si ingegna a cucire vestiti e rinnova tutto il guardaroba dei pupazzi di legno. (RAME; DARIO, 2009, p. 38).

considerada como uma *regiora* (apelido lombardo que significa << aquela que rege a comunidade >> Este seu papel se distinguia em particular com o maço de chaves que pendia na cintura. (RAME; FO, 2009, p. 14, tradução nossa).<sup>31</sup>

Após o término da primeira guerra mundial, sucedeu uma grande crise. Muitos operários ficaram desocupados. Aconteceram muitas greves e desordens. Era constante a ação da polícia contra as pessoas e existiam muitos processos. O seu tio Tommaso era um socialista militante e organizava manifestações de protesto. Com o uso das marionetes, eles contavam as histórias de luta de classe. Mas, com o surgimento do cinema falado, em 1920, o “teatro das marionetes” entra em crise. Era preciso mudar e se adequar a uma nova realidade. O avô Pio, com muito sofrimento, decidiu de forma bem radical: “Recitaremos os nossos espetáculos, entraremos em cena, no lugar das marionetes.” (RAME; FO, 2009, p. 41, tradução nossa).<sup>32</sup> Muitos desses bonecos de madeira, *pupazzi*, encontram-se, ainda, hoje, no Museo della Scala di Milano. Assim, depois da decisão tomada, eles escolheram os textos que seriam encenados, fizeram os testes, procuraram o figurino e iniciaram o “teatro de persona”.

Vale pontuar que os textos dos espetáculos iam do teatro bíblico a Shakespearare, de Tchekhov a Pirandello, como, também, eram encenados grandes romances históricos com um fundo social do período oitocentista, sempre ligados a um pensamento socialista e anticlerical. Utilizavam das tradições da *Commedia dell'Arte*, recitando de forma improvisada, fazendo um repertório de situações e de diálogos trágicos e cômicos. Nesse período, Emília, a mãe de Franca, tornou-se a primeira atriz da companhia. Sua mãe naquele tempo já realizava o papel da mulher guerreira e destemida. Durante o dia ajudava os filhos com os estudos, fazia os trabalhos de casa e participava na administração da companhia com muita desenvoltura e capacidade. À noite, sobre o palco do teatro, transformava-se em “Julieta” e “Tosca”, na “*Suora Bianca*” dos *Figli di nessuno* e na Fantina dos *Miseráveis*. Todas essas personagens depois seriam representadas pelas suas filhas.

---

<sup>31</sup>La matrona con le chiave appese alle cintola. [...] quando si trattava di prendere decisioni importanti che riguardavano il programma da mettere in atto nelle varie *piazze* (nel gergo teatrale <<*piazza*>> indica particolarmente <<*città*>> o <<*luogo*>>), ecco che l'ultima parola in merito toccava alla signora Emilia, che nel teatro viaggiante era considerata come una *regiora* (appellativo lombardo che significa <<colei che rege la comunità>> Questo suo ruolo si distingueva in particolare dal mazzo di chiavi che le pendeva dalla cintura. (RAME; FO, 2009, p. 14).

<sup>32</sup>Reciteremo noi i nostri spettacoli, entreremo in scena noi, al posto delle marionette.” (RAME; FO, 2009, p. 41).

Franca se recorda que, à medida que crescia, representava todo tipo de papel, masculino ou feminino, sempre adaptado à sua idade. Apareceu em cena com oito dias de nascimento, nos braços de sua mãe. Mas, foi, com apenas três anos, que estreou representando um anjinho, juntamente com sua irmã, Pia Rame, que fazia o papel do anjo Gabriel.

Faz-se necessário, pontuar que a companhia *Rame* diferenciava-se das outras companhias que giravam pelas cidades porque passou a utilizar todos os truques cênicos dos espetáculos das marionetes no *teatro de persona*. Assim, com essa mudança técnica, eles faziam um grande sucesso percorrendo pequenas e grandes cidades do norte da Itália. As pessoas assistiam aos espetáculos com o mesmo espírito com que iam para uma disputa com gritos, risadas e sustos. Com tanto sucesso e com um grande público, eles precisavam repetir o mesmo espetáculo várias vezes. Logo trabalhavam quase todos os dias do ano. Aos domingos, a companhia se dividia em duas e, assim, podiam encenar o mesmo espetáculo em duas sessões, uma pela manhã e a outra à noite.

No entanto, em 1950, o *teatro girovago* inicia o seu declínio. O pai de Franca, que era o diretor da companhia, morreu nesse período. A partir daí, ela decidiu fazer teatro de revista. Deixou a companhia e foi morar em Milão. Aos vinte e poucos anos de idade, já fazia parte de uma das mais maiores companhias de prosa e estreou com Tino Scotti<sup>33</sup>, no espetáculo, *Ghe pensi mi*, de Marcello Marchesi<sup>34</sup>, iniciando, assim, sua carreira nos grandes palcos italianos. Logo em seguida, conheceu Dario Fo. Portanto, é preciso pontuar que as origens teatrais da família de Franca Rame, influenciara sobremaneira Fo, que estudou a fundo esse teatro de origem popular, que se fazia com o uso de fantoches e marionetes, e, estava fortemente ligado às tradições da *Commedia dell'Arte*, como descreve Romina Bicicchi:

O enorme patrimônio de tradições itinerantes e populares provenientes da família de Rame, um patrimônio pertencente ao chamado “teatro menor” feito de improvisações”, de mudanças espontâneas e de pesquisas da estrada, influenciará profundamente Fo e será um dos elementos fundamentais para sua futura formação teatral. (BICICCHI, 2016, p. 40, tradução nossa).<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Tino Scotti (1905 -1984): ator italiano de cinema.

<sup>34</sup> Marcello Marchesi (1912-1978): diretor italiano de cinema e de teatro.

<sup>35</sup> L'enorme patrimonio di tradizioni girovaghe e popolari provenienti dalla famiglia Rame, un patrimonio appartenente al cosiddetto “teatro minore” fatto di improvvisazioni, di “straniamento spontaneo” e di indagini da strada, influenzerà profondamente Fo e sarà uno degli elementi fondamentali della sua futura formazione teatrale. (BICICCHI, 2016, p. 40).

### ATO III

Dario e Franca se conheceram em 1951. A partir daí viveram muitas histórias pessoais e profissionais em meio a acontecimentos políticos e sociais que permearam suas vidas e a própria história italiana, colocando-se sempre como protagonistas do seu tempo.

O teatro de Fo-Rame foi intenso e muito produtivo. Eles produziram vários espetáculos. Escreveram muito. Falaram muito. Deram muitas entrevistas. Fizeram vários programas televisivos. Envolveram-se em muitas polêmicas. Fizeram incontáveis apresentações sobre o palco. Apresentaram-se em diversos países. Seus textos foram traduzidos e encenados em outras línguas. Enfim, diante de tamanha grandeza, escolhi alguns textos e episódios, na tentativa de narrar um pouco dessa história. Retomem seus lugares! O espetáculo tem que continuar.

No ano de 1954, Dario e Franca casaram-se na igreja Sant’Ambrogio, em Milão, para satisfazer as vontades da mãe de Franca que era muito religiosa. Um ano depois nasce o único filho do casal, Jacopo Fo.

No ano de 1958, Dario Fo e Franca Rame decidiram deixar Roma, os filmes comerciais e voltar para Milão. Criaram, então, a “companhia Fo-Rame” (1958), de modo que Dario se tornou o autor, ator, diretor, cenógrafo e figurinista, enquanto Franca era a administradora da empresa, principal colaboradora e intérprete dos textos do marido. Com tom farsesco, eles estreiam, no Teatro Piccolo de Milano, *Ladri, manichini e donne nude*, um espetáculo que compreende quatro farsas: *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, *I cadaveri si spediscono*, *le donne si spogliano*, *L’uomo nudo e l’uomo in frack* e *Gli imbianchini non hanno ricordi*. Dario e Franca alcançaram um grande sucesso com esse espetáculo.

Sobre o fazer teatral de Fo, nessa fase, a escritora Romina Bicchichi (2016, p. 48, tradução nossa) explica, “Recuperando intencionalmente os materiais do teatro popular, Fo quer revitalizá-lo ligando-o à cultura contemporânea e, ao mesmo tempo, quer tirar do teatro contemporâneo aquele cheiro rançoso bem burguês.”<sup>36</sup> Portanto, ele reconhece que “cada ação teatral nasce de uma situação cênica resultada do

---

<sup>36</sup>Recuperando intenzionalmente i materiali del teatro popolare, Fo vuole rivitalizzarlo legandolo alla cultura contemporanea e, nello stesso tempo, vuole togliere al teatro contemporaneo quell’odore stantio da perbenista borghese. (BICICCHI, 2016, p. 48).

desenvolvimento de várias ações” (BICICCHI, 2016, p. 48, tradução nossa),<sup>37</sup> realizando, assim, um “teatro-situação” no qual o texto deve servir ao espetáculo, ser flexível às exigências da cena e tomar forma durante o momento da representação, ou seja, a partir do contato com o público e com o momento. Logo, o teatro se faz com “improvisações”.

É importante pontuar que, nesse período inicial, o teatro Fo-Rame encenou várias farsas, constituindo-se, assim, um “período de farsas”. A partir dos *canovacci* da família Rame, Fo escreveu *Comica finale* (1958), um espetáculo de farsas oitocentistas, constituído de quatro pequenas farsas: *Quando sarai povero sarai Re*, *La Marcolfa*, *I tre bravi*, *Un morto da vendere*. Terminaram essa fase farsesca com o espetáculo, *Il novecentonovantanovesimo dei mille* (1959). Portanto, nesse “período das farsas” se vê claramente a influência da *Commedia dell’Arte*, como descreve Romina Bicchichi:

Nestas farsas se vê claramente a influência da *commedia dell’arte*: a cenografia com bastidores coloridos, uma grande confusão com cômicos viajantes guiada pelo próprio Fo, a descoberta de temas não culturais nem cultos e considerados secundários. Fo retoma a tradição popular e a reinventa, obtendo o domínio dos temas e o uso de mecanismos desconhecidos sobre os grandes palcos teatrais comerciais. (BICICCHI, 2016, p. 49, tradução nossa).<sup>38</sup>

No entanto, é importante explicar que, segundo Neyde Veneziano (2002, p. 111-113), no seu livro *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*, a obra de Dario não pode ser confundida com o teatro da *Commedia dell’Arte*. O que ele fez foi reaproveitar suas sintaxes e utilizar suas técnicas e seus procedimentos em espetáculos contemporâneos. Ela, ainda, justifica que, por mais que tenha estudado profundamente a *Commedia dell’Arte*, Dario utiliza-a como instrumento técnico para a cena e para a representação. Poucas vezes a usou como estética, pretexto ou linguagem de encenação.

Vale dizer que, para a crítica do teatro de Fo-Rame, os anos sessenta foi o período do “teatro burguês” porque se desenvolveu dentro do teatro burguês e voltado

---

<sup>37</sup>Ogni azione teatrale nasce da una situazione scenica pregnante di sviluppi d’azione. (BICICCHI, 2016, p. 48).

<sup>38</sup>In queste farse si vede chiaramente l’influenza della *commedia dell’arte*: la scenografia con quinte colorate, una sarabanda di comici girovagli guidata da Fo stesso, la riscoperta di tematiche non-culturali né colte e considerate secondarie. Fo riprende la tradizione popolare e la reinventa, ottenendo la padronanza dei temi e l’uso di meccanismi sconosciuti sui grandi palcoscenici commerciali. (BICICCHI, 2016, p. 49).

para um público burguês. Esse período compreende sete comédias: *Gli Arcangeli non giocano flipper* (1959), *Aveva due pistole con 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), *La colpa è sempre del diavolo* (1965), *La signora è da buttare* (1966).

No entanto, durante o período burguês, o casal italiano também recitava em lugares alternativos, como praças, casas do povo, fábricas, ou seja, lugares onde se encontrava um público formado pela classe desfavorecida, diverso daquele dos grandes teatros. Portanto, houve momentos de grandes contradições por parte do que Fo e Rame diziam e faziam no teatro e a forma como eles viviam na vida cotidiana, morando em apartamento suntuoso e andando de automóveis de luxo.

O ano de 1962, para Fo-Rame, foi marcado pela tumultuada experiência com o programa televisivo, *Canzonissima*, um programa musical humorístico, apresentado pelo casal, nas noites de sábado, que era sucesso de audiência entre as famílias italianas. Sendo escrito e dirigido por Fo. Se nos anos cinquenta-sessenta o cinema conseguiu representar a Itália do pós-guerra de forma fiel, a televisão, nesse período, assumiu papel importante, na cena da sociedade italiana. Inicialmente, eles tinham liberdade para representar suas histórias, sempre permeadas pela crítica satírica. Veneziano (2009), explica que o casal fez sete apresentações. Os esquetes tratavam de temas ligados à vida real, nunca antes abordados na televisão. Numa apresentação sobre a Máfia, provocaram um grande distúrbio na emissora RAI<sup>39</sup>. A família Fo passou a receber segurança policial. Diante desse episódio, as demais apresentações sofreram cortes. Como desfecho: a emissora manteve os cortes. Dario e Franca não cederam às pressões e abandonaram o programa. Como punição, o casal sofreu cinco processos e ficaram excluídos da televisão por dezesseis anos.

Diante dessa situação, Dario e Franca seguiram firmes nas suas escolhas e decisões. Os espetáculos posteriores ao episódio televisivo assumiram uma dimensão mais política e crítica. Eles retornaram aos palcos com uma nova visão da política, do artista e do mundo que os cercavam. Portanto, decidiram passar da comicidade rápida para a sátira histórico-política. Os espetáculos que compreenderam esse período foram as comédias: *Isabella, tre caravelle e um cacciaballe* (1963), *Settimo: ruba un po' meno* (1964), *La colpa è sempre del diavolo* (1965) e *La signora è da buttare*

---

<sup>39</sup>RAI: Radiotelevisione Italiana: empresa de televisão e rádio estatal italiana.

(1967). É importante explicitar, que, no período de 1963 a 1967, há um crescimento e desenvolvimento em torno da sátira presente nos textos. O crescimento de Dario e Franca tornou-se visível, não só no nível técnico, como também com relação ao conteúdo dos textos. Houve um maior empenho político, o texto e a trama receberam maior relevo. Na ocasião, o próprio Dario declarou:

Quando escrevi *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* queria dizer tantas coisas. Queria atacar aqueles intelectuais italianos que com a centro-esquerda e o Partido socialista no governo tinham descoberto o poder e as suas vantagens e se colocavam como ratos no queijo. Queria desmontar um personagem embalsamado como um herói nos livros de escola e que ao contrário é o próprio intelectual que procura se arranjar na máquina do poder, procurando jogar com os reis, fazendo-se de esperto com os poderosos para acabar inevitavelmente encastrado e reduzido a um pobre Cristo. Em geral, havia começado a observar o presente com os instrumentos da história e da cultura, para poder julgá-la melhor. Com aquele espetáculo eu convidava o público a usar aqueles instrumentos. (VALENTI apud BICICCHI, 2016, p. 65-66, tradução nossa).<sup>40</sup>

Como sequência, no espetáculo, *Settimo: ruba um po'meno* (1964), Dario e Franca denunciavam a corrupção italiana, trinta anos antes da revolução “Mãos limpas”<sup>41</sup>, com um visão crítica e política aguçada, utilizando-se de um forte tom provocatório. Fo escreveu e dedicou este espetáculo à Franca. Num crescente, eles seguiram com outras experiências, sempre na perspectiva de experimentar o novo, a partir da retomada e da releitura das tradições populares nas quais sempre estiveram inseridos.

Portanto, Fo considerava que, para criar e experimentar o novo no teatro, era preciso pesquisar o passado. Mas interessava-lhe um passado ligado às raízes populares, isto é, que partisse das manifestações de vida e da cultura de um povo, fonte essencial de solidariedade e de representação, seja na vida, seja na cultura, para poder exprimir novas pesquisas e verificar novas indagações, sobre a base do conceito do novo na tradição.

---

<sup>40</sup>Quando ho scritto *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* volevo dire tante cose. Volevo attaccare quelli intellettuali italiani che con il centrosinistra e il Partito socialista al governo avevano scoperto il potere, i suoi vantaggi e ci si buttavano come topi nel formaggio. Volevo smontare un personaggio imbalsamato come un eroe nei libri di scuola, e che invece è proprio l'intellettuale che cerca di barcamenarsi nella macchina del potere, di mettersi a giocare con i re, di fare il furbo con i potenti per finire immancabilmente incastrato e ridotto a un povero cristo. Insomma, avevo cominciato a guardare il presente con gli strumenti della storia e della cultura, per poterla giudicare meglio. Con quello spettacolo invitavo il pubblico a usare quegli strumenti. (VALENTINI apud BICICCHI, 2016, p. 65-66).

<sup>41</sup>Mani pulite: uma ação judicial entre os anos de 1992-1994 com objetivo de investigar casos de corrupção na Itália.

*La signora è da buttare* (1967) representa a passagem do “período burguês” para o “teatro político”. Foi, portanto, o último espetáculo dessa fase.

O ano de 1968 foi marcado pelas contestações na Europa e em outros lugares do mundo. A Itália vive um mal-estar profundo, pois o chamado *boom* econômico não foi vivenciado por todos, deixando os mais desfavorecidos à margem de um crescimento que foi destinado apenas à burguesia. De modo que se formou um cenário de muita insatisfação: sucederam-se várias greves dos operários em fábricas, seguidas das contestações estudantis que reivindicavam o direito de estudo aos jovens de baixa renda e condenavam os conteúdos ultrapassados. Várias escolas e universidades foram ocupadas pelas manifestações, e os confrontos com a polícia eram sucessivos e inevitáveis. Num crescente, centenas de artistas decidiram ocupar o Palazzo della Triennale,<sup>42</sup> exigindo uma direção democrática e direta das instituições culturais e dos lugares públicos da cultura.

De modo que foi nesse momento de contestações e de crise que o teatro de Dario e Franca inaugurou sua fase política, deixando os circuitos oficiais e o circuito ETI (Instituição Teatral Italiana)<sup>43</sup>, realizando um teatro político-popular, na busca de incluir e envolver o grande público que sempre esteve à margem da cultura oficial. Portanto, Fo diz que durante anos foi o *giullare* da burguesia e que estava decidido a ser o *giullare* dos proletariados. Veneziano (2002) explica que tipo de cômico Dario decidiu ser:

Para Dario, ser “*giullare* do povo” significava se inspirar no modelo medieval daquele específico ator monologante que se exibia nas ruas e nas praças, contando histórias e fatos carregados de sátira e ironia, a fim de informar e conscientizar as pessoas. Não lhe interessava o *giullare* que atuava nos castelos em troca de um belo soldo ou boa alimentação, nem o que apenas divertia cantando e animando reuniões até clericais. O modelo foi bem preciso: um *giullare* de rua, paradoxal, sarcástico e exasperado, quase um signo da revolta. (VENEZIANO, 2002, p. 171).

Assim, diante dessa decisão de realizar um teatro popular, político, crítico e para o povo, Dario e Franca terminaram com a companhia Fo-Rame e, em seu lugar, criaram a associação *Nuova Scena*, formada por mais de trinta jovens entre atores, atrizes e técnicos, que se colocavam a serviço das forças revolucionárias para

---

<sup>42</sup> Edifício de arte que fica em Milão. Construído nos anos de 1931-1933.

<sup>43</sup> ETI (Ente Teatrale Italiano).

reformular o Estado com o objetivo maior de construir um processo revolucionário que levasse a classe operária ao poder. É importante pontuar que a *Nuova Scena* foi criada a partir de dois grupos: um formado por atores e autores que não pertenciam a companhia Fo-Rame e era ligado ao *Teatro d'Ottobre*, dirigido pelo jovem Nuccio Ambrosino, um diretor que já havia produzido vários espetáculos na capital milanesa, juntamente com o autor e ator de cabaret satírico, Vittorino Franceschi. De modo que o *Teatro d'Ottobre* manteve seu nome e a sua identidade, e, encenavam os seus próprios espetáculos. O outro grupo que era constituído por Dario, Franca e outros profissionais dedicavam-se a encenar os espetáculos de Dario-Franca. Portanto, esses dois grupos formavam essa associação cultural e política. De modo que não existia um grupo homogêneo, havia atores do teatro político, do cabaret, músicos, militantes do PCI (Partido Comunista Italiano), organizadores teatrais, Dario Fo e Franca Rame.

Ademais, a escolha de se constituírem como uma associação, à época, tinha objetivo de garantir uma certa liberdade em relação às interferências policiais e do Poder Judiciário. Assim, em seus manifestos, essa associação destacava suas políticas culturais:

O teatro, como todos os outros meios de expressão cultural, está sempre nas mãos da classe dominante, que o utiliza como instrumento de pressão ideológica e política. As estruturas do espetáculo – a arquitetura e a localização das salas, o horário dos espetáculos, os preços dos bilhetes – são de tal modo para excluir o público popular da participação do teatro e da outra parte o teatro, nos seus textos e na sua linguagem, oferece quase que exclusivamente produtos de forma burguesa: o teatro fala para a sociedade que o mantém. A Associação <<Nova Cena >> nasceu para substituir esse teatro por um teatro que instaure uma relação ativa e crítica com o público popular e que, sem simulações, operando uma escolha política fundamental se defina como instrumento de luta para o socialismo, como oportunidade de encontro, de discussão, de proposta, de tomada de consciência da realidade contemporânea. (FARELL, 2014, p. 109, tradução nossa).<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup>Il teatro, come tutti gli altri mezzi di espressione culturale, è da sempre nelle mani della classe dominante, che se ne serve come strumento di pressione ideologica e politica. Le strutture dello spettacolo – architettura e ubicazione delle sale, orario degli spettacoli, prezzo dei biglietti – sono tali da escludere il pubblico popolare dalla partecipazione al teatro e d'altra parte il teatro, nei testi e nel linguaggio, offre quasi esclusivamente prodotti di stampo borghese: esso parla alla società che lo mantiene. L'Associazione <<Nuova Scena>> è nata per sostituire a questo teatro un teatro che instauri un rapporto attivo e critico con il pubblico popolare e che, senza infingimenti, operando una scelta politica fondamentale, si definisca come strumento di lotta per il socialismo, come occasione di incontro, di discussione, di proposta, di presa di coscienza della realtà contemporanea. (FARELL, 2014, p. 109).

Portanto, foi com esse engajamento político que Dario e Franca passaram a realizar os espetáculos. No entanto, o apoio aos ideais socialistas não era irrestrito. Existia uma relação complexa da *Nuova Scena* com o PCI, o Partido Comunista Italiano, e muitas críticas foram feitas pela associação às divergências existentes. Vale explicar que Franca foi filiada ao PCI até 1970 e Dario nunca foi filiado a nenhum partido, sempre deixou claro sua desconfiança a todas as organizações. Mas via os membros do PCI como seu público natural. Ele sempre refutou a ideia de que os valores puramente ideológicos se sobrepusessem à poética teatral. A decisão de Fo-Rame de fundar uma associação, em parte, estava relacionada ao espírito revolucionário de sessenta e oito. Mas a escolha de um teatro itinerante tinha como objetivo primeiro o retorno às origens do teatro italiano, aquele teatro do qual Franca Rame era filha. Assim, sobre essa decisão, Joseph Farrell (2014, p. 112, tradução nossa) pontua que “Fo e as suas guardas vermelhas estavam seguindo as marcas das companhias itinerantes que eram a espinha dorsal da tradição italiana, que depois fizeram a história do teatro da *Commedia dell’Arte*, cujos últimos representantes foram companhias como a Família Rame.”<sup>45</sup>

Durante o período da *Nuova Scena*, alguns espetáculos foram encenados, como, *Grande pantomima con bandeire e pupazzi piccoli e medi*, da parte de Dario e Franca e, *Dato che*, da parte do grupo Teatro d’Ottobre.

No fim das apresentações teatrais em 1969, começaram os primeiros desentendimentos entre os membros da associação. O ano de 1970 foi um momento crítico para o PCI (Partido Comunista Italiano). O clima de contraposições e de revoltas internas dentro do partido se refletia na associação *Nuova Scena*. Fo e Rame não aceitavam direções e orientações partidárias e sentiam sua liberdade de expressão limitada. De modo que Fo-Rame rompeu com a companhia e criou o coletivo teatral *La Comune*, com o objetivo de criar um outro circuito teatral alternativo. Depois do rompimento com o circuito ARCI<sup>46</sup> e o Partido Comunista Italiano, Fo-Rame concebia o trabalho teatral a serviço do movimento de classes.

---

<sup>45</sup> Fo e le sue guardie rosse stavano seguendo le orme delle compagnie itineranti che erano state la spina dorsale della tradizione italiana, che avevano fatto la storia del teatro dalla *Commedia dell’Arte* in poi, e i cui ultimi rappresentanti erano compagnie come la Famiglia Rame. (FARRELL, 2014, p. 112).

<sup>46</sup> ARCI (Associazione Ricreativa e Culturale Italiana): circuito alternativo.

De modo que o casal italiano e seus companheiros se colocaram em uma posição de luta política e de militância teatral muito mais intensa que anteriormente. Ademais, essa oposição era contra a concepção burguesa, construindo, assim, uma concepção proletária da sociedade, na qual o povo se reconheça unido graças aos interesses da própria classe. Portanto, houve uma maior teorização do trabalho teatral.

Assim, em 1970, na rua Pietro Colletta, no coração da velha periferia operária de Milão, o coletivo *La Comune*, constituído por Fo-Rame e demais companheiros, realizaria um teatro com autonomia diretiva e, principalmente, criativa. Vale dizer que, nesse período, a escolha política torna-se essencial e decisiva, seguindo uma linha que dialogava com as forças da nova esquerda. Mas sobre este posicionamento político, Dario, explicita: “*La Comune* não deverá ligar-se de modo exclusivo a nenhum grupo nem tornar-se a “parte artística” de nenhuma organização política específica.” (BICICCHI, 2016, p.108, tradução nossa)<sup>47</sup>. Ou seja, eles não queriam se colocar como instrumento de propaganda de um partido político, assegurando, assim, sua autonomia artística para fazerem suas próprias escolhas. Também, não queriam utilizar o próprio trabalho cultural para servirem a uma força política, colocando-se fora das polêmicas ligadas ao âmbito sociopolítico.

Os espetáculos desse período foram: *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (1970); *Morte accidentale di un anarchico* (1970); *Tutti uniti, tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* (1971); *Morte e resurrezione di un pupazzo* (1971); *Fedayn (sottotitolo: La totta del popolo palestine attraverso la sua cultura e le sue canzoni)* (1972); *Ordine per DIO.000.000!*. É importante explicar que, nesse período, iniciou-se a fase do “teatro crônica” ou “teatro instantâneo”, ou seja, um teatro com finalidades didáticas que se propõe apresentar contrainformações sobre os acontecimentos da atualidade e da luta de classes presente na Itália e em outros países. Conforme explica, Romina Bicicchi:

Este tipo de teatro parte da encenação de acontecimentos da atualidade para dar uma “outra” informação, para denunciar a condição de exploração das massas populares, para estimular a tomada de consciência crítica da parte do público e para estimular o debate sobre os problemas como a condição da mulher ou os direitos civis, dando voz e suporte (também frequentemente econômico) às

---

<sup>47</sup> La Comune non dovrà legarsi in modo esclusivo a nessun grupo né diventare la “parte artistica” di nessuna specifica organizzazione politica. (BICICCHI, 2016, p.108).

lutas sindicais e políticas. (BICICCHI, 2016, p. 108-109, tradução nossa).<sup>48</sup>

Assim, nesse contexto, destaco o espetáculo, *Morte accidentale di un anarchico* (1970), porque talvez tenha sido o mais significativo. Foi parte de um fato político e histórico, acontecido em 1969: a dupla tragédia do “atentado de Estado”<sup>49</sup> de Milão e o “suicídio guiado”<sup>50</sup> do anárquico Giuseppe Pinelli. Portanto, os fatos referem-se ao massacre que ocorreu no Banco Nacional da Agricultura, acontecido em 12 de dezembro de 1969, matando treze pessoas e deixando noventa feridos, considerado como um atentado de Estado. Sendo que, três dias depois do ocorrido, o trabalhador ferroviário e anarquista Pinelli foi preso e considerado o responsável pelo massacre e, enquanto era inquirido, “suicidou-se”, “jogando-se” pela janela do comando de polícia. Para falar desses acontecimentos, sem ter obstáculos com a censura, Dario diz que o fato realmente aconteceu e referia-se à morte de um emigrante italiano, Salsedo, um anárquico que se jogou da janela do quarto andar da polícia, em Nova Iorque. De modo que Fo, nesse espetáculo, utiliza elementos da farsa grotesca para analisar e discutir um tema trágico e, assim, evidencia:

Por que uma farsa grotesca? Nós fazemos teatro popular. O teatro popular sempre usou do grotesco, da farsa – a farsa é uma invenção do povo – para desenvolver todos os temas dramáticos... Porque a risada permanece verdadeiramente no fundo do sedimento feroz que não se separa. Porque a risada faz evitar um dos maiores perigos, que é a catarse. Partindo do século VIII, e seguindo adiante, encontramos sempre histórias dramáticas contadas de forma grotesca. Isto em toda a tradição. [...] Nós não queremos liberar das indignações a pessoa que vem. Nós queremos que a raiva que está dentro, fique dentro e não se libere, e que torne operante com lucidez no momento no qual nos encontramos, e levando para luta. [...] A raiva, o ódio, devem tornar ação consciente, entre os outros, com os outros, e não um desabafo individual, impotente. (BICICCHI, 2016, p. 113, tradução nossa).<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup>Questo tipo di teatro parte dalla messinscena di avvenimenti d’attualità per dare un’informazione “altra”, per denunciare la condizione di sfruttati delle masse popolari, per stimolare una presa di coscienza critica da parte del pubblico e per stimolare il dibattito su temi problematici come la condizione della donna o i diritti civili, dando voce e supporto (spesso anche economico) alle lotte sindacali e politiche. (BICICCHI, 2016, p. 108-109).

<sup>49</sup>“*strage di stato*”

<sup>50</sup>“*suicídio guiado*”

<sup>51</sup>Perché una farsa grottesca? Noi facciamo del teatro popolare. Il teatro popolare ha sempre usato del grottesco, della farsa – la farsa è un’invenzione del popolo – per sviluppare tutti i temi drammatici... Perché la risata rimane veramente nel fondo dell’animo con sedimento feroce che non si stacca. Perché la risata fa evitare uno dei maggiori pericoli, che è la catarsi. Partendo dall’VIII secolo, venendo in su, si ritrovano sempre storie drammatiche raccontate in forma grottesca. Questo in tutta la tradizione... [...]. Noi non vogliamo liberare nell’indignazione la gente che viene. Noi vogliamo che la

Portanto, com esta concepção teatral e política, *Morte accidentale di un anarchico* tornou-se um espetáculo de informação e de denúncia, sendo aclamado pelo público que, depois das apresentações continuava nos espaços para debater sobre as questões políticas suscitadas.

No ano de 1970, Franca Rame, fundou e dirigiu um projeto extrateatral, o “Soccorso Rosso”, com o objetivo de ajudar jovens, estudantes e operários presos durante as manifestações antifascistas. Este empenho civil e político chegou ao fim em 1985.

Em março de 1973, ocorre o fato mais grave e mais triste da caminhada da vida e da arte de Fo-Rame. Franca Rame, enquanto saía de sua casa em Milão, em pleno dia, foi sequestrada pelo comando fascista, com uma arma apontada para as costas. Jogada em uma caminhonete, foi violentada, torturada e depois foi abandonada em uma estrada. É importante dizer que Franca demonstrou um enorme equilíbrio humano e político, suportando com grande força e dignidade e, como resposta ao sofrido, apresentou um audiovisual militante, *Basta con i fascisti!*. Em seguida, a resposta à agressão foi instantânea e contou com o envolvimento de muitas pessoas e grupos: manifestos, iniciativas antifascistas nas escolas e uma manifestação em Milão feita pelo coletivo *La Comune*. Enfim, contou com uma grande adesão das forças revolucionárias e progressistas.

No entanto, inicialmente, Franca silenciou-se sobre o estupro, conseguindo escrever um monólogo somente dois anos depois do ocorrido, representando-o, pela primeira vez, em 1980. Mas nele não se referia como se fosse sua experiência pessoal.

Da plateia que tinha me ouvido num silêncio sem respiro me chegou o aplauso, acredito, o maior da minha vida.

Nos bastidores não consegui conter as lágrimas. Chorava toda a minha dor. Dario me aperta forte e me abraça com todo o seu amor. O aplauso continua. Envergonho-me de sair naquele estado de prostração.

Dario me dirige o olhar em cena. A cabeça inclinada, procurando não mostrar o olhar, estou parada nesse lugar, que pareceu ser uma eternidade. O público de pé continua a bater palmas. Fecham-se as cortinas.

---

rabbia stia dentro, resti dentro e non si liberi, e che diventi operante con lucidità nel momento in cui si troviamo, e portarlo alla lotta. [...]. La rabbia, l'odio, devono diventare azione cosciente, fra gli altri, con gli altri, e non sfogo individualistico, impotente. (BICICCHI, 2016, p. 113).

Finalmente terminou.

Daquela noite reapresentei *Lo stupro* (este é o título do texto) ao menos duas mil vezes.

Pouco a pouco o nó ia se soltando. Meu filho disse: <<Você andou em análise em frente a milhares de pessoas, mamãe>>. (RAME; FO, 2009, p. 260-261, tradução nossa, grifo do autor).<sup>52</sup>

Somente, no ano de 1987, depois de apresentar o monólogo na TV RAI, no programa *Fantastico*, foi que Franca conseguiu dizer que o fato se tratava da sua própria experiência.

Ainda sobre o coletivo *La comune*, este atravessou uma séria crise entre seus integrantes e, em 1973, Dario e Franca deixaram o grupo. Depois seguiu-se um período de muita reflexão. Em 1974, depois de procurarem muito, encontraram um novo espaço para realizarem os espetáculos. A *Palazzina Liberty*, um edifício em estilo *art nouveau*, abandonado e semidestruído. Eles o recuperaram e fizeram desse lugar um grande espaço cultural e político.

Vale dizer que, a partir da década de setenta, o teatro Fo-Rame aborda o tema sobre a mulher, suas violências e submissões sociais e sexuais. Nessa fase, encenou *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), um espetáculo totalmente voltado para questões da mulher que contém o monólogo traduzido nesta dissertação. Nesse período, também apresentaram o programa televisivo, *Parliamo di donne* (1977). Esse programa, quinze anos depois, em 1991, tornou-se um espetáculo em dois atos: *L'eroina* e *Grasso è bello*.

É inegável que as personagens femininas no teatro Fo-Rame passaram por um crescimento, do mesmo modo que os artistas se desenvolveram performaticamente e tecnicamente, como também se tornaram mais conscientes frente às questões políticas e sociais nas quais estavam inseridos.

Enquanto isso, Franca e Dario seguem com seus espetáculos: Franca apresenta *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (1994). O monólogo é baseado no livro do filho Jacopo, *Lo zen e l'arte di scopare*, e funcionava como se fosse uma espécie de guia sobre o sexo. Dario, entre 1993 e 1995, apresenta, *Dario Fo incontra Ruzante*

---

<sup>52</sup> Dalla platea che mi aveva ascoltato in un silenzio senza respiro mi è arrivato l'applauso, credo, più grande della mia vita. In quinta non sono riuscita a trattenere le lacrime. Piangevo tutto il mio dolore. Dario mi stringe forte e mi abbraccia con tutto il suo amore. L'applauso continua. Mi vergogno di uscire in quello stato di prostrazione. Dario mi spinge in scena. A testa china, cercando di non mostrare il viso, me ne sto ferma, m'è parso per un'eternità. Il pubblico in piedi continua a battere le mani. Si chiude il sipario. È finalmente finita. Da quella sera ho replicato *Lo stupro* (questo è il titolo del brano) almeno duemila volte. E via via anche il secondo nodo si stava sciogliendo. Mio figlio disse: <<Sei andata in analisi davanti a migliaia di persone, mamma>>. (RAME; FO, 2009, p. 260-261).

(1993) e *Dario recita Ruzzante* (1995), sendo uma homenagem ao autor padovano. Para Fo, Ruzzante<sup>53</sup>, sem dúvida, foi o maior autor do período quinhentista.

Em 1997, Dario Fo recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. O prêmio, também, foi estendido à Franca pelo seu fundamental papel na criação das obras.

Em seu discurso, Dario destacou a importância de Franca para a realização do teatro Fo-Rame, dedicando o prêmio, também, a ela:

Franca Rame, a minha companheira da vida e da arte que os Senhores Membros da Academia recordaram nas motivações do prêmio como atriz e autora, que comigo escreveu mais de um texto do nosso teatro. [...] Mas na verdade sem ela na minha vida ao meu lado, pessoalmente, não teria nunca merecido este prêmio. Juntos montamos e recitamos milhares de espetáculos nos teatros, fábricas ocupadas, universidades em luta, até em igrejas destruídas, nas prisões, nas praças com sol e com chuva, sempre juntos. Suportamos opressões, ações da polícia, insultos conservadores e as violências. E sobretudo ela, Franca, que sofreu a mais atroz das agressões. Ela, mais que todos, sob sua pele, pagou pela solidariedade que dávamos ao humildes e aos vencidos. [...] este prêmio teriam dado propriamente a todos dois. (Discurso do Prêmio Nobel, 1997, tradução nossa).<sup>54</sup>

Também, agradeceu aos contadores de histórias da região do Lago Maggiore, os *fabulatori*, ao seu avô Bristin, a Ruzzante e a Molière. Vale destacar que, de comum acordo, eles decidiram doar o valor total do prêmio, cerca de três milhões de euros, naquela época, criando o *Comitato Il Nobel per i disabili*, uma associação para ajudar os deficientes físicos.

No ano de 1998, a incansável Franca iniciou a digitalização de todos os documentos do arquivo Rame-Fo.

Já nos primeiros anos do século XXI, Fo e Rame fizeram algumas turnês pelos maiores teatros da Itália com os espetáculos *Mistero Buffo*, *Lu Santo Jullàre Francesco*, *Grasso è bello*, *Sesso? Grazie tanto per gradire*, *Una giornata qualunque*.

---

<sup>53</sup> Angelo Beolco, ator e dramaturgo italiano do século XVI. Autor de comédias no dialeto padano.

<sup>54</sup> Franca Rame, la mia compagna di vita e d'arte che Voi, Membre dell'Accademia, ricordate nella motivazione del premio come attrice e autrice, che con me ha scritto più di un testo del nostro teatro. [...]. Ma davvero senza di lei per una vita al mio fianco personalmente non ce l'avrei mai fatta a meritare questo premio. Insieme abbiamo montato e recitato migliaia di spettacoli in teatri, fabbriche occupate, Università in lotta.. perfino in chiese sconsecrate, in carceri, in piazza col sole e la pioggia, sempre insieme. Abbiamo sopportato vessazioni, cariche della polizia, insulti dei benpensanti e le violenze. E soprattutto è lei, Franca, che ha subito la più atroce delle aggressioni. Lei, più di tutti, sulla sua pelle, ha pagato per la solidarietà che davamo agli umili e ai battuti. [...] questo premio l'avete proprio dato a tutti e due. MLA style: Dario Fo – Discorso del Nobel. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2019. Fri. 8 Mar 2019. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/25808-dario-fo-discorso-del-nobel/>.

Em 2001, Fo apresenta *Il grande bugiardo*, monólogo sobre Silvio Berlusconi. Sendo um texto inspirado no *Il bugiardo* de Goldoni, mas adaptado para o momento político atual.

Franca Rame, em 2006, foi eleita senadora, mas deixou o governo em 2008. Através de uma carta para o Presidente do Senado, explicando os motivos do seu afastamento, ela declara: “Não pretendo abandonar a política, mas quero voltar a fazê-la para dizer aquilo que penso, sem engessamentos e vínculos, sem dever me preocupar com maioria, governo e manobras de poder com as quais eu não me reconheço.” (FRANCA; FO, 2009, p. 316, tradução nossa).<sup>55</sup>

Dentre os últimos espetáculos, estão *Arlecchino* (2011) e *Picasso desnudo* (2012). Vários livros foram publicados. No ano de 2012, Franca e Dario apresentaram *Mistero Buffo*, que passa a ser o espetáculo mais representado do teatro Fo-Rame.

Portanto, esses dois protagonistas da vida e da arte realizaram um teatro, essencialmente político, civil, social e transformador. Assim, Franca destaca o teatro Fo-Rame:

O nosso é um teatro civil. Sempre foi, desde o início. Um teatro que se ocupa dos problemas das pessoas. Que reflete sobre os acontecimentos quotidianos: de natureza política, econômica, ou dos direitos civis, a injustiça ou a discriminação baseada sobre o sexo ou a manipulação de opinião pública. Não inventamos nada pelo quanto reviso os conteúdos do nosso teatro. São todas coisas já presentes na sociedade e na cultura que estão em torno. Fatos ou eventos dos quais a sociedade deseja discutir, mas esta exigência não consegue vir a luz. O nosso teatro, em tom cômico, satírico e grotesco, é a síntese ou a reinvenção fantástica do que já existe. (BICICCHI, 2016, p. 107, tradução nossa).<sup>56</sup>

No ano de 2013, com oitenta e quatro anos, Franca Rame morreu. Sucederam-se inúmeras mensagens nos jornais. Milhares de pessoas acompanharam o seu

---

<sup>55</sup>Non intendo abbandonare la politica, voglio tornare a farla per dire ciò che penso, senza ingessature e vincoli, senza dovermi preoccupare di maggioranze, governo e alchimie di potere in cui non mi riconosco. (FRANCA; FO, 2009, p. 316).

<sup>56</sup>Il nostro è un teatro civile. Da sempre lo è stato, sin dall'inizio. Un teatro che si occupa dei problemi della gente. Che riflette sugli eventi quotidiani: di natura politica, economica, o dei diritti civili, l'ingiustizia o la discriminazione basata sul sesso o la manipolazione dell'opinione pubblica. Non inventiamo niente per quanto riguarda i contenuti del nostro teatro. Sono tutte cose già presenti nella società e nella cultura che ci sta attorno. Fatti o eventi di cui la società ha bisogno di discutere, ma quest'esigenza non riesce a venire alla luce. Il nostro teatro, in chiave comica, satirica e grottesca, è la sintesi o la reinvenzione fantástica di ciò che esiste già. (BICICCHI, 2016, p. 107).

funeral. Todas portando algo vermelho e cantando a canção, *Bella ciao*, como a própria Franca havia desejado.

Depois da morte de Franca, Fo continuou trabalhando ininterruptamente, escrevendo, desenhando, pintando, dando entrevistas. Em fevereiro de 2015, tive a oportunidade de assisti-lo no espetáculo, *Ciullo il grande malfetore*, em Bolonha, no Teatro Dulse, para minha alegria e a realização de um sonho. No ano de 2016, aos noventa anos, morreu Dario Fo, o último *giullare*.

Dario Fo e Franca Rame. Franca Rame e Dario Fo. Dois acrobatas das artes e do mundo. Viveram uma vida altamente performática na qual, realmente, dizer é fazer. Para dizer-fazer eles usaram o teatro e outras tantas artes. Portanto, a performatividade de Dario e Franca se deu, tanto no palco da vida pessoal, quanto no da vida artística, fundindo realidade e representação teatral. Resgataram a arte popular medieval e a ressignificaram para criticar a realidade, questionar as verdades absolutas, dar voz a quem sempre esteve à margem da sociedade, enfrentar a censura, colocando o dedo nos detentores do poder, e, principalmente, para humanizar a vida e os seres humanos com palavras, gestos, ações, desenhos, pinturas, canções...

### 3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MONÓLOGO DE PARTIDA – *CONTRASTO PER UNA SOLA VOCE*

O monólogo apresentado em português, *Contraste de uma só voz*, é uma tradução do monólogo italiano *Contrasto per una sola voce*, escrito pelo casal Dario Fo e Franca Rame, e compõe o espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa*, estreado em Milão, na Itália, em 1977, tendo Franca sozinha no palco e como protagonista. Esse espetáculo, inicialmente, era formado por cinco monólogos, *Una donna sola, Il risveglio, La mamma fricchettona, Abbiamo tutte la stessa storia* e *Medea*. Em outubro de 1981, *Contrasto per una sola voce* foi acrescentado ao espetáculo, para retomada do Teatro Odeon de Milão, um importante teatro italiano, inaugurado em 1930. O *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) aborda a condição da mulher, mostrando os vários tipos de opressões sofridas, conforme Franca Rame evidencia no prólogo:

*Tutta casa, letto e chiesa* é um espetáculo sobre a condição feminina, em particular sobre as servidões sexuais da mulher. Estreei em Milão, na Palazzina Liberty, em 1977, em apoio às lutas do movimento feminista, depois o levei para quase toda Itália, organizado por grupos

feministas, e a renda de muitas sessões foi devolvida em favor do movimento para várias necessidades: fábricas ocupadas, reconstrução do teto da Casa da mulher na rua do Governo Velho em Roma, surgimento de centros de assistência, etc. Estivemos também no exterior: Europa (Em Frankfurt, por exemplo, o espetáculo foi representado para recolher fundos para a defesa de italianos detidos na Alemanha), Sul e Norte da América. Quantas apresentações eu fiz? Mais de três mil. Este texto foi e é toda hora representado em outras trinta nações, seja em teatros, nas universidades: a condição da mulher infelizmente, é ainda semelhante. O protagonista absoluto deste espetáculo sobre a mulher é o homem. Melhor dizendo, o seu sexo! Não está presente <<em carne e osso>>, mas está sempre aqui, entre nós, grande, enorme, que ameaça... nos esmaga! Nós mulheres, há anos que lutamos pela nossa libertação, pedimos igualdade de direitos com o homem, igualdades sociais. E quando nunca! Todos sabem que, tão logo uma fábrica se encontra em dificuldades, as primeiras a serem demitidas somos nós mulheres. Pedimos igualdade social e igualdade de sexo. Fizemos também qualquer passo adiante, no social, mas sobre <<paridade de sexo>> não a fizemos. Não chegaremos nunca a igualar ao homem neste campo. (FO; RAME, 2005, p. 7, Prólogo, tradução nossa).<sup>57</sup>

É importante dizer que um espetáculo sobre a mulher era um tema de interesse de Dario e Franca mas, ao mesmo tempo, eles viam isso como algo difícil para ser feito, como a própria Franca declarou: “É este um argumento teatralmente difícil de abordar, o grande tormento meu e de Dario: a condição da mulher.” (FO, 1997, p. 143, tradução nossa).<sup>58</sup> Mas Franca reconhecia e sabia da necessidade e do compromisso social de se fazer um teatro que se discutisse as questões referentes ao feminino: “[...] para um teatro como o nosso que, há um tempo, trata dos acontecimentos e os

---

<sup>57</sup> *Tutta casa, letto e chiesa* é uno spettacolo sulla condizione femminile, in particolare sulle servitù sessuali della donna. Ho debuttato a Milano, alla Palazzina Liberty, nel 1977, in appoggio alle lotte del movimento femminista, poi l'ho portato in quasi tutta Italia, organizzato da gruppi femministi, e il ricavato di molte serate è stato devoluto a favore del movimento per varie esigenze: fabbriche in occupazione, rifacimento del tetto della Casa della donna di via del Governo Vecchio a Roma, nascita di consultori, ecc. Stiamo statti anche all'estero: Europa (a Francoforte, ad esempio, lo spettacolo è stato rappresentato per raccogliere fondi per la difesa di italiani detenuti in Germania), Sud e Nord America. Quante repliche ho fatto? Più di tremila. Questo testo è stato ed è tuttora allestito in oltre trenta Nazioni sia in teatri che nelle università: la condizione della donna purtroppo, è simile ovunque. Il protagonista assoluto di questo spettacolo sulla donna è l'uomo. Meglio, il suo sesso! Non è presente <<in carne e ossa>> ma è sempre qui, tra noi, grande, enorme, che incombe... e ci schiaccia! Noi donne, sono anni che ci battiamo per la nostra liberazione, chiediamo parità di diritti con l'uomo, parità sociali. E quando mai! Tutti sanno che, non appena una fabbrica si trova in difficoltà, le prime a essere licenziate siamo noi donne. Chiediamo parità sociale e parità di sesso. Abbiamo fatto anche qualche passo avanti, nel sociale, ma sulla <<parità di sesso>>, non ci siamo. Non arriveremo mai a uguagliare l'uomo in questo campo. (FO; RAME, 2005, p. 7, Prólogo).

<sup>58</sup> É questo un argomento teatralmente inavvicinabile..., il gran tormento mio e di Dario: la condizione femminile. (FO, 1997, p. 143).

pressiona, faltar o contato com a questão das mulheres seria gravíssimo. O problema da mulher hoje é muito importante.” (FO, 1977, p. 144, tradução nossa).<sup>59</sup>

Portanto, com a produção do *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), Fo e Franca conseguiram abordar o tema sobre a mulher da forma como eles pretendiam, com chave cômica-grotesca-satírica, produzindo um espetáculo que fez muito sucesso e foi encenado em vários países, além de, até hoje, seus textos serem traduzidos, mostrando-se necessários e atuais para a discussão sobre as condições da mulher. Ademais, Franca teve seu reconhecimento como atriz, encontrando-se sozinha no palco, vencendo mais uma batalha e assumindo mais um papel, o de autora e co-autora dos textos, juntamente com Fo. Vale lembrar que a crítica italiana sempre a considerou como “complemento”, “apoio”, “colaboradora” do teatro político de Dario Fo.

Franca, em seus relatos, explicita as inseguranças e dificuldades que tinha: “Aprendi a dizer aquilo que penso e quando nas análises os críticos liquidavam todo o meu cansaço com a frase ‘Bonita a Rame’. Morria de raiva, mas, ao fim, também quando eu escrevia minhas coisas, deixava que ele assinasse, por insegurança”. (D’ARCANGELI, 2009, p. 17, tradução nossa).<sup>60</sup>

Luciana D’Arcangeli, em seu livro *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame* (2009), apresenta um primoroso estudo sobre as personagens femininas no teatro de Fo-Rame e mostra o desenvolvimento e crescimento dessas personagens ao longo do tempo. Paralelamente, também descreve o crescimento de Dario e Franca frente às questões sociais e políticas. Em seu estudo, D’Arcangeli (2009) coloca Franca, no centro da discussão, evidenciando a sua importância e o seu trabalho na produção dos textos e dos espetáculos:

[..] a contribuição de Franca Rame aos personagens femininos no teatro de casal é fundamentalmente no quanto os papéis femininos mais importantes todos foram interpretados por ela e por isso, se não originariamente escritos, seguramente ao menos em parte foram reescritos por ela. Pressuposto este um dado importante, por isso este estudo é concentrado sobre a pessoa de Franca Rame, sobre os acontecimentos que destacaram a sua existência, seja esta teatral ou

---

<sup>59</sup> [...] per un teatro come il nostro che, ad un tempo, incalza gli avvenimenti e ne è premuto, mancare il collegamento con la questione delle donne sarebbe gravissimo. Il problema femminile oggi è troppo importante. (FO, 1977, p. 144).

<sup>60</sup> Ho imparato a dire quello che penso da quando nelle recensioni i critici liquidavano tutta la mia fatica con la frase ‘Bella la Rame’. Morivo di rabbia ma alla fine, anche quando le cose mie le scrivevo io, lasciavo che le firmasse lui, per insicurezza. (D’ARCANGELI, 2009, p. 17).

peçoal, procurando lhe dar uma dimensão diferente daquela de eterna “segunda”. (D’ARCANGELI, 2009, p 18, tradução nossa).<sup>61</sup>

Ademais, Dario sempre evidenciou a participação de Franca na escrita e na reescrita dos textos, ratificando que sempre foi um trabalho a quatro mãos:

Não teria escrito nunca personagens femininos bastante sólidos e, sem querer fazer o modesto, de certo peso, se não tivesse Franca. Foram escritos, próprio, *com* Franca, não *sobre* Franca. Ela é, sobre o plano da crítica e da grande orelha teatral, absolutamente monstruosa. Não vem por acaso, depende do fato de ter nascido verdadeiramente sobre o palco, quase fisicamente, e de ter, assim, respirado ainda sem consciência a dimensão da representação. (FO, 1977, p. 148, tradução nossa, grifo do autor).<sup>62</sup>

Também, enfatizava o conhecimento de Franca sobre a arte de improvisar e de como ele foi influenciado por ela:

Esta relação de Franca, não somente com a escrita dos personagens, que a interessavam diretamente, mas com o andamento total da situação cômico-grotesco-satírica dos textos, foi sempre uma fonte de drama para mim. Eu acredito ter adquirido grande experiência (escrevi outros quarenta textos teatrais, sem contar todos aqueles radiofônicos, aqueles não utilizados etc), entretanto, todas as vezes que Franca discute comigo e com os outros companheiros um texto, é verdadeiramente impressionante como as suas observações – positivas ou negativas, críticas sobre impostações gerais do texto ou sobre a organização, sobre situação – são sempre verificadas precisas depois, no momento de andar em cena, com pontualidade obsessiva. [...]. Não é simplesmente um fato distintivo, mas é um fato de cultura popular, clara, nela, que foi habituada, desde criancinha, a improvisar, juntamente com os pais e os outros atores da companhia do seu pai, os textos sobre um roteiro da peça. (FO, 1977, p. 148-150, tradução nossa).<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup>[...] il contributo di Franca Rame ai personaggi femminili del teatro di coppia è fondamentale in quanto i ruoli femminili più importante sono stati tutti interpretati da lei e quindi, se non originariamente scritti, sicuramente almeno in parte riscritti da lei. Dato questo importante presupposto questo studio è incentrato sulla persona di Franca Rame, sugli avvenimenti che hanno scandito la sua esistenza, sia essa teatrale o personale, cercando di darle una dimensione diversa da quella di eterna “seconda”. (D’ARCANGELI, 2009, p 18).

<sup>62</sup>Non avrei mai potuto scrivere personaggi femminili abbastanza solidi e, senza voler fare il modesto, di un certo peso, se non ci fosse stata Franca. Sono stati scritti, proprio, *con* Franca, non *addosso* a Franca. Lei è, sul piano della critica e del grande orecchio teatrale, addirittura mostruosa. `Non le viene a caso, dipende dal fatto di essere nata davvero sul pascoscenico, quasi fisicamente, e di aver, così, respirato ancora incoscia la dimensione della rappresentazione. (FO, 1977, p. 148).

<sup>63</sup>Questo apporto di Franca, non soltanto alla stesura dei personaggi, che la interessavano direttamente, ma all’andamento totale della situazione comico-grotesco-satirica dei testi, è sempre stato una fonte di dramma, per me. Io credo di aver acquisito grande esperienza (ho scritto oltre quaranta testi teatrali, senza contare tutti quelli radiofonici, quelli non utilizzati ecc.), eppure, tutte le volte che Franca discute con me e con gli altri compagni un testo, è veramente impressionante come le sue osservazioni – positive o negative, critiche sulla impostazione generale del testo o sulla macchina, sulla situazione –

D’Arcangeli (2009) esclarece que, infelizmente, na Itália, ainda, há esse posicionamento de considerá-la, somente, como uma atriz ligada a Dario Fo. Sendo que, no exterior, ela sempre foi reconhecida como uma artista independente, recebendo vários prêmios.

Mas, infelizmente, sempre houve alguns impedimentos para que Franca tivesse seu reconhecido negado, como exemplo, nos livros de publicação das comédias de Dario e Franca, somente em 1989, a partir do oitavo volume, é que o título publicado pela editora Gli Struzzi di Einaudi, mudou de *Le commedia di Dario Fo* para *Le commedia di Dario Fo e Franca Rame*. Sobre esse fato, Franca se expressa de forma irônica: “é um presente que o meu marido me deu este ano, porque antes não tinha. Mas lhe digo a verdade que não tinha injustamente, não tinha porque as pessoas não pensavam nisso, porque é a mulher. Porque sendo a mulher não existe!” (D’ARCANGELI, 2009, p. 259, tradução nossa).<sup>64</sup> Vale destacar que essa publicação de 1989, refere-se à coletânea de monólogos sobre a mulher, *Venticinque monologhi per una donna*, entre eles estão os monólogos que compõem o espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa* (1977).

É importante evidenciar que, com o *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), Franca se dirigiu para todas as mulheres independentemente da convicção política e da classe social. De modo que o espetáculo inteiro é como no *Mistero Buffo*, uma série de monólogos. Mas, neste caso, todos os textos referem-se ao tema da mulher, representado, somente, por Franca Rame. Ou seja, a mulher está no centro da cena, seja na condição de atriz ou como personagem. O monólogo *Una donna sola* é a história de uma dona de casa, que tinha tudo dentro do seu lar, móveis, conforto, menos a consideração do marido e do filho, e a sua liberdade. A partir do diálogo com uma vizinha imaginária, essa mulher toma consciência da sua submissão. *Il risveglio* traz uma mulher, uma operária, ou seja, uma mãe trabalhadora, que leva uma vida estressante. Sempre ocupada com as inúmeras responsabilidades: o trabalho fora de

---

si siano sempre verificate precise poi, nel momento di andare in scena, con puntualità ossessiva. [...] Non è soltanto un fatto d’istinto, ma è un fatto di cultura popolare, chiara, in lei, che si è abituata, fin da ragazzina, a improvvisare, insieme ai suoi genitori e agli altri attori della compagnia di suo padre, i testi su un canovaccio. (FO, 1977, p. 148-150).

<sup>64</sup>É un regalo che mi ha fatto mio marito quest’anno, perché prima non c’era. Ma ti dico la verità che non c’era ingiustamente, non c’era perché la gente non ci pensa, perché sei la moglie. Perché essendo la moglie non esisti! (D’ARCANGELI, 2009, p. 259).

casa, a educação dos filhos, as ocupações domésticas. Sendo explorada três vezes: fazendo tudo em casa, no trabalho e na relação sexual com o marido. Enfim, uma vida com um ritmo alucinante e sufocante. Em *La mamma fricchettona*, a mulher vem representada como anticonvencional e politizada. É uma mulher que se rebela. Deixa o marido, o filho, seu trabalho, enfim, uma vida de infinitas ocupações e responsabilidades para viver à margem da sociedade. O monólogo *Abbiamo tutte la stessa storia* é a representação de uma relação sexual entre um homem e uma mulher. Neste monólogo, há uma fábula em sua estrutura, com a presença de personagens típicos das fábulas: o lobo, a bruxa, a menina, para discutir a condição de submissão da mulher numa relação amorosa e seus desdobramentos, como a prática do aborto. No monólogo *Medea* a personagem de Eurípedes possui um tom cômico e grotesco. É uma Medea popular. Por fim, *Contrasto per una sola voce*, o objeto de estudo e de pesquisa deste trabalho. Neste último monólogo, a mulher coloca-se como uma *giullaressa* que, utilizando-se de uma linguagem obscena e, às vezes, vulgar, arquitetava um encontro amoroso para o seu próprio prazer. Há uma grande reviravolta e as posições são alteradas. O homem ocupa uma posição de submissão, sendo obrigado a se manter quase mudo, enquanto a mulher fala o tempo todo, controlando a situação.

*Tutta casa, letto e chiesa* foi encenado no Brasil e recebeu o título de *Brincando em cima daquilo*. No site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, constam três registros de apresentação. 1) Autoria: Dario Fo e Franca Rame. Direção (Premiação): Roberto Vignati; Elenco/Personagem (Premiação): Marília Pêra (Prêmio Molière. Ano: 1984. 2) Autor: João Caldas. Elenco/Personagem: Marília Pêra. Ano: 1984. 3) Autoria(Premiação): Dario Fo e Franca Rame. Direção(Premiação): Otávio Muller. Elenco/Personagem (Premiação): Débora Bloch. Ano: 2007. Atualmente, esse espetáculo está em cartaz com o ator paulistano Wilson de Santos. Sendo, portanto, o primeiro homem a fazer o papel da mulher (protagonista). O filho do casal italiano, Jacopo Fo, concedeu autorização para que a peça fosse representada por um homem. Neste caso, as informações técnicas são: Direção: Marcelo Médici. Tradução dos textos: Michele Piccoli e Roberto Vignati. Ficou em cartaz em Salvador, no Teatro Eva Herz, no ano de 2017.<sup>65</sup> É importante explicar que, no Brasil, foram representados

---

<sup>65</sup> Eu aproveitei a oportunidade e assisti ao espetáculo.

somente três monólogos: *Una donna sola*, *Il risveglio*, *Abbiamo tutte la stessa storia*. Razão pela qual quis trabalhar com um texto que, ainda, não tinha tradução.

Portanto, depois de quatro décadas, *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) adquiriu a mesma universalidade e eficácia de *Mistero Buffo* (1969), fazendo de Franca uma verdadeira e própria *giularessa*. Isso porque os seis monólogos sobre a mulher se colocaram como *giullaratas* para falar com o público sobre um tema tão importante, necessário e sempre atual.

## 4 AS ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO TEATRAL

Neste capítulo, discuto algumas questões específicas da tradução teatral, em razão do texto traduzido ser um monólogo e ter como objetivo maior e final a sua representação e encenação. O teórico e professor de estudos teatrais Patrice Pavis, em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas* (2008), apresenta algumas especificidades da tradução teatral, considerando o texto em cena. No entanto, apesar de ter este como um texto de referência para as reflexões deste trabalho, não abordarei algumas questões específicas do texto teatral (representado e encenado), pois o meu processo tradutório não se realizou a partir de uma prática teatral concreta, reconhecendo, assim, o texto dramático e suas particularidades.

Faz-se necessário explicar que utilizo alguns termos, como texto dramático, representação e encenação, a partir dos conceitos apresentados por Pavis, como cito a seguir:

*Texto dramático*: o texto linguístico tal como é lido enquanto texto escrito, ou tal como o ouvimos pronunciar no decorrer da representação (atentemos para esta diferença de estatuto). O caso que aqui se considera é exclusivamente o de um teatro de texto, no qual o texto pré-existe à encenação como traço escrito, o que não é – como por vezes acontece – escrito ou reescrito após os ensaios, improvisações ou representações. [...]. *Representação*: tudo aquilo que é visível e audível sobre o palco, porém que ainda não foi recebido e descrito como um sistema de sentido, como um sistema pertinente de sistemas cênicos significantes. *Encenação* ou a colocação em relação de todos os sistemas significantes, em particular da enunciação do texto dramático na representação. Assim sendo, esta encenação não é o objeto empírico, a reunião incoerente de materiais, nem muito menos a atividade mal definida do encenador e de sua equipe antes da entrega do espetáculo. É um objeto de conhecimento, o sistema das relações que tanto a produção (os atores, o encenador, a cena em geral), quanto a recepção (os espectadores) estabelecem entre os materiais cênicos a partir daí constituídos por sistemas significantes. (PAVIS, 2008, p. 22, grifo do autor).

O teórico e tradutor Henri Meschonnic (2010, p. 86) afirma: “O teatro é, e se quer, uma arte do efêmero”. Mas, eu enquanto tradutora, sei que o desafio de *Contrasto per una sola voce* (1981), como texto, é duradouro. E este foi o desafio que assumi ao traduzi-lo, para o português: Reconhecer o monólogo enquanto texto dramático, mas considerando, também, as suas especificidades teatrais. Partindo dessa ideia, a tradução desse texto sempre será vista como instrumento viabilizador

para uma futura representação. Por outro lado, o *Contrasto* apresenta, em sua materialidade escrita, desafios que precisam ser observados, analisados e resolvidos durante a tradução, na tentativa de promover a escrita desse outro texto intercultural para ser entregue à cultura de chegada. Cabe explicitar que o olhar e as considerações colocadas, neste trabalho, trazem sempre a perspectiva da tradutora, enquanto leitora de um texto dramático, sem a pretensão e o objetivo de assumir a posição de uma diretora teatral ou encenadora. Mas vale também dizer que, em alguns momentos, enquanto tradutora, realizei escolhas e negociações, conforme trato no tópico 5.4 deste trabalho, a partir de uma perspectiva do texto num processo de representação. No entanto, isso acontecia de forma imaginária, com suposições, e, por meio da leitura oral do texto, realizada sozinha.

Como mencionado acima, diante do exposto e em razão da especificidade da tradução teatral, as ideias de Patrice Pavis, também, autor de livros sobre o teatro intercultural, a teoria dramática e a encenação contemporânea, colocaram-se como norteadoras para minha prática tradutória. Para Pavis é necessário que o tradutor se aproprie do texto de partida, na tentativa de conhecer e compreender quais as suas funções e intenções. Sendo, assim, ele explica:

A tradução teatral é um ato hermenêutico como qualquer outro: para saber o que o texto-fonte quer dizer, é preciso que eu o bombardeie com questões práticas a partir de uma língua e uma cultura-alvo, que eu me aproprie dele perguntando-lhe: situado lá onde estou, nesta derradeira situação de recepção, e transmitido nos termos dessa outra língua que é a língua-alvo, o que você quer dizer para mim e para nós? Ato hermenêutico que consiste, para *interpretar* o texto-fonte, em puxar o texto estrangeiro para si – para a língua e para a cultura-alvo -, para fazer toda a diferença com sua origem e sua fonte. (PAVIS, 2008, p. 125).

Ou seja, o tradutor precisa, por meio de uma leitura criteriosa do texto de partida, reconhecendo-o em sua historicidade, tentar compreender quais são os objetivos desse texto para a comunidade para qual ele foi escrito para, assim, decidir quais serão os propósitos da sua tradução na cultura de chegada e quais transformações realizará. Como já foi destacado neste trabalho, o teatro de Dario Fo e Franca Rame possuía um fim civil, político e social. Nada era construído no vácuo, de forma despretensiosa. Portanto, *Contrasto per una sola voce* (1981) coloca-se, juntamente com outros monólogos do espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), como um texto essencial e primordialmente voltado para discutir as questões da

mulher, suas submissões e violências sofridas. Trazendo Franca Rame, enquanto atriz e co-autora, como protagonista dos textos, representando a mulher comum, a operária, a dona de casa, a militante política, a amante e tantas outras. Nesse espetáculo, Franca, também, assume a condição de autora dos textos, juntamente, com Fo, deixando de ser reconhecida, somente, como um complemento do marido.

Diante dessa historicidade e intenções do texto de partida, Pavis reconhece que o tradutor e seu texto encontram-se num espaço de mediação, no qual o tradutor é o responsável pela produção e entrega de um texto intercultural para uma outra comunidade cultural. Portanto ele destaca que:

O tradutor e o texto de sua tradução situam-se na intersecção de dois conjuntos aos quais pertencem em graus diversos. O texto traduzido faz parte igualmente tanto do texto e da cultura-fonte quanto do texto e da cultura-alvo: eles têm portanto uma função de mediação. A transferência concerne da mesma maneira, tanto ao texto-fonte, na sua dimensão semântica, sintática, rítmica, acústica, conotativa etc., quanto ao texto-alvo, nas suas mesmas dimensões necessariamente adaptadas à língua e à cultura alvos. (PAVIS, 2008, p. 124).

Ademais, o teórico e professor francês enfatiza que, num texto teatral, além da prática de tradução que é natural a todo tipo de texto, há, ainda, a relação de situações de enunciação, no qual o conteúdo do texto dramático apresenta os diálogos e as didascálias. No entanto, o tradutor, na maior parte do tempo, trabalha a partir de um texto escrito. No caso concreto de minha tradução, por exemplo, eu trabalhei com o monólogo somente na sua forma escrita. Não localizei nenhum registro de sua encenação concreta. Assim, Pavis (2008) destaca que o tradutor sabe que a sua tradução não poderá conservar a situação de enunciação do ponto de partida, mas que está destinada a uma situação futura de enunciação que ele ainda não conhece, ou melhor: disso decorre a dificuldade e a relatividade do seu trabalho. E foi dessa forma que se deu minha prática tradutória, em muitas passagens do texto, trabalhando com suposições, sem uma prática teatral concreta.

Diante do exposto, procurei me deter no que o texto escrito me oferecia enquanto elementos linguísticos e teatrais, retomando assim as considerações de Pavis:

No estudo do texto dramático, destacaremos sempre o fato de se estar abordando o texto antes ou independentemente de uma enunciação cênica, ou se o estamos analisando como um dos componentes de

uma encenação concreta, levando sempre em conta, nesse caso, a enunciação e a “coloração” que lhe imprime a cena. (PAVIS, 2008, p. 23).

No entanto, a situação de enunciação permeou, de certa forma, minha prática tradutória, porque na hora de escolher e de definir como ficaria a fala da personagem, numa determinada passagem textual, eu imaginava como seria numa possível representação, mesmo sabendo que não era o objetivo da minha tradução. Isto acontecia porque havia uma preocupação em manter, no texto de chegada, o ritmo presente no texto de partida. No entanto, Pavis explica porque pensar a tradução, a partir da enunciação, é uma situação difícil enfrentada pelo tradutor:

Desde que o texto da tradução seja encenado para a cultura e o público-alvo, ele também se cerca de uma situação de enunciação, concretamente realizada desta vez, e que pertence à cultura-alvo: as duas situações de enunciação, concretamente realizada desta vez, e que pertence à cultura-alvo [...] Colocamo-nos, como se pode ver, no caso de uma encenação concreta do texto traduzido, no qual se percebe perfeitamente a situação de enunciação na língua e na cultura-alvo. Na “contra-corrente”, no caso do tradutor, a situação é muito mais difícil, visto que ao traduzir ele deve adaptar uma situação de enunciação que será atual, mas que ele não conhece ou ainda não conhece. Antes mesmo de abordar a questão do texto dramático e de sua tradução, constata-se, assim, que a situação da enunciação real (a do texto traduzido e colocado em situação de enunciação) é uma transação entre as situações de enunciação fonte e alvo, sendo que ela faz, de algum modo, olhar um pouco torto em direção à fonte e muito mais em direção ao alvo. (PAVIS, 2008, p. 125).

Portanto, quando escolhi *Contrasto per una sola voce* (1981) para traduzir para cultura brasileira, eu tinha consciência da necessidade e da pertinência dessa tradução (texto) para o contexto político, social e cultural do Brasil. Também, sabia das dificuldades que teria ao traduzir um texto que utiliza uma linguagem cômica-grotesca-dramática para discutir e criticar as questões de submissão e de violência da mulher. De modo que procurei manter essa comicidade no texto de chegada, encontrando um tom durante a prática tradutiva.

Diante de tais questões, é importante evidenciar que o processo tradutório foi sendo concretizado de forma performativa, realizando, assim, alguns atos de tradução, conforme descritos neste trabalho, tendo como fim maior a materialização do texto escrito. No ato de imersão na textualidade, houve uma preocupação em manter no texto de chegada algumas especificidades do texto de partida, como a

oralidade, as expressões amorosas, sexuais e obscenas que tanto contribuíram para o cômico e o grotesco do texto, provocando o riso com o fim de criticar e denunciar as dificuldades femininas. Não esquecendo, portanto, do ritmo como dado imediato e fundamental da linguagem, conforme perspectiva apresentada no item 5.4, a partir das ideias de Meschonnic.

Para Pavis (2008), há um longo caminho a ser percorrido entre os textos dramático escrito, traduzido, analisado dramaturgicamente, enunciado cenicamente e recebido pelo público. Ele denomina esse percurso de série de concretizações, discutindo e explicando como cada concretização se realiza, a fim de clarificar a teoria e o processo de aproximações sucessivas que é a tradução. Para este trabalho, dentre as quatro concretizações que ele apresenta: concretização textual, concretização dramática, concretização cênica e concretização receptiva, considerei as duas primeiras concretizações por serem pertinentes e necessárias para essa discussão teórica ora apresentada. Inicialmente, há o texto de partida que, para Pavis (2008, p. 126), “não é propriamente legível a não ser no contexto de sua situação de enunciação, notadamente de sua dimensão inter- e ideotextual, ou seja, de sua relação com a cultura ambiente.” Será a partir do texto da tradução escrita que se tem a primeira concretização que é a textual. Essa concretização é seguida pela concretização dramática e cênica, no entanto, minha tradução não contemplou as demais concretizações propostas por Pavis. Mesmo assim, na minha prática eu precisei assumir uma posição de dramaturga diante de algumas negociações, no discurso da personagem. Sobre essa condição do tradutor, como leitor e dramaturgo, Pavis explica:

Com efeito, o tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo (no sentido técnico da palavra): ele faz as suas escolhas nas virtualidades e nos percursos 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. (PAVIS, 2008, p. 127).

Ainda sobre a concretização textual, percebi na prática que, nessa fase, a tradução macrotextual, como dita por Pavis, aconteceu em razão de sucessivas leituras do texto, colocando-me como verdadeira inquisidora textual. Mas sem esquecer de considerar o texto em sua condição teatral. Portanto, Pavis (2008, p. 127)

reconhece que “a tradução teatral (como qualquer tradução literária ou tradução de ficção) não é uma simples operação translinguística; ela empenha muito uma estilística, uma cultura, uma ficção, para não passar por essas macroestruturas.”

Ademais, na concretização dramatúrgica, a tradução dá vida ao texto, constituindo-o. Ou seja, traduzir, como afirma Pavis (2008, p. 127), “é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de outra língua: e traduzir para o palco é também socorrer-se das “línguas da cena”.” De modo que, mesmo não realizando uma tradução vinculada a uma prática teatral concreta, foi possível, a partir da teoria proposta por Pavis, realizar movimentos e abstrações no texto de partida, viabilizando, assim, a construção de um texto de chegada que apresentasse e mantivesse suas marcas teatrais do texto de partida. Como bem sentencia, Pavis (2008): A análise dramatúrgica consiste em mobilizar e apropriar-se do texto para torná-lo legível a um leitor/espectador de hoje. Torná-lo legível é desde logo, igualmente, torná-lo visível, ou seja, pronto ou próprio para uma concretização cênica e receptiva.

Anne Ubersfeld, em seu livro *Para ler o teatro* (2013), apresenta os elementos básicos do texto teatral e da representação. Para este trabalho, apresento algumas particularidades discutidas pela teórica, que, também, destaca a importância do texto num contexto teatral, ao dizer que a representação é instantânea, perecível. Assim sendo, só o texto permaneceria o mesmo; nisso a teórica coaduna com as ideias de Pavis. De modo que ela reconhece que “toda reflexão sobre o texto teatral se depara obrigatoriamente com a problemática da representação” (UBERSFELD, 2013, p. XIV). Ao tratar de texto-representação, Ubersfeld justifica:

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte, quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único [...] Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre. (UBERSFELD, 2013, p. 1).

Portanto, o texto de teatro na sua condição de permanência em oposição à brevidade da representação, apresenta características bem específicas, sendo composto de duas partes distintas e indissociáveis: o diálogo e as didascálias. Logo,

no meu processo tradutório, essas partes foram observadas, analisadas e consideradas em suas inteirezas, porque a escritura do meu texto de chegada dependia sobremaneira da compreensão, da leitura e da contextualização dessas partes, considerando, inicialmente, o texto de partida. Sobre as especificidades dessas partes que compõem um texto teatral, Ubersfeld destaca que:

Mesmo quando parecem inexistentes, o lugar textual das didascálias nunca é nulo, pois abrangem o *nome das personagens*, não apenas na lista inicial, mas no interior do diálogo, e as indicações de *lugar*, respondem às perguntas *quem?* e *onde?* O que as didascálias designam, pertence ao contexto da comunicação; determinam, pois uma *pragmática*, isto é, as condições concretas de uso da fala: constata-se como o texto das didascálias prepara o emprego de suas indicações na representação (onde não figuram como *falas*). (UBERSFELD, 2013, p. 6, grifo da autora).

Diante do exposto, realmente, as didascálias oferecem informações importantes para compreensão do texto, funcionando como pistas, marcas deixadas pelos autores a fim de possibilitar uma compreensão mais geral da narrativa como, também, desenham caminhos para uma posterior representação. Portanto, mantive as marcas presentes nas didascálias do texto de partida, realizando apenas uma tradução equivalente de significados, sem alterações de sentido ou acréscimos que pudessem alterar a cena teatral.

Outro ponto importante a ser destacado sobre essa questão, como bem distingue Ubersfeld:

A distinção linguística fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto, é, com a pergunta *quem fala?* No diálogo, é este ser de papel que chamamos de *personagem* (distinta do autor); nas didascálias, é o próprio autor que: a. nomeia as personagens (indicando a cada momento *quem fala*) e atribui a cada uma *um lugar para falar* e *uma parte do discurso*; b. indicada os gestos e as ações das personagens, independentemente de qualquer discurso. (UBERSFELD, 2013, p. 7, grifo da autora).

Assim, essa distinção é muito importante e foi considerada na tradução, observando como Dario e Franca escreveram para que um outro fale em seu lugar. Portanto, as partes do texto teatral se completam. As didascálias no *Contrasto* contribuíram para entender a intenção e as ações da personagem feminina e, também, reforçaram a condição de impossibilidade de fala na qual a personagem masculina é colocada pela mulher.

Diante do exposto até agora, para a tradução de *Contrasto per una sola voce* (1981), apropriei-me do texto em sua materialidade linguística e cultural e, por meio de sucessivas leituras, identifiquei alguns propósitos do texto. Portanto, reconhecer a historicidade na qual o *Contrasto* foi escrito e representado contribuiu para a tomada de consciência da função social e política do texto. Isso fez toda a diferença na hora das negociações/escolhas, funcionando como um norte a seguir. E isso só aconteceu em razão da apreensão do texto dramático, ou seja, do que é permanente. Mas faz-se necessário pensar que cada vez que esse texto é revisitado por uma outra cultura e num determinado tempo, várias interpretações e apreensões se fazem possíveis. Sendo assim, o tradutor coloca-se como um barqueiro que transporta um outro texto, e que, para essa travessia, deve considerar como esse outro texto chegará nessa outra cultura.

Ubersfeld (2013, p. 1) cita o abismo que há entre o texto, “que pode ser objeto de uma leitura poética infinita, e o que pertence à representação, de leitura imediata.” É nesse abismo que o tradutor coloca-se, pois ele quer traduzir o texto para sua cultura de chegada, partindo de um texto escrito mas, ao mesmo tempo, precisa imaginar esse texto em uma situação de representação para que a sua tradução não se transforme em uma linguagem sem “coloração”. De modo que o trabalho do tradutor beira a uma teimosia, a um esquecimento e, também, desprendimento do que acontecerá num processo de representação. Mesmo sabendo que o produto da minha tradução, quando for utilizado numa representação, se transformará em um rascunho nas mãos dos profissionais do teatro, recebendo diversas reescrituras, acréscimos e exclusões, eu continuo fazendo escolhas e negociações na busca da “melhor” expressão, da melhor “palavra” a ser dita pela personagem. Mas reconheço a liberdade que o texto de chegada e toda a sua pontencialidade tem para toda e qualquer decisão de quem irá representá-lo e encená-lo.

Retomando as preocupações presentes na hora da tradução do monólogo, preciso mencionar a questão do ritmo. Por ser um texto escrito para ser representado, ele traz marcas explícitas, seja nas didascálias, seja nas falas das próprias personagens. Mais uma vez utilizo das ideias de Meschonnic, em sua *Poética do Traduzir* (2010), quando fala sobre o ritmo da seguinte maneira:

Porque no ritmo, no sentido em que o digo, não se ouve o som, mas o assunto. Não uma forma distinta do sentido. Traduzir segundo o poema no discurso, é traduzir o recitativo, a narração da significância

prosódica e rítmica, não a estúpida palavra a palavra que os alvejadores veem como a procura do poético. É verdade que há descobridores de fonte, sectários do decalque. Mas também eles são tão ignorantes da poética quanto os alvejadores. Porque o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo, o que a escrita inverte, colocando o corpo na linguagem. Por isto, traduzir passa por uma escuta do contínuo. Subjetivação pela subjetivação. (MESCHONNIC, 2010, p. XXXII).

Portanto, durante o meu processo de tradução, procurei estar atenta para as marcas de teatralidade do texto, sendo o ritmo um elemento importante e necessário para construção da cena. No *Contrasto*, Dario e Franca expõem essas marcas. Tocou a mim, no papel de tradutora, encontrá-las.

É preciso dizer que, na tradução de um texto teatral, realiza-se alguns percursos de idas e vindas, no sentido de considerar o texto de partida ao mesmo tempo como dramático, na sua escrita permanente, identificando as suas particularidades linguísticas mas, também, na sua especificidade teatral, reconhecendo a fala das personagens em sua historicidade. Essa situação joga o tradutor para o espaço da enunciação, do discurso. De modo que é preciso considerar a personagem enquanto sujeito ativo e produtor de um discurso. Portanto, não se pode perder de vista as intenções dos autores do texto. Ainda mais, em se tratando de Dario Fo e Franca Rame. Sobre a enunciação Meschonnic (2010, p. XX) destaca: “Ela carrega consigo uma atividade do sujeito que, de sujeito da enunciação, pode tornar-se uma subjetivação do contínuo no contínuo do discurso, rítmico e prosódico.” Portanto, a personagem do *Contrasto* apresenta uma linguagem obscena, grotesca, construída com dualidades constantes, paixão e escárnio, dengos e maldades, colocando-se como a voz predominante no diálogo, fazendo, desse *contrasto*, uma só voz para criticar que é a voz e a situação da mulher, na realidade, que se encontram em condições de submissão. Meschonnic (2010, XX), ainda, enfatiza que: “é o discurso, e a escritura, que é preciso traduzir. A banalidade mesmo.” Portanto, todas essas ideias foram consideradas para a tradução do discurso da personagem.

Como o texto de partida foi traduzido para a cultura brasileira, algumas transformações foram realizadas, a fim de se trazer o texto para a cultural local onde se deu a tradução que é, também, a minha comunidade de origem (tradutora). Sobre as mudanças da linguagem numa tradução, Meschonnic destaca:

[..] E o pensamento da linguagem é transformado. Ela é transposta da língua (com as categorias – léxico, morfologia sintaxe) ao discurso, ao

sujeito ativo, dialogante, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem, com a sua fisicalidade. Estes dois modos de transformação, na política e no pensamento, agem sobre a tradução. Sua atividade é a oralidade. (MESCHONNIC, 2010, p. XXI).

Assim, há que se considerar que será por meio da voz e do corpo do ator que o texto escrito se materializará plasticamente. O texto dramático se torna cênico e teatral assim que a encenação o faz passar para o ato. De modo que Pavis destaca:

Assim que um texto é enunciado na cena, não importa sob que forma, ele é tratado plástica, musical e gestualmente: ele abandonou a abstração e a pontencialidade da escrita para ser ativado pela representação. Colorido pela voz e pelo gesto segundo seu “colorido”, o texto se torna textura. (PAVIS, 2010, p. 201).

No entanto, destaco que, na minha prática tradutiva, experimentei essa materialidade plástica, musical e gestual do texto a partir de situações de virtualidade, já que não havia uma ação teatral concreta, com atores, diretor e demais profissionais.

Diante do discutido, reconheço que a tradução do texto teatral exige do tradutor uma leitura atenta e voltada para as especificidades desse gênero. Sendo necessário e enriquecedor promover diálogos com uma teoria específica para essas questões a fim de viabilizar a prática tradutiva. Mais uma vez a prática e a teoria do traduzir colocando-se como acompanhamento de uma para a outra, uma pela outra, como propõe o tradutor e teórico Henri Meschonnic.

## 5 ATO DE TRADUÇÃO: IMERSÃO NA TEXTUALIDADE

Neste capítulo, abordo o ato de tradução imersão na textualidade, a partir da minha prática tradutória, evidenciando os diálogos teóricos construídos ao longo deste processo no qual a prática e a teoria se coadunaram e se autoalimentaram. Vale dizer que, ao longo da pesquisa, os atos de tradução realizados se concretizaram de forma ora sucessiva, ora simultânea e ora imbricada. Mas foi a partir da prática do ato de imersão na textualidade, que a tradução começou a se materializar em forma de texto escrito e o sentimento de ansiedade presente em mim, em parte, arrefeceu-se um pouco.

Assim, inicialmente, tinha em mãos o monólogo, *Contrasto per una sola voce* (1981), escrito em italiano. Diante dessa materialidade escrita, sabia que vários percursos de idas e vindas seriam trilhados até se chegar numa tradução provisória do monólogo para o português, plausível de ser apresentada neste trabalho. Lenita Esteves agrupa os atos em famílias e, ao se referir aos atos de tradução que se definem pela “imersão na textualidade”, revela: “Nessa família, os tradutores se debruçam sobre as minúcias do texto, exploram suas inúmeras possibilidades de interpretação e tradução, problematizando e anatomizando aspectos aos quais em geral não se dedica muito estudo e análise.” (ESTEVES, 2014, p. 21). Portanto, para que esta imersão acontecesse de fato e o texto de partida passasse a produzir significados, foi indispensável a minha participação ativa de leitora neste processo de interação e de apreensão de significados. Sobre essa questão, Angela Kleiman (2000, p. 65) afirma que “a ação do leitor já foi caracterizada: o leitor constrói, e não apenas recebe, um significado global para o texto; ele procura pistas formais, antecipa essas pistas, formula e reformula hipóteses, aceita ou rejeita conclusões.” Não esquecendo que eu estava diante de um texto teatral e, por isso, essa leitura, também, me exigia determinadas movimentações em razão de sua especificidade textual. Como bem pontua Anne Ubersfeld (2013, p. 65), ao tratar da questão da leitura de um texto escrito para o teatro, ou seja, para ser representado e encenado, quando esclarece que “ele é composto de duas partes distintas, mas indissociáveis: o diálogo e as didascálias (ou indicações cênicas ou direção de cena).” Fazendo compreender que a diferença linguística principal entre o diálogo e as didascálias está relacionada com a enunciação, ou seja, é identificar quem fala. Assim, no diálogo, há a voz da personagem e, nas didascálias, a voz do autor.

Diante dessas considerações e reconhecendo minha função de produtora de significados no processo de leitura, só me restava fazer o que precisava ser feito: realizar leituras de forma detida e minuciosa, considerando o texto de partida como um sistema complexo com especificidades próprias, a fim de ter uma visão ao mesmo tempo geral e pormenorizada do texto a ser traduzido para depois definir quais seriam os propósitos do texto traduzido na cultura de chegada.

Além disso, concomitantemente a esse processo de leitura, procurei conhecer cada vez mais o teatro de Fo-Rame, na tentativa de compreender a função deste monólogo, na cultura fonte, que foi inserido no espetáculo, *Tutta casa, letto e chiesa*, em 1981. Ou seja, havia um objetivo com a inserção desse texto ao espetáculo. Desta forma, após estudos e leituras, percebi que o monólogo, utilizando-se de um tom cômico, significava, em sua totalidade, um grande grito de recusa às condições de opressão e de silenciamento às quais a mulher sempre esteve submetida. Constatei, também, que não só *Contrasto per una sola voce* (1981) mas, também, os outros monólogos que compõem o espetáculo, ainda hoje, passados mais de quarenta anos, servem para ilustrar, questionar e contestar a atual realidade brasileira. De modo que há, no propósito de traduzir este texto do italiano para o português, uma ação de repúdio à condição de inferioridade na qual a mulher, ainda, encontra-se submetida, sendo vítima de uma violência cotidiana, cruel e muito real.

É importante dizer que esta imersão na textualidade iniciou-se no nível linguístico, tendo as palavras e as expressões do texto como primeiros elementos de apreensão e de interpretação. Sempre num crescente, possibilitando-me conhecer inúmeras particularidades e questões da cultura de partida. O tradutor e teórico, Douglas Robinson (2002, p.179), em seu livro, *Construindo o tradutor*, diz que “a abordagem de qualquer texto, língua ou cultura, quando centrada na pessoa, sempre será mais produtiva e eficaz do que se focalizar as estruturas linguísticas abstratas ou as convenções culturais.” Seguindo essa mesma perspectiva, Robinson, refere-se à tradução da seguinte maneira:

Quase sempre se pensa que a tradução consiste principalmente em palavras e seus significados: o que significam as palavras do texto original e quais palavras da língua de destino vão captar ou transmitir melhor esse significado. Embora seja inquestionável que as palavras e os significados são importantes, só são importantes para o tradutor (assim como para a maioria das pessoas) no contexto de alguém as usando, falando ou escrevendo para outra pessoa. Quando o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein afirmou com sarcasmo, em suas

*Investigações filosóficas* (1958, para. 43), que “o significado das palavras é seu uso na língua”, estava dizendo que as pessoas que usam a língua sempre têm precedência – ou, pelo menos, deveriam ter – sobre os significados contidos no dicionário, campos semânticos no abstrato. (ROBINSON, 2002, p. 179-180, grifo do autor).

Dessa maneira, será com essa perspectiva contextualizada, ora evidenciada por Robinson, que as palavras e as expressões do monólogo de partida serão traduzidas, visando, também, a escrita de um monólogo de chegada que contemple esse posicionamento.

À medida que essa imersão acontecia, simultaneamente, um texto de chegada ia se construindo e a prática de equivalência acontecia quase que naturalmente. Logo, não havia motivos para renegar este conceito, pois a construção do texto de chegada deu-se num constante contínuo, de modo que, inicialmente, eu possuía uma tradução, que se apresentava, ainda, colada com o texto de partida e, somente depois deste momento, é que pensaria e realizaria uma tradução criativa e que atendesse aos propósitos da cultura de chegada, buscando uma tradução que apresentasse as marcas culturais locais mas que, também, mantivesse algumas marcas da cultura de partida.

Também, no ato de imersão na textualidade, decidi que a Teoria da Funcionalidade (*Skopostheorie*), a partir das ideias de Katharina Reiss e Hans Vermeer (1984), seria viável para direcionar e organizar, em parte, minha ação tradutória. Mas sabia que o ideal de supremacia da finalidade proposto pelos teóricos, não seria considerado por mim como algo absoluto. Nessa teoria, as ações são direcionadas em razão da função que a tradução terá na cultura de chegada, ou seja, as escolhas do tradutor serão realizadas a fim de alcançar a finalidade estabelecida para o texto na cultura de chegada. Portanto, primeiramente, decidi que a função do texto em português seria similar à função do texto em italiano, considerando as devidas proporções temporais e históricas no qual foi encenado o texto de partida. Mas as minhas escolhas não estariam condicionadas a esta finalidade de forma irrestrita, pois as demandas presentes no texto de partida também me exigiriam flexibilizações, dialogando com teorias que se colocassem necessárias e pertinentes, ao longo do percurso tradutório.

É importante dizer que, pelo seu caráter de universalidade, o espetáculo, à época de Franca Rame, foi representado por ela em diversos países da Europa e de

outros continentes, sendo, até hoje, encenado em vários lugares e recebendo inúmeras releituras, como já evidenciei em outro momento deste trabalho.

De modo que estabeleci os seguintes propósitos a serem pensados e realizados:

- a) traduzir o monólogo para a cultura de chegada, tendo como objetivo produzir nos seus leitores/espectadores um sentimento questionador e contestador da realidade sobre a mulher na sociedade brasileira/baiana do século XXI, esse público-alvo estaria constituído por moradores do estado da Bahia, mais precisamente, da cidade de Salvador;
- b) realizar uma tradução em que o texto de chegada traga algumas marcas do texto de partida, mas que apresente, também, marcas culturais locais.

Portanto, é preciso dizer que não realizei o ato de imersão na textualidade como um fim em si mesmo, ou seja, para apenas perceber as especificidades de uma língua de partida, de forma descontextualizada. Pelo contrário, essa imersão me possibilitou, de forma contextualizada, conhecer e analisar certas particularidades da cultura fonte, as quais serão abordadas a seguir, nos itens 5.2 e 5.3 para depois, discriminar algumas negociações realizadas frente ao texto de partida que contribuíram para transformações do texto de chegada, conforme descreverei no item 5.4.

Enfim, foi a partir da palavra no texto que iniciei minha imersão, numa busca quase que drummondiana de querer encontrar “a palavra mágica” que dorme na sombra de um livro raro, tendo, assim, os versos do poeta itabirense a me indagar e me responder ao mesmo tempo: “Como desencantá-la?/ É a senha da vida/ a senha do mundo” e acrescento: é a senha da tradução. “Vou procurá-la/ Vou procurá-la a vida inteira/ no mundo todo.”

## 5.1 SABOREANDO CADA PALAVRA NO TEXTO DE PARTIDA

Quando iniciei o processo de leitura do texto de partida, encontrei algumas palavras e expressões desconhecidas que me demandaram uma pesquisa mais atenta e criteriosa sobre os aspectos linguísticos da cultura italiana. Para esta fase da tradução, segui os ensinamentos do “brasileiro” Paulo Rónai que, em seu livro *A tradução vivida* (2012), relata como foi difícil sua experiência tradutória e orienta como

uma leitura metódica e criteriosa do texto de partida é indispensável e necessária para quem se propõe a traduzir qualquer tipo de texto:

Nos longos serões passados nesse entretenimento cheguei à convicção de que a maneira mais ideal de ler e absorver integralmente uma obra-prima era traduzi-la. Aí, nada de leitura dinâmica, em diagonal, para colher apenas por alto o sentido e correr direto ao desfecho: saboreia-se cada palavra, lê-se nas entrelinhas, penetra-se no estilo do escritor, aprende-se a conhecê-lo de perto e a amá-lo. (RÓNAI, 2012, p. 205).

Diante de tais ensinamentos, cada palavra do texto era pesquisada com afetuosidade e compromisso, reconhecendo-a como elemento importante e propulsor para a compreensão do texto de partida e, simultaneamente, para a construção do texto de chegada. Portanto, durante o processo de leitura, tudo acontecia como uma verdadeira engrenagem, pois, na medida em que o monólogo em italiano tinha suas demandas linguísticas e culturais decifradas e solucionadas, em contrapartida, as negociações e as tomadas de decisão do texto para o português aconteciam de forma mais consubstanciada e consciente.

É importante explicitar que a compreensão do texto não se deu de forma imediata nem simples, aconteceu de forma gradativa e com várias dificuldades. Foi preciso debruçar-se sobre as palavras e as expressões do texto de partida como se eu fosse uma arqueóloga, servindo de dicionários, de livros de temas diversos e, também, de consultas a sites da internet, indagando falantes nativos do italiano (professores/estudantes), para conseguir decidir sobre as demandas presentes no monólogo de partida. Vale fazer um aparte para dizer que cursei a disciplina Dialetos Italianos, no segundo semestre de 2018, ministrada por Daniel Fonessu, aluno do Curso de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, como forma de ter uma ideia sobre a questão dialetal na Itália. Depois dessas experiências vivenciadas, hoje, utilizo o desenho de uma espiral como a melhor forma para representar meu processo de tradução.

Nesse sentido, *braciere, mandola, come il pane a trezze, nemanco, scorézze, infrascicàta, ribaltone, uccellatore, giullarata medievale, giostra amorosa, amore stordito, abbioccati al ronfo* foram algumas das palavras e expressões “mágicas” presentes no texto em italiano que foram desencantadas por meio de um exercício de procura e de investigação linguística e cultural contextualizada, numa relação de idas

e vindas, na busca de uma escrita do texto de chegada, que, também, portasse suas respectivas palavras “mágicas”, considerando suas realidades linguísticas e culturais.

## 5.2 A PRESENÇA DA TÉCNICA *GIULLARESCA* NO TEXTO DE PARTIDA

Os personagens femininos no teatro de Dario Fo e Franca Rame passaram por significativas transformações durante mais de cinquenta anos de trabalho. A estudiosa Luciana D’Arcangeli, em seu livro *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame* (2009), demonstra o crescimento dessas personagens ao longo dos tempos, como também a transformação pessoal desse casal italiano em relação a esse tema. Por meio de um criterioso estudo das personagens femininas presentes no teatro de Fo-Rame, D’Arcangeli apresenta em ordem de aparição em cena: a prostituta, a louca, a operária, a *giullaressa*, evidenciando como se deu o crescimento dessas personagens, que deixaram de ter uma participação, inicialmente, decorativa e muitas vezes de apoio, para se tornarem protagonistas de várias histórias cotidianas as quais revelam e discutem a condição de submissão e exclusão da mulher.

Ademais, esta visão de crescimento e transformação das personagens também é reconhecida e evidenciada pela própria Franca que afirma:

Antes da saída dos circuitos do teatro oficial, os meus personagens, os personagens femininos escritos por Dario, eram tendencialmente decorativos, de apoio, porém falavam, também, raciocinavam, mesmo que loucamente, tinham um peso, enfim usavam o seu cérebro e funcionavam. Depois de 1968 até hoje quebramos com estes modelos. (FO, 1977, p. 142, tradução nossa).<sup>66</sup>

Ainda, sobre essa transformação na vida e na arte do casal italiano, D’Arcangeli pontua:

Depois de um crescimento do homem além do autor, que se verificou através dos anos e do contato mais próximo e a interação com os acontecimentos sociais e políticos que caracterizaram a segunda metade dos anos noventa. Esta mudança aconteceu paralelamente com a própria Franca Rame, ainda que se tenha percebido de maneira

---

<sup>66</sup> Prima dell’uscita dai circuiti del teatro ufficiale, i miei personaggi, i personaggi femminili scritti da Dario, erano tendenzialmente decorativi, d’appoggio, e però parlavano anche, ragionavano, se pur follemente, avevano un peso, insomma usavano il loro cervello e funzionavano. Poi, dal’68 a oggi, abbiamo rotto con questi schemi. (FO, 1977, p. 42).

menos clamorosa, em razão do público reconhecê-la mais como atriz do que como autora. (D'ARCANGELI, 2009, p. 16, tradução nossa).<sup>67</sup>

O exposto permite perceber que *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) é um espetáculo que se insere no momento de transformação pessoal e profissional de Fo e Rame, pois está constituído por um conjunto de monólogos que, de forma cômica-grotesca-dramática, apresentam histórias de mulheres em uma situação de opressão social e sexual. Para tratar dessas questões, Dario e Franca utilizaram a técnica *giullaresca*, como afirma a teórica Luciana D'Arcangeli:

A inovação de um espetáculo inteiramente ao feminino, *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), levado a cena com o uso da técnica "giullaresca", marca a chegada de uma grande novidade para os personagens femininos de Dario Fo e Franca Rame: por serem anonimamente cotidianos ou ao mesmo tempo não, como para os personagens históricos ou mitológicos, a sua estória permanece de qualquer maneira metáfora de situações comuns. (D'ARCANGELI, 2009, p. 195, tradução nossa).<sup>68</sup>

Ou seja, Fo e Rame utilizaram a figura do *giullare*, presente em outros textos, como na obra-prima *Mistero Buffo* (1969), para falar dos problemas da mulher. No caso dos monólogos do espetáculo, a mulher passa a ser a *giullaressa*, a pessoa responsável pela tomada de consciência da sociedade, e tem a função de criticar a realidade e contestar a ordem estabelecida. No *Contrasto*, a personagem, utilizando-se de uma linguagem cômica, grotesca e obscena, consegue, a partir de uma armadilha amorosa, arquitetada por ela, sair da sua condição de submissão social e sexual e experimentar uma nova posição, que sempre lhe foi negada. Passa a ter voz, impede que o homem fale e expresse seus sentimentos e seus desejos.

O escritor Lucca Moccacfighe em seu livro *Il nostro piangere fa male al re - Dario Fo*, explica o papel do *giullare* na Idade Média:

---

<sup>67</sup>Quindi una crescita dell'uomo oltre che dell'autore, che si è verificata negli anni, a stretto contatto e interazione con gli avvenimenti sociali e politici che hanno caratterizzato la seconda metà del Novecento. Questo cambiamento è parallelamente avvenuto nella stessa Franca Rame, anche se è stato percepito in maniera meno clamorosa per via del suo essere vista dal pubblico più come attrice che non autrice (D'ARCANGELI, 2009, p. 16).

<sup>68</sup>L'innovazione di uno spettacolo interamente al femminile, *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), portato in scena con l'uso della tecnica "giullaresca", segna l'arrivo di una grande novità per i personaggi femminili di Dario Fo e Franca Rame: il loro essere anonimamente quotidiani e laddove non lo siano, come per i personaggi storici o mitologici, la loro storia rimane comunque metafora di situazione comune. (D'ARCANGELI, 2009, p. 195).

[...] indica uma figura artística de várias faces: ator, mímico, músico, charlatão e acrobata. No período medieval o “*giullare*” conhece o seu ápice de popularidade, também com a união entre a poesia culta e popular, exibindo-se na corte como também nas praças das cidades e regiões: Os “*giullari*” eram artistas que andavam em constante turnê, visto que no giro de poucas semanas passavam de uma região a outra e esta sua natureza itinerante os estimulava a usar (como também inventar) uma linguagem que pudesse ser compreendida em cada localidade, do Piemonte à Lombardia, ao Vêneto. O ator se encontrava assim a exhibir uma linguagem mista, com elementos tirados dos dialetos falados (e conhecidos) entre as pessoas comuns durante aqueles períodos e Dario Fo recupera esta estrutura cinco séculos depois do fim “oficial” da Idade Média, mas atenção: a televisão unificou linguisticamente a Itália há apenas quinze anos ou um pouco mais. (MOCCAFIGHE, 2009, p. 130-131, tradução nossa).<sup>69</sup>

Portanto, o *giullare* coloca-se como o artista que critica a realidade por meio da comicidade e da sátira, sendo preciso destacar também sua linguagem corporal. Além disso, nos remete à questão da diversidade linguística italiana por utilizar uma linguagem plural, direcionada a cada região por onde passava. Logo Fo e Franca, atentos a essa realidade linguística, realizaram em seus textos, quase que um trabalho filológico na criação de muitos personagens.

### 5.3 A DIVERSIDADE LINGUÍSTICA NO TEXTO DE PARTIDA

A história linguística da Itália foi construída e marcada por permanente e resistente diversidade. O italiano standard que se conhece por meio da literatura, das canções, dos programas de televisão, dos textos informativos que circulam nos principais meios de comunicação não é a única língua falada e escrita nas inúmeras províncias/cidades que compõem as vinte regiões do sistema político italiano. Não

---

<sup>69</sup>[...] sta a indicare una figura artistica poliedrica: attore, mimo, musicista, ciarlatano e acrobata. Proprio nel Medioevo il giullare conosce il suo apice di popolarità, anche come *trait d'union* tra la poesia colta e quella del popolo, essendo portato a esibirsi a corte come anche nelle piazze di città e paesi: I giullari erano artisti in tournée ante litteram, visto che nel giro di poche settimane passavano da una regione all'altra e questa loro natura itinerante li stimolava a usare (a volte anche a inventare) un linguaggio suppergiù comprensibile in ogni località, dal Piemonte alla Lombardia, al Veneto. L'attore si trovava così a sfoderare una parlata mista, con elementi pescati fra i dialetti parlati (e capiti) dalla gente comune durante quelle epoche e Dario Fo riprende questo impianto cinque secoli dopo la fine “ufficiale” del Medioevo, ma attenzione: la televisione ha unificato linguisticamente l'Italia da appena quindici anni o poco più. (MOCCAFIGHE, 2009, p. 130-131).

pretendo aqui apresentar uma detalhada história da formação das línguas italianas, mas faz-se pertinente pontuar que a unificação política da Itália foi proclamada em 1861 e se completou em 1870. A partir daí, profundas mudanças aconteceram, não somente no aspecto político, mas também de ordem social, econômica, cultural e linguística. Portanto, após essa unificação, era preciso que essa nova nação tivesse uma língua oficial. A língua escolhida foi o fiorentino em razão do prestígio político, econômico e literário de Florença. Dardano e Trifone (2014, p. 90) explicam que o fiorentino se impôs como língua literária a partir do século XIII, sendo as obras dos escritores italianos, Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374) e Giovanni Boccaccio (1313-1375), difundidas rapidamente nas várias regiões da Itália.

Não se pode esquecer que, antes da unificação política na península itálica, cada região já possuía uma diversidade cultural e linguística própria, ou seja, possuía seus falares específicos de acordo com suas influências históricas. Junto à unificação política, ocorreu, também, uma unificação linguística e com o passar do tempo, os falares regionais passaram à dimensão/categoria de dialetos. Tornando o italiano, língua oficial, ainda em construção, as outras línguas regionais (os dialetos) adquirem um valor de inferioridade. Claudio Marazzini em seu livro, *La lingua italiana. Profilo storico* (2002), evidencia a importância do estudo da história de uma língua para a compreensão política e social de uma nação:

A história da língua ajuda a compreender melhor a história nacional, testemunha primeiro o próprio desenvolvimento da ideia de nação: a unidade da Itália foi concebida no plano linguístico e cultural depois em termos políticos. Seguir os acontecimentos da história linguística significa portanto seguir a história da Itália, ainda que olhando para ela por um ângulo particular, valiosa também para a história da política e da sociedade. (MARAZZINI, 2002, p. 9, tradução nossa).<sup>70</sup>

Vale pontuar que Dario Fo conviveu com a diversidade linguística, possível razão pela qual procurou enaltecer essa especificidade e utilizou dessa riqueza linguística como material para construção do seu teatro.

Como Fo-Rame fizeram um teatro visando a inclusão dos que estavam à margem da sociedade e dos privilégios, ou seja, dos que possuíam uma voz

---

<sup>70</sup> La storia della lingua aiuta a meglio comprendere la storia nazionale, testimonia lo sviluppo stesso dell'idea di nazione: l'unità dell'Italia fu concepita in chiave linguistica e culturale prima che in termini politici. Seguire le vicende della storia linguistica significa dunque seguire la storia d'Italia, seppure guardando ad essa da un'angolazione particolare, preziosa anche per lo storico della politica e della società. (MARAZZINI, 2002, p. 9).

dissonante da oficial, a questão da diversidade dialetal será abordada em muitos dos seus trabalhos como elemento de inclusão. Em entrevista ao Programa televisivo na Itália, *Le invasioni barbariche*, Fo afirma: “[...] o italiano é uma bela língua, mas difícil e não sempre feliz. É necessário conhecer os dialetos italianos, estes são importantes.” (Tradução nossa).<sup>71</sup>

Stefania Stefanelli (2018) em seu ensaio, *Dario Fo: italiano e reinvenzione del dialetto*, analisa o uso dos dialetos nos textos de Fo. Ela reconhece que esta prática foi iniciada a partir da obra *Mistero buffo* e permaneceu em outros trabalhos. De modo que ela pontua:

A reinvenção dialetal iniciada com *Mistero buffo* é um terreno que Fo não abandona: as ligações pessoais e as convicções da força teatral contida nos dialetos não faltam. E todavia, se o dialeto composto de Fo é sintoma da <<morte do dialeto>> porque, efetivamente, a sua não é uma operação filológica de recuperação de uma linguagem autêntica, mas uma *mistura* giullaresca dirigida para suscitar a comicidade, ainda mais o é o *grammelot* que se insinua precocemente, também, nos textos das comédias. (STEFANELLI, 2018, p. 35, tradução nossa).<sup>72</sup>

No entanto, é importante pontuar que, na obra *Mistero Buffo* (1969), há uma elaborada inventividade linguística. Fo utilizou o *grammelot*, uma hipotética língua *giullaresca* itinerária, mesclando elementos vulgares da região da lombardia e de outros dialetos da área setentrional da Itália com elementos arcaicos de outras regiões.

O linguista e filólogo italiano, Gianfranco Folena, em seu texto *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, destaca a visão aguçada de Fo sobre a situação linguística relativa aos dialetos. Explicando que Fo criou para as suas comédias uma interlíngua teatral, que é um idioleto, uma língua individual, extragramatical, artificial em sua forma, mas, com uma forte capacidade de comunicação oral. Portanto, essa língua não exige do público sua total compreensão,

---

<sup>71</sup> l'italiano è una bella lingua, difficile e non sempre felice. Bisogna conoscere però i dialetti italiani, quelli sono importanti.” Entrevista de Dario Fo ao Programa televisivo na Itália, *Le invasioni barbariche*, em 16/10/2016.

<sup>72</sup> La reinvenzione dialettale iniziata con *Mistero buffo* é un terreno che Fo non abbandona: i legami personali e la convinzione della valenza teatrale insita nella dialettalità non vengono meno. E tuttavia, se il dialetto composto di Fo è sintomo della <<morte del dialetto>> perché, effettivamente, la sua non è un'operazione filologica di recupero di un linguaggio autentico, ma un *mélange* giullaresco rivolto a suscitare la comicità, ancora di più lo è il *grammelot* che si insinua ben presto anche nei testi delle commedie. (STEFANELLI, 2018, p. 35).

porque os gestos e as repetições onomatopeicas compensam a arbitrariedade linguística e a carência semântica.

Em contrapartida, em *Contrasto per una sola voce* (1981), identifiquei apenas o registro de palavras e expressões com marcas de um falar antigo e dialetal que contribuem para a comicidade do texto. No entanto, na tradução, a variação dialetal não foi mantida. Escolhi uma linguagem informal e acrescentei algumas marcas de um falar local, específico da Bahia e da cidade de Salvador, em razão de minhas origens.

#### 5.4 AS NEGOCIAÇÕES DA TRADUTORA: TRANSFORMAÇÕES NO TEXTO DE CHEGADA

Neste momento, destaco algumas passagens do texto de partida e do texto de chegada para discutir como se deu o meu processo de tradução, descrevendo e comentando as negociações realizadas a partir de pressupostos teóricos que se colocaram como instrumentos necessários para concretização da prática tradutória. Meschonnic assinala, em *Poética do traduzir*, que “A prática e a teoria do traduzir são um acompanhamento de uma para a outra, uma pela outra.” (2010, p. 86). De modo que o tradutor e teórico francês não quer determinar que a prática seja mais importante que a teoria ou vice-versa. No entanto, ele destaca que a experiência coloca-se primeiro mas, uma vez que o acompanhamento reflexivo começou, ele é inacabável, e é quem dá o andamento.

Portanto, é importante dizer que a minha prática tradutória iniciou-se acompanhada de alguns pressupostos teóricos. No entanto, ao longo do processo, uma parte dessa teoria predefinida não se sustentou durante os atos de tradução, e, quase que, naturalmente, outros teóricos se sobrepuseram à medida que essa prática era vivida e construída, ou seja, foi “colocando a mão na massa” que os atos de tradução se concretizavam, que uma teoria pulsante e dialógica foi, ao mesmo tempo, se revelando, alicerçando e viabilizando o meu fazer.

De modo que uma das primeiras questões enfrentadas e que, de certa forma, permeou toda a minha atividade tradutória foi encontrar o ritmo do texto a ser traduzido, mas não numa perspectiva reducionista, pois há ritmo em todo texto, principalmente, num texto teatral que tem como objetivo maior a representação. Enfim,

era preciso ampliar meu conceito sobre a questão do ritmo e Meschonnic colaborou nesse sentido:

O ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem. Há que tirar disto consequências para a teoria e a prática da tradução. O que de fato não fez, até aqui. E que aciona as resistências. No que o traduzir aparece como o revelador das teorias, e uma prática que impõe teorizar. Trata-se de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade. (MESCHONNIC, 2010, p. 41).

Diante dessas considerações e reconhecendo-as como pertinentes para minha prática, passei a ler o texto de partida na perspectiva de perceber seu ritmo como elemento intrínseco à linguagem que transforma o modo de significar, na tentativa de escrever um texto de chegada que também apresentasse um ritmo que dialogasse com o do texto de partida e, ao mesmo tempo, apresentasse suas próprias particularidades em razão da cultura e da historicidade nas quais estava sendo traduzido e escrito. Ademais, percebi que o texto de partida apresentava uma poética que seria conhecida durante todo o processo de tradução e eu precisava estar atenta para esta especificidade na hora de escrever o meu texto em português. No percurso desta análise, apresentarei algumas passagens evidenciando o aspecto do ritmo.

Dessa forma, à medida que eu lia e relia, silenciosamente ou em voz alta, *Contrasto per una sola voce* (1981), eu percebia que o discurso da personagem da mulher estava inserido numa dimensão histórica, pois esse monólogo, como já mencionei anteriormente, passou a fazer parte do espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), a partir de 1981, um espetáculo que tinha como função maior discutir de forma cômica-grotesca-dramática as submissões e violências sofridas pela mulher. Logo, conhecer a historicidade na qual o texto de partida foi escrito e inserido contribuiu para perceber que havia um ritmo no texto funcionando como modo de dizer e, também, como significância e não apenas como expressividade. Inegavelmente, a fala da personagem feminina possui uma força discursiva e representa todas as falas silenciadas de cada mulher.

Mas havia, também, a preocupação de realizar uma tradução que não se voltasse apenas para transferência ou substituição de material textual da língua de

partida por um material equivalente na língua de chegada. Lembro do posicionamento de Rosemary Arrojo que afirma:

traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura. (ARROJO, 2007, p. 22).

Portanto, aceitei minha prática tradutória como produtora de significados, num processo de interpretação e criação, visando a escrita de um texto de chegada que apresente também uma linguagem cômica-grotesca-trágica a fim de questionar, criticar e transformar a minha realidade acerca do feminino, como fizeram Dario Fo e Franca Rame no monólogo de partida.

Umberto Eco (2011), falando sobre a tradução de um texto, refere-se a mundos possíveis e afirma que, para entender esse texto, e, mais ainda, para traduzi-lo, é preciso levantar uma hipótese sobre o mundo possível que ele representa e explica:

Isso significa que, na falta de indícios adequados, uma tradução deve se apoiar em conjecturas e só depois de ter elaborado uma conjectura que pareça plausível o tradutor pode proceder à versão do texto de uma língua a outra. Vale dizer que, dado todo o espectro do conteúdo posto à disposição por um verbete de dicionário (mais uma razoável informação enciclopédica), o tradutor deve escolher a acepção ou o sentido mais provável e razoável e relevante naquele contexto e naquele mundo possível. (ECO, 2011, p. 45).

Portanto, na tentativa de conhecer esse “mundo possível” e de ter uma opinião mais plausível sobre as questões apresentadas no *Contrasto*, procurei, a partir das informações teóricas que tinha e de uma análise mais cuidadosa e crítica, conjecturar as intenções de Fo-Rame na criação desse texto teatral. Logo, decidi que o texto de chegada manteria algumas marcas de italianidade e apresentaria algumas marcas de um falar local, mais precisamente da cidade de Salvador, em razão do lugar onde a tradução se realizou, da origem cultural da tradutora e do público a quem seria destinada.

Primeiramente, começo com algumas considerações sobre o título do monólogo, *Contrasto per una sola voce*. A fim de manter a ideia dialógica de contraposição que o nome *contrasto* representa na língua italiana, conforme a

segunda acepção do dicionário Treccani,<sup>7374</sup> escolhi o vocábulo *contraste*, ficando o título em português, *Contraste de uma só voz*. Ademais, *contrasto* é uma forma literária presente na literatura medieval que se apresenta quase sempre em versos e possui diálogos que se opõem. No português, há o vocábulo, *contraste*,<sup>75</sup> que, também, significa oposição, apesar de não ser uma forma literária. Portanto, há nos dois textos, de partida e de chegada, um diálogo de oposição entre a voz da personagem feminina e da masculina, por isso recebe o nome de *contrasto/contraste*. No entanto, dentro dessa oposição de vozes, é a voz da mulher que se sobrepõe à do homem, que é forçado por ela a manter-se quase sempre mudo, fazendo, assim, que o *contrasto/contraste* seja de uma só voz. Enfim, há, nas duas narrativas, um conflito, uma oposição, um desacordo. No entanto, é apenas a voz da mulher, os seus atos(ações), o seu desejo e o seu querer os que sobressaem. Dessa forma, Dario Fo e Franca Rame escolheram o *contrasto* para escrever o texto teatral no século XX, colocando uma voz que se sobrepõe, com a finalidade de discutir e apresentar a condição de submissão da mulher, dando voz e poder a quem cotidianamente não possui.

A partir da compreensão da função do texto de partida, que, por meio de uma linguagem cômica-grotesca-trágica, utilizando-se da figura da mulher *giularessa*, aborda questões referentes ao feminino, decidi que o texto de chegada também, deveria manter as referências pertencentes à cultura italiana, que foram tão bem utilizadas por Fo-Rame, no texto. Portanto, tive que decidir se realmente era necessário traduzir o vocábulo *giullarata*, que aparece logo no início do prólogo, e, caso fosse, como traduzi-lo. Ao pesquisar, constatei que *giullarata* é um gênero teatral de caráter cômico inspirado na arte dos *giullari*,<sup>76</sup> cômicos medievais. Assim, explica

---

<sup>73</sup>Contrasto: s. m. [der. di *contrastare*]. – 1. Il contrastare, nei vari sign. del verbo: **a.** Ostacolo, impedimento. **b.** Litigio, contesa, discórdia. **f.** Conflitto, opposizione, disaccordo. **g.** Contrapposizione, riscontro di cose diverse. 2. Componimento, quasi sempre in versi, tutto o in parte dialogato, caratteristico della letteratura medievale e delle letterature romanze, nel quale era svolta una disputa tra figure allegoriche o personificazioni di concetti astratti (per es., un angelo e il diavolo, l'anima e il corpo, l'inverno e l'estate, la rosa e la viola, e sim.). Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/contrasto/>. Acesso: 20 set. 2017.

<sup>74</sup>Para todos os vocábulos seguintes, mantém-se a ideia de conforme a acepção do dicionário utilizado.

<sup>75</sup>Contraste: [Dev. Contrastar.] S.m. 1. Oposição entre coisas ou pessoas das quais uma faz que a outra sobressai; oposição. 4. Esbarrão, encontro, embate. (FERREIRA, 2004, p. 541).

<sup>76</sup>Giullare s.m. (raro il f. –aressa) [dal. Provenz. Joglar, che è il lat. iocularis: v. giocolare]. – 1.a. Personaggio tipico del medioevo: giocoliere, saltimbanco, buffone e acrobata, esperto nell'arte di divertire il pubblico col canto, coi suoni, con la danza, con la recitazione di opere altrui o anche proprie, si esibiva negli incroci delle strade di grande traffico, nei dintorni di santuari rinomati, nelle piazze e nei

Rosanna Brusegan em seu texto, *Giullarate e Fabulazzi: Il Medioevo di Dario Fo e Franca Rame*:

O neologismo *giullarata*, derivado de *giullare*, criado e tornado famoso em 1969 com *Mistero Buffo*, subtítulo *Giullarata* popular em língua padana no quatrocentismo, tornado depois *Giullarata* popular, está entre os termos mais utilizados por Dario Fo para designar, em sentido geral, os próprios monólogos, inspirados nas várias expressões da poesia e do teatro *giularescos* medievais e da tradição popular oral contemporânea, principalmente quando o tema e a fonte são sacras e quando prevalece o significado moral. (BRUSEGAN, 2013, p. 71, tradução nossa, grifo da autora).<sup>77</sup>

Diante do exposto, decidi manter no texto de chegada o vocábulo *giullarata* para o público brasileiro, mesmo sabendo que a apreensão do significado do termo, para a maioria das pessoas, não deverá ser a mesma da explicada pela teórica Brusegan. Mas questionei-me se um público italiano também entenderia a apreensão *giullarata* em seu sentido histórico e cultural como exposto pela teórica e utilizado por Fo-Rame. No entanto, como há no prólogo uma outra passagem em que aparece o vocábulo *giullarata*, numa tentativa de explicar o termo, traduzi por *monólogo cômico*. Nos trechos abaixo, é possível ver que mantive as marcas culturais italianas no texto de chegada, ficando *uma de origem veronesa e outra umbro-toscana*, referentes às regiões da Itália. Para as outras referências à cultura italiana, decidi que o nome do escritor e poeta italiano Boccaccio permanecesse em italiano, e o nome da sua obra em português, *Decamerão*. Outra referência, também do italiano, foi substituída por uma explicação em português.

---

Castelli, particularmente nei giorni solenni di ricorrenze religiose, di feste nuziali, e simili. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/giullare/>. Acesso: 07 abr. 2018.

<sup>77</sup>Il neologismo *giullarata*, derivato di *giullare*, creato e reso famoso nel 1969 da *Mistero Buffo*, sottotitolato *Giullarata popolare in lingua padana nel '400*, diventato poi *Giullarata popolare*, è fra i termini più utilizzati da Dario Fo per designare, in senso generale, i propri monologhi, ispirati alle varie espressioni della poesia e del teatro *giulareschi* medievali e della tradizione popolare orale contemporanea, soprattutto quando il tema e la fonte sono sacri e quando prevale il significato morale. (BRUSEGAN, 2013, p. 71).

**Quadro 1** – Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 67- 68; português, presente edição, p. 19.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)*</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
<p>ATTRICE Il brano che vi presento è tratto da una giullarata medievale di cui si conoscono due edizioni: una veronese e una umbro-toscana. Entrambe trattano di una giostra amorosa fatta di passione e di sberleffi, di tenerezze e cattiverie. La grande trovata di questa giullarata è che, per una situazione che è inutile svelare in anticipo, solo la donna parla per tutta la durata del brano, l'amante è costretto a starsene quasi sempre muto. Una storia del genere la si potrebbe trovare scritta nel <i>Decamerone</i> o nel <i>Novellino...</i> e c'è da meravigliarsi che sia sfuggita a Boccaccio. È proprio merce sua, sia per la situazione che per il linguaggio. Il tema originale si ritrova anche, con chiavi e varianti diverse, nel contrasto a canzonatura della tradizione popolare, dai veneti ai siciliani, ma maestri di questo genere sono senz'altro i toscani. Ed è infatti in questo tipico &lt;&lt;volgare&gt;&gt; dei colli e dei monti toscani, lingua in vernacolo, si badi bene, che è realizzato il &lt;&lt;Contrasto&gt;&gt; in questione.</p>	<p>ATRIZ O texto que apresento faz parte de uma <i>giullarata</i> medieval da qual conhecemos duas edições: uma de origem veronesa e a outra umbro-toscana. As duas tratam de uma disputa amorosa feita de paixão e de escárnio, de dengos e de maldades. A grande surpresa deste monólogo cômico é que, uma situação que é inútil ser revelada antecipadamente, somente a mulher fala durante todo o texto, enquanto que o amante é forçado a manter-se quase sempre mudo. Uma estória como essa poderia ter sido escrita por <i>Boccaccio</i>, no <i>Decamerão</i>, ou na coleção de narrativas toscanas... e é surpreendente que essa disputa amorosa não tenha chegado aos seus ouvidos. Lembra bem seu estilo, seja pelos fatos ou pela linguagem utilizada. O tema original também se encontra com chaves e variantes diversas no contraste, como a zombaria da tradição popular, dos vênets aos sicilianos, mas os mestres deste gênero são sem dúvida os toscanos. É de fato neste típico &lt;&lt;vulgar&gt;&gt; das colinas e dos montes toscanos, língua vernácula, preste bem atenção, que se realiza este &lt;&lt;Contraste&gt;&gt; em questão.</p>

Fonte: Elaboração da autora.

\* O monólogo foi inserido no espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) em 1981; neste trabalho foi utilizada a edição de 2005 da Fabbri Editori.

Para melhor apresentação dos demais pontos desta análise, agrupei as respectivas negociações da seguinte forma: marcas de diversidade linguística; marcas de expressões amorosas, sexuais, obscenas, orais e informais; expressões com referência religiosa.

Vale dizer que estas escolhas se colocaram numa perspectiva de equivalência, a partir das ideias de Meschonnic (2010 p. XXIV), que reconhece a tradução numa dimensão de texto para texto, na qual a equivalência não se coloca mais de língua a língua, tentando fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas. Ela é colocada de texto a texto, ou seja, trabalhando para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade.

### 5.4.1 Marcas de diversidade linguística

Como mencionado anteriormente, a questão da diversidade linguística da Itália, também foi uma preocupação de Dario Fo, que se tornou um defensor dos dialetos falados nas regiões italianas e os utilizou de forma criativa no seu teatro, demonstrando que sabia o que estava fazendo e por quê. O estudioso Gianfranco Folena<sup>78</sup>, ao analisar o trabalho linguístico de Fo, em seu texto *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, aborda a questão das línguas utilizadas nas comédias e afirma que Fo reinventou uma língua *giullaresca*. Portanto, no monólogo *Contrasto per una sola voce* (1981), Fo-Rame para construir o tom cômico-grotesco-dramático da narrativa, traz uma personagem que apresenta uma linguagem com algumas marcas linguísticas diversas do italiano standart. Assim, ora há vocábulos arcaicos, ora palavras que parecem ter sido criadas pelos próprios autores a partir de algum dialeto. É importante pontuar que essas marcas linguísticas, não chegam a ser um *idioleto*, ou seja, uma língua individual extragramatical e artificial na sua composição, como Fo fez em textos como *Mistero Buffo*<sup>79</sup>.

Como exemplo, destaco a seguinte passagem: *che non me la potevo scrollare nemanco con le scorézze*, onde constato que o vocábulo *nemanco*<sup>80</sup> encontra-se numa forma dialetal. Há, no dicionário online de dialeto de Treppio, cidade pertencente à província de Pistoia localizada na região da Toscana, o registro de *nemanco*, tendo como correspondente *nemmeno*<sup>81</sup>, que tem como forma correspondente no italiano standart *neanche* e *neppure*, como advérbio e/ou conjunção, significando *nem* e *nem mesmo*. Logo, escolhi para o português a conjunção *nem*. Já para o substantivo *scorézze*, encontrei o verbo *scoreggiare*<sup>82</sup>, derivado de *scoreggia*, significando no

<sup>78</sup>Gianfranco Folena (1920-1992): Linguista, filólogo e acadêmico italiano.

<sup>79</sup>É uma das peças mais importantes de Dario Fo. Encenada pela primeira vez em 1969. É uma série de monólogos.

<sup>80</sup>nemanco: (avv.) nemmeno. *Piccolo Dizionario del Dialetto di Trepio*. Disponível em: <http://www.alpesappenninae.it/sites/default/files/N051Nueterricerche16.pdf/>. Acesso: 13 mar. 2018.

<sup>81</sup>nemmeno avv. e cong. [comp. di *né* e *meno*]. – Lo stesso che *neanche* e *neppure*, di cui ha i medesimi usi: *sono tutti talmente distratti che non fanno n. che sono già morti* (Sergio Fois). Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/nemmeno/>. Acesso: 13 mar. 2018.

<sup>82</sup>scoreggiare<sup>1</sup> (anche scorreggiare e pop. scureggiare) v. intr. [der. di *scoreggia* e varianti] (*io scoréggio*, ecc.; aus. *avere*), volg. – Fare scoregge. *scoreggiare*<sup>2</sup> (o *scoreggiare*) v. tr. [der. di *correggia*1] (*io scorréggio* o *scoréggio*, ecc.), ant. – Frustare, percuotere con una correggia: *E farlo tanto a Gano scoreggiare, Che sia segnato dal capo a' talloni* (Pulci). *scoreggióne* (o *scorreggióne* e pop. *scureggióne*) s. m. (f. -a) [der. di *scoreggiare* e varianti], volg. – Persona che fa frequenti peti. *péto* s. m. [lat. *pēditum*, der. di *pēdere* «emettere peti, scoreggiare»]. – 1. Emissione, più o meno rumorosa, di gas intestinali attraverso l'orifizio anale: *fare, tirare un peto*. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/scoreggiare1/>. Acesso: 15 mar. 2018.

texto *peidos*. De modo que reconheço no vocábulo *scorézze* uma variação fonética, a partir de *scoreggia* transformando-se em *scorezze*, ou seja, [-gg] torna-se [-zz]. Como no português perde-se essa variação, optei colocar a construção *que nem bufando ela me soltava*.

**Quadro 2** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 20..

Contrasto per una sola voce (1981)	Contraste de uma só voz (2019)
Ma che ci poteva rimediare io, bimbo d'amore, che ci avevo mia madre 'sí appiccicata al culo, che non me la potevo scrollare nemanco con le scorézze!	Mas o que eu podia remediar, nenê do amor, eu estava com minha mãe tão grudada na bunda, que nem bufando ela me soltava!

Fonte: Elaboração da autora.

Também, encontrei outros registros de palavras escritas numa forma mais antiga ou em desuso: *meco*; *sovra*; *brazza*; *trezze* e *súbetto*. Há registro do pronome pessoal *meco*,<sup>83</sup> na literatura clássica, tendo como correspondente no italiano a forma *con me*. No português, há o pronome *comigo*<sup>84</sup> Para a forma *sovra*,<sup>85</sup> constatei que se trata de uma variante regional de origem setentrional em desuso, tendo como correspondente, no italiano standart, *sopra*, advérbio que significa em cima, em posição elevada. Já para o vocábulo *brazza*, localizei no Dicionário Milanese-Italiano o registro de *brazza*, referindo-se ao verbo *abbracciare* que significa abraçar. No italiano, *braccio* é um substantivo masculino que faz plural mudando de gênero e fica *braccia*, que significa *braço*, em português. Portanto, diante do registro de *brazza* no texto, conclui que os autores optaram por uma substituição fonética [-cc] por [-zz]. Na expressão *come il pane a trezze...*, também há o vocábulo *trezze* que apresenta a mesma transformação realizada com o vocábulo *braccia*. Portanto, *trezza* é uma variação de *treccia*, substantivo feminino, faz plural *trecce*, que traduzindo para o

<sup>83</sup>méco pron. [lat. mécum], ant. o letter. – Con me: vieni meco. Talora rafforzato con stesso o medesimo, anche nel sign. di <<dentro di me, fra me e me>>: pensavo, ragionavo meco stesso. Nella língua ant., si trova usato anche com la prep. con pleonástica: ch'Amor non venga sempre Ragionando con meco, et io com lui (Petrarca); e rafforzato con esso inserito tra la prep.. e il pronome: tu cenerai con esso meco (Boccaccio). Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/meco/>. Acesso: 15 mar. 2018.

<sup>84</sup>Comigo: [De com + o port. arc. mego, 'comigo', <lat. mecum, que já encerra a prep.] Pron. 1. Com a pessoa que fala. (FERREIRA, 2004, p. 505).

<sup>85</sup>sóvra prep. e avv. (radd. sint., come prep.). – Variante ant. o region. (di origine settentr.), e anche letter., di *sopra*. Disponível em: [http://www.treccani.it/vocabolario/sovra\\_res-eb3267d1-0031-11de-9d89-0016357eee51/](http://www.treccani.it/vocabolario/sovra_res-eb3267d1-0031-11de-9d89-0016357eee51/). Acesso: 15 mar. 2018.

português significa *trança/tranças*, ou seja, constatamos a mesma substituição da marca fonética [-cc] por [-zz], como no exemplo anterior. Para finalizar essa primeira relação, há o registro no texto de *súbeto*, sendo que a forma foi *súbito*<sup>86</sup>, advérbio, significando imediatamente.

Identifiquei, no texto de partida, várias marcas de oralidade. O trecho a seguir serve como exemplo: *co' 'sta smania c'ho per te*, numa transcrição formal do italiano standart seria *con questa smania c'ho per te*. No português, escolhi, *com esta inquietação por você*, portanto, sem marcas de redução linguística.

**Quadro 3** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 20.

Contrasto per una sola voce (1981)	Contraste de uma só voz (2019)
No, t'imploro fiore mio profumato, non insistere di venire meco di sovra adesso, che io, co' 'sta smania c'ho per te, di retrovarmi insieme a te, impastata, intorcinàta... e gambe e brazza e cosce, come il pane a trezze ... se tu me dici <<voglio...>>, io la chiave abbasso súbeto te butto.	Não, lhe imploro meu lírio perfumado, não insista em vir ficar comigo aqui em cima agora, que eu, com esta inquietação por você, de querer estar junto a você, misturada, retorcida ... e pernas e braços e coxas, como um pão trançado... se você me diz <<quero>>, eu lhe jogo a chave imediatamente.

Fonte: Elaboração da autora.

### 5.4.2 Marcas de expressões amorosas, sexuais, obscenas, orais e informais

O texto trabalhado é uma grande disputa amorosa, feita de sentimentos e de desejos que se contrapõem e se sobrepõem. Sendo a mulher a voz dominante em todo o texto, o homem é obrigado a se manter mudo o tempo todo. Assim, há a fala da mulher que se impõe de forma contrastiva, revelando paixão/escárnio e dengos/maldades. É essa contraposição dialógica do *contrasto* que serve para criar o tom cômico e grotesco do monólogo. De modo que procurei manter essas características no texto de chegada, mas sempre numa perspectiva de uma tradução que buscasse produzir seus próprios significados a partir da cultura de chegada.

Agora destaco do texto de partida algumas expressões utilizadas pela personagem para se dirigir ao homem, explicando como se deram minhas escolhas.

<sup>86</sup>súbito<sup>2</sup> avv. [dal lat. *subīto*, avv. dell'agg. *subītus* (v. la voce prec.)]. – 1. a. Immediatamente, prontamente, senza indugio. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/subito2/>. Acesso: 4 abr. 2018.

Assim, para *bello e dolce amor mio* ficou *meu belo e doce amor*, porque na língua portuguesa usa-se mais o pronome possessivo no início da expressão e não ao final como é utilizado na língua italiana.

**Quadro 4** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 19.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
DONNA ( <i>sottovoce</i> ) Ehi, bello e dolce amor mio, mi senti? Son qua... qua sono, costassú! Zitto! Non parlare alto di voce non dir nulla che ti possano udire. Oh, bello tenero, me perdona se tanto t'ho fatto attendere avanti che m'affacciassi... Oh, sí, zucchero, ben m'accorgo che gli sta uggjàndo e pioggia scende fin da un pezzo, che tutta addosso a te par che ne sia cascata!	MULHER ( <i>em voz baixa</i> ) Ei, meu belo e doce amor, você me ouve? Estou aqui ... aqui estou, no alto! Silêncio! Não fale em voz alta, não diga nada que podem lhe ouvir. Oh, belo doce, me perdoa se lhe fiz esperar tanto antes que eu aparecesse. Oh, sim, meu mel, bem eu percebo que está se entediando e chove já faz um tempo e parece que toda a chuva caiu sobre você!

Fonte: Elaboração da autora.

Para *bimbo d'amore*, escolhi *nenê do amor*. Sendo que *bimbo*<sup>87</sup> refere-se a uma linguagem infantil, afetuosa e também possui um sentido de ironia e brincadeira, por isso pensei no vocábulo *nenê*<sup>88</sup>.

**Quadro 5** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 20.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
Ma che ci poteva rimediare io, bimbo d'amore, che ci avevo mia madre 'sí appiccicata al culo, che non me la potevo scrollare nemanco con le scorézze! Oh mio amoroso dolce, come ti se' tutto infrascicàto che te tu me pari a un gatto che in dieci gli ci hanno spisciacciàto addosso una banda d'imbrichi!	Mas o que eu podia remediar, nenê do amor, se eu estava com minha mãe tão grudada na bunda, que nem bufando ela me soltava! Oh meu doce amoroso, como você está todo encharcado está parecendo um gato todo mijado por um bando de dez bêbados!

Fonte: Elaboração da autora.

<sup>87</sup>bimbo s. m. (f. -a) [voce onomatopeica del linguaggio infantile; cfr. *bambino* e *bambola*]. – Bambino, spec. con valore vezzeggiativo o affettuoso: *ha partorito un bel b.*; *cullare il b.*; *giochi di bimbi*; con tono scherz. o iron., anche come appellativo rivolto a un adulto: *b. mio, ci vuol pazienza*. Dim. *bimbétto*, *bimbino*; accr. *bimbóne* (tutti con i rispettivi femm.). Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/bimbo/>. Acesso: 7 maio 2018.

<sup>88</sup>nenê: Bras. Criança recém-nascida ou de poucos meses; criancinha. (FERREIRA, 2004, p. 1394).

Na expressão *fiore mio profumato*, a personagem refere-se ao homem de forma afetuosa, como se ele fosse uma flor. Como no português esse vocábulo é um substantivo de gênero feminino, escolhi o nome de uma flor cujo gênero fosse masculino e que esteticamente representasse uma certa exuberância fálica e fosse uma flor cheirosa que realmente exalasse um forte perfume. De modo que escolhi a flor lírio, ficando *meu lírio perfumado*.

**Quadro 6** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68; português, presente edição, p. 20.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
No, t'imploro fiore mio profumato, non insiste di venire meco di sovra adesso [...].	Não, lhe imploro meu lírio perfumado, não insista em vir ficar comigo aqui em cima agora [...].

Fonte: Elaboração da autora.

Nos próximos exemplos, a estrutura linguística e o significado entre as línguas apresentam uma relação direta, ficando, portanto, *mio santo amoroso/meu santo amoroso; figlio mio bello/filho meu belo*.

**Quadro 7** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68-69; português, presente edição, p. 20.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
Pazienta ancora un poco, mio santo amoroso, che ne verrà il momento di farti montare... ma ora sarebbe piú che pazzia!	Tenha um pouco mais de paciência, meu santo amoroso, que chegará o momento de trepar... mas agora seria uma loucura!
E ragiona, figlio mio bello, non mi par buono momento cotesto di farti ritrovare ignudo...	E raciocina com atenção, filho meu belo, não me parece um bom momento este de ser pego nu...

Fonte: Elaboração da autora.

Após ler o texto em voz alta, na tentativa de sentir como ficaria na fala de um ator, fiz algumas alterações na ordem dos vocábulos por considerar melhor a inversão frasal. De modo que para *angelo dolce* escolhi *doce anjo*.

**Quadro 8** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 69; português, presente edição, p. 20.

Contrasto per una sola voce (1981)	Contraste de uma só voz (2019)
[...] che il babbo mio é geloso anco di me, quasi quanto della cavalla sua, e se venisse a dubitare che 'n'altro ciuco arrampante di sovra alla sua figliola si stesse a pascolare, ti stirparèbbe, angelo dolce, di sue mano, d'in fra le cosce, le belle insegne che con te hai menato, per farmi dolce guerra in campo del mio letto.	[...] que o meu pai é ciumento também de mim, quase quanto da sua égua, e se viesse a saber que outro asno trepante em cima de sua filhinha estivesse pastando, ele lhe extirparia, doce anjo, com suas mãos, as belas insígnias que você tem entre as coxas, por fazer doce guerra no campo da minha cama.

Fonte: Elaboração da autora.

No próximo exemplo, *fiato della mia boca*, a ideia de respiração que apresenta o vocábulo *fiato*<sup>89</sup> foi mantida com *respiro da minha boca*<sup>90</sup>.

**Quadro 9** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 69; português, presente edição, p. 21.

Contrasto per una sola voce (1981)	Contraste de uma só voz(2019)
E tu, fiato della mia boca, tu, mi ci hai fatto impazzare! Oh, come mi piace di molto, passero mio tutto infraccicato [...]	E você, respiro da minha boca, você me faz enlouquecer! Oh, como eu gosto muito de você, meu pardalzinho todo encharcado [...]

Fonte: Elaboração da autora.

Para a expressão *tenero amorino*, há o adjetivo *tenero*,<sup>91</sup> no sentido de delicado. E para o substantivo *amorino*<sup>92</sup>, que é o diminutivo de amor e representa a personificação do deus do amor, escolhi a tradução *suave amorzinho*.

<sup>89</sup> fiato: sm. L'aria chs.e si emette dai polmoni attraverso la bocca e il naso. S. alito. Respiro: trattenere il fiato. Parole Chiave. Dizionario di italiano per brasiliani. Martins Fontes, 2007, p. 264.

<sup>90</sup> respiro: [Dev. de respirar.] S.m. 1. V. respiração (1). (FERREIRA, 2004, p. 1745)

<sup>91</sup> tenero agg. 1. Non duro, che si scalfisce, si piega , si lavora con facilità 2. Delicato, in quanto nato da poco. Dizionario Parola chiave, 2007, p. 797.

<sup>92</sup> amorino s. m. [dim. di *amore*]. – 1. Personificazione mitologica del dio Amore, in quanto raffigurato nella poesia e nell'arte con aspetto di fanciullo, per lo più nudo e alato; dall'età ellenistica in poi si diffonde il motivo dei molteplici amorini, soggetto di molte pitture e sculture decorative romane e poi ancora nell'arte rinascimentale, barocca e del '700. 2. Per analogia, di un bambino grazioso e paffutello: è, *pare un amorino*. Disponível em: < <http://www.treccani.it/vocabolario/amorino/>> Acesso: 04 maio 2018.

**Quadro 10** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 69; português, presente edição, p. 21.

Contrasto per una sola voce (1981)	Contraste de uma só voz (2019)
DONNA Ohi, ohi, ohi... ancora ti sternúti tenero amorino!	MULHER Ai, ai, ai... então espirre suave amorzinho!

Fonte: Elaboração da autora.

Nas expressões *mio angelo spampanato* e *mia dannazione*, realizei as seguintes negociações: a primeira expressão amorosa foi construída em torno do substantivo *angelo* que significa *anjo*, em português; em seguida o particípio passado do verbo *spampanare*<sup>93</sup>, funcionando como adjetivo; *spampanare* também possui o sentido de perder o frescor da vida, os movimentos. Imaginei um anjo todo destruído e despenteado, lembrando que o amante encontra-se na rua, todo molhado, debaixo de uma forte chuva, espirrando e sentindo muito frio. De modo que escolhi o vocábulo *desgrenhado*<sup>94</sup>, para o texto no português, porque passa essa ideia de que o amante está desarrumado, destruído e, também, me remete à imagem dele todo molhado, sofrendo, sentindo frio, debaixo de uma forte chuva à espera da mulher que demora para aparecer. Na expressão *mia dannazione*<sup>95</sup>, a personagem refere-se ao amante como se ele fosse a sua maldição, o seu tormento e o seu fim. Assim, escolhi uma expressão que possui uma equivalência de significado em relação ao texto de partida, *minha danação*.

<sup>93</sup> spampanare v. tr. e intr. [der. di *pampano*, col pref. s- (nel sign. 4)] (*io spàmpano*, ecc.). – 1. tr. Spogliare dei pampini, levar via i pampini: s. *le viti*. 2. Nell'intr. pron., *spampanarsi*, riferito alla vite, perdere i pampini: *la pergola s'era tutta spampanata*; per estens., con riferimento ad alcuni fiori, essere in fioritura avanzata, con i petali allargati e già prossimi a cadere: *queste rose si sono già spampanate*. Con uso fig., fam., di persona, e spec. di donna, perdere la freschezza, la grazia e la compostezza nei movimenti. 3. intr., ant. o region. Menare vanto: *l'industria belga spampana di meno* [di quella francese] *ed è più morale* (Faldella). Part. pass. spampanato, anche come agg., che ha perduto i pampini. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/spampanare/Acesso>: 10 jun. 2018.

<sup>94</sup> desgrenhado: [Part. de desgrenhar.] Adj. 1. Diz-se do cabelo despenteado, revoltado, emaranhado. [Sin., bras., N.E.: alvoroçado.] 2. P. ext. Que tem o cabelo desgrenhado. 3. Fig. Desordenado, irregular (no falar e/ou no escrever). (FERREIRA, 2004, p. 649)

<sup>95</sup> dannazione s. f. [dal lat. *damnatio-onis*]. – 1. a. Il dannare, e più spesso l'essere dannato: *la d. eterna*, *la d. dell'anima*; *andare in d.*, perdere l'anima, dannarsi per l'eternità. b. La causa per cui uno si dannava l'anima; per lo più fig., persona o cosa che rechi tormento, che faccia disperare: *quel ragazzo, se non mette il cervello a posto, sarà la mia dannazione*. Come esclam. di grave disappunto: *dannazione!* (con lo stesso sign. di *maledizione!* e sim.). 2. ant. Condanna, in genere. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/dannazione/> Acesso: 15 jun. 2018.

**Quadro 11** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 70; português, presente edição, p. 21.

Contrasto per una sola voce (1981)	Contraste de uma só voz (2019)
Ora attendi, ti faccio salire. ( <i>Solleva il candelabro</i> ) Oh, mio angelo spampanato, mia dannazione... che mi fai fare... sto tremando anco nell'ossa fin giú, giú... nel ventre!	Ora espere, lhe faço subir. ( <i>Levanta o candelabro</i> ) Oh, meu anjo desgrenhado, minha perdição... olha o que você me faz fazer... estou tremendo também os ossos até embaixo, embaixo... no ventre!

Fonte: Elaboração da autora.

Ademais, continuando com a análise das expressões amorosas utilizadas pela personagem, destaquei *mio perdimento*, *acquolina* e *suco di rosa*. Escolhi *minha perdição*, como correspondente para *mio perdimento*, em razão dos vocábulos *perdimento*<sup>96</sup> e *perdição*<sup>97</sup> possuírem uma equivalência de significados, no sentido de ruína, estrago, perda. Para o substantivo *acquolina*<sup>98</sup>, que significa salivação, água na boca, escolhi como correspondente a frase *me faz salivar*. Para *suco di rosa* optei por uma expressão que significasse frescor, como *água de coco*, por ser uma bebida que significa refrigerio e é muito consumida em Salvador e faz parte da nossa cultura. Essa construção de significado realizada em relação à expressão amorosa *suco di rosa* e sua posterior escolha por *água de coco*, remete a ideia defendida por Arrojo (2007, p. 23) que diz que, “ao invés de considerarmos o texto, ou o signo, como um receptáculo em que algum “conteúdo” possa ser depositado e mantido sob controle, proponho que sua imagem exemplar passe a ser a de um *palimpsesto*”, uma vez que é preciso que o tradutor reconheça, também, seu papel de produtor de significados.

**Quadro 12** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 70; português, presente edição, p. 21.

Contrasto per una sola voce (1981)	Contraste de uma só voz (2019)
Sali, sali mio perdimento, acquolina... suco di rosa... abbracciami!	Suba, suba minha perdição, me faz salivar... minha água de coco... me abraça!!!

Fonte: Elaboração da autora.

<sup>96</sup>perdiménto s. m. [der. di *perdere*]. – Sinon., oggi raro, di *perdita*: è un p. di tempo. Ant. e letter. in senso fig., rovina, perdizione. Disponível: <http://www.treccani.it/vocabolario/perdimento/>. Acesso: 15 jun. 2018.

<sup>97</sup>Perdição: [Do lat. tard. *Perditiōne*.] S.f. 1. Ato ou efeito de perder-se. 2. Desgraça, ruína, estrago, desastre, perda. 3. Condenação às penas eternas; danação. 4. Desonra, descrédito, imoralidade, desregramento. (FERREIRA, 2004, p. 1535).

<sup>98</sup>Acquolina s.f. Aumento della saliva ala vista, al profumo, al pensiero di un cibo appetitoso. (Dizionario Parola Chiave, 2007, p. 10).

Nas próximas passagens, trato da questão do erotismo no texto, através do qual a protagonista recupera o uso do obsceno e do grotesco que já foram utilizados em tempos antigos. No *Manual Mínimo do Ator*<sup>99</sup>, Franca Rame examina o papel da mulher na comédia e evidencia o uso da linguagem obscena como instrumento libertador de uma ordem imposta:

Entretanto, durante toda a época greco-romana, há poucos registros de mulheres atrizes. Somente na Idade Média encontramos algumas pinturas nas quais é evidente a presença de autênticas mulheres em cena. Conhecemos certos contos da Idade Média francesa, os *fabliaux*, que eram quase sempre representados por mulheres fabuladoras extremamente hábeis. Em Boccaccio, as mulheres conduzem o jogo de *Decameron*... [...] elas fazem uso da palavra com mais frequência do que os homens para a narrativa cíclica das novelas. E a maioria das histórias contadas por elas são mais divertidas e provocativas do que as dos homens, principalmente, no plano do erotismo. Porém não foi Boccaccio quem inventou o ritual das “contas”, ou seja, as vigílias nas quais se contavam narrativas abrasadoras e “fabulaços” obscenos. Entre os camponeses, até há cinquenta anos, existia a tradição de que as mulheres mais influentes, à noite, no interior dos estábulos, contavam fábulas, moralidades e, logo que as crianças adormeciam, histórias obscenas. O obsceno sempre foi, nunca vou deixar de afirmar, a arma mais eficaz para desmontar a chantagem que o poder instalou na mente das pessoas, inculcando-lhes o sentimento de culpa, a vergonha e a angústia do pecado. A ideia de nos fazer nascer culpados foi, sem dúvida, um grande achado. Nascer com uma culpa – o pecado original – para expiar ou lavar! Maquiavel aconselhava ao Príncipe: “Dê ao povo a convicção de ser culpado, não importa de quê, assim será mais fácil governá-lo. Destruir, fazendo rir: essa angústia sempre esteve no ato criador dos cômicos, especialmente no sexo feminino. (FO, 1999, p. 341-342).

Diante do exposto, o *Contrasto* coloca, no centro do monólogo, uma mulher fabuladora que, utilizando uma linguagem obscena, provocatória e cômica, consegue, por meio do riso, apresentar e criticar a condição de submissão da mulher.

Portanto, nas passagens seguintes observo, através das opções tradutórias, como o obsceno é posto no texto de partida, ora de forma implícita e com tom sarcástico pela personagem, ora explícita e sensualizada, servindo, ao mesmo tempo, de instrumento para construção do cômico e para um discurso libertador e dominador

---

<sup>99</sup>Manual Mínimo do Ator: livro de Dario Fo com organização de Franca Rame. Na passagem acima, Franca, a partir da página 333, fala sobre as suas origens e discute sobre o papel da mulher na comédia.

da mulher. Dentre os usos do obsceno destaco o verbo *montare*<sup>100</sup> que na língua italiana possui vários significados, mas que, no texto, reconheço com conotação sexual. Nos trechos seguintes, o verbo refere-se ao ato sexual. Como queria manter essa conotação no texto de chegada, escolhi o verbo *tregar*<sup>101</sup>, que, no português, também refere-se ao ato sexual. Embora exista, no português, o verbo *montar*<sup>102</sup> com cunho sexual, quando penso no texto sendo encenado, priorizando a questão do grotesco cômico, acabo optando pelo verbo *tregar*.

**Quadro 13** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 68 e 70; português, presente edição, p. 20-21.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
Pazienta ancora un poco, mio santo amoroso, che ne verrà il momento di farti montare... ma ora sarebbe piú che pazzia! Il padre mio, da poco è rientrato alla casa imbestialito... lorde ancor le mani di sangue, che per rabbia a zaffe di scure, l'asino della macina ha ammazzato e fatto a pezzi! Che lui, 'sto ciuco infame, l'altra notte da sé solo s'è slegato e la cavalla, puledra da latte, ha montato per tutto il tempo che in cielo montava la luna!	Tenha um pouco mais de paciência, meu santo amoroso, que chegará o momento de tregar mas agora seria uma loucura! O meu pai, neste instante entrou em casa enfurecido ... ainda com as mãos sujas de sangue, que por raiva a golpes de machado, matou o burro da moadeira e o fez em pedaços!!! Que ele, este burro infame, na noite passada, sozinho, se soltou e com a égua, potranca, tregou o tempo todo em que a lua estava tregada no céu!
Io spero bene che di tanto tu non sia scrunàto a infilare àsole al momento!... Oh, ci sei passato alfine! Richiudi, monta leggero con le pedate, che mamma ha il sonno sottile di un sacrestano e per nulla si ridesta.	Eu espero tanto que no momento você não esteja enferrujado para enfiar!... Oh, você entrou na casa finalmente! Feche, trega ligeiro com suas passadas, que mamãe tem um sono leve de um sacristão e por um nada acorda.

Fonte: Elaboração da autora.

Na próxima passagem, o verbo *montare*, traz um novo significado. A protagonista, inicialmente, demonstra um sentimento de desespero e preocupação do amante ser descoberto pela família e, por isso, exige deste rapidez e desenvoltura para acordar e levantar, *monta all'impiedi*. De modo que, no português, optei por manter esta ideia de ficar em pé, como sinônimo de levantar, ficar rígido, sugerindo, também, um sentido sexual.

<sup>100</sup>Montare v. intr.. [aus. essere] 1. Andare, salire su qualcosa. Montare in collera: arrabbiarsi. 2. Salire, crescere di livello. (Dizionario Parola chiave, 2007, p. 469).

<sup>101</sup>Tregar. "Copular", registram Pereira da Costa (21), Aurélio Buarque de Holanda (2), Silveira Bueno (3), Raimundo Girão e Ariel. Dicionário do Palavrão e termos afins. (MAIOR, 2010, p. 198).

<sup>102</sup> Montar – Pôr-se em cima, tregar. (ALMEIDA, 1981, p. 180).

**Quadro 14** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 73; português, presente edição, p. 24.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contrasto de uma só voz (2019)</b>
Oh, mio Dio, che è? Nulla... m'ero addormentata e sta levando il giorno. Né l'allodole, né il gallo, né altri uccelli giudei m'hanno risvegliata... Svegliati, ridestati, amore impaloccato, presto, monta all'impiedi! È tempo, caro!	Oh, meu Deus, o que aconteceu? Nada... eu adormeci e o dia está amanhecendo. Nem as cotovias, nem o galo, nem outros pássaros traidores me despertaram... Desperte, acorde, amor duro como uma madeira, rápido, é hora de ficar em pé! Não temos mais tempo, querido!

Fonte: Elaboração da autora.

No trecho seguinte, a personagem utiliza uma linguagem metafórica para se referir ao ato sexual e falar sobre seu desejo. Portanto, os significados do texto de partida foram construídos a partir das minhas interpretações de tais metáforas. Esta linguagem metafórica é construída a partir de termos que fazem alusão ao mar. *Mareggiata*,<sup>103</sup> por exemplo, é um fenômeno marinho devido a tempestades que provocam fortes ondas na costa marítima, ou seja, para a cultura de chegada seria a “ressaca” do mar. Mas esse vocábulo também remete à ideia de bebedeira. Diante disso, escolhi a expressão *Mar revolto*, na tentativa de construir um significado e uma imagem para o fenômeno marítimo que, também, pudesse fazer alusão ao próprio ato sexual e que fosse viável de ser pronunciada na cena.

Também, nesse trecho, consegui criar um certo ritmo e musicalidade para a fala da personagem, por meio da repetição das assonâncias [s] e [ss], na sequência *atravessar, todas, as, suas, muralhas, antessala*. Também, aparecem várias aliterações da vogal [a] na maioria dos vocábulos. O uso do chamamento *venha cá* foi novamente utilizado numa escolha consciente, a fim de situar geograficamente a fala da personagem no espaço baiano da cidade de Salvador por meio de uma expressão regional.

<sup>103</sup>mareggiata s.f. [der. di mareggiare]. – Fenomeno che si verifica lungo le coste esposte a venti di burrasca che, spirando con continuità dal largo, danno origine a un moto ondoso di intensità tale da far subire alle masse d'acqua una traslazione violenta e subitanea per cui si abbattono rovinosamente contro le rive. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/mareggiata/> Acesso: 20 agosto 2018.

**Quadro 15** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 72; português, presente edição, p. 23.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
Vie' vie', sono ignuda mo' e tutta apparecchiata, accorre e te sfama! Ma statti accorto, non t'ingozzare, non t'affrettare!... Che fai? La mareggiata! Calmo! Che è? Per passarci nella rocca non abbisogna che tu abbatti le mura tutte... Ci hai una pusterla socchiusa, e io sto già arresa!	Venha cá, venha cá, estou nua e toda preparada, adiante e mate a sua fome! Mas esteja atento, não se empanturre, não se apresse!... O que você está fazendo? Mar revolto! Fique calmo! O que você tem? Para atravessar a cidade não precisa destruir todas as suas muralhas... Você tem uma antessala entreaberta, e eu já estou rendida!

Fonte: Elaboração da autora.

A próxima passagem é mais um exemplo no qual a protagonista utiliza-se de uma linguagem metafórica para falar sobre o sexo, o seu prazer e seus desejos. Ela constrói o seu discurso a partir de um instrumento musical de cordas, utilizando-se de verbos, de substantivos e de adjetivos ligados à música. Portanto, essa construção de significados deu-se a partir de *mandòla*<sup>104</sup>, um instrumento de origem árabe que chegou à Europa no período medieval e faz parte da cultura popular italiana. Para o português, escolhi o *bandolim*<sup>105</sup>, embora seja um instrumento de cordas que faz parte da cultura musical e popular brasileira, a origem do nome *bandolim* está associada à cultura italiana, sendo derivado do italiano *mandolino*, que é o diminutivo de *mandòla*. Ou seja, trata-se do mesmo instrumento.

Também nessa construção de significados há o verbo *arpeggiare*<sup>106</sup>, que significa tocar um instrumento musical, produzir sons. No português, utilizei o verbo dedilhar,<sup>107</sup> por ser um verbo que apresenta uma relação direta com a música e

<sup>104</sup>mandòla (ant. mandòra) s. f. [lat. tardo *pandura*, dal gr. πανδοῦρα; cfr. *bandura*]. – Strumento musicale cordofono a pizzico, somigliante al liuto ma di minori dimensioni, diffuso in Europa, nella sua forma più comune, a partire dalla fine del sec. 16°, fundamentalmente legato alla musica popolare e alla musica per danza improvvisata. Inizialmente aveva quattro corde singole che divennero in seguito doppie e furono solitamente accordate per quarte; soprattutto in Francia e in Inghilterra vennero costruite anche mandole a cinque e sei corde che venivano accordate quasi sempre come quelle del liuto rinascimentale. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/mandola/>. Acesso: 13 set. 2018.

<sup>105</sup>Bandolim. [Do it. mandolino.] S.m. 1. Espécie de alaúde com quatro cordas duplas em uníssono e afinação igual à do violino, e que se toca com palheta ou ponteiro. 2. P. ext. Bandolinista. [Var. (ant.): mandolim.] (FERREIRA, 2004, p. 262). Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

<sup>106</sup>arpeggiare v. intr. [der. di *arpa*<sup>1</sup>] (*io arpéggio*, ecc.; aus. *avere*). – 1. Suonare l'arpa, e per estens. altri strumenti simili (cetra, lira). 2. Fare arpeggi sia sull'arpa sia su altri strumenti; anche trans.: a. *un accordo*. 3. Riferito ad animali domestici, deambulare con l'andatura caratteristica dovuta all'anomalia funzionale detta *arpeggiamento*. Part. pass. arpeggiato, anche come agg., eseguito ad arpeggio: *note arpeggiate*, *accordo arpeggiato*; anche, didascalia musicale che prescrive l'esecuzione di un accordo o di una serie di accordi ad arpeggio. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/arpeggiare/>. Acesso: 13 set. 2018.

<sup>107</sup>Dedilhar. [De dedo + -ilhar.] V.t.d. 1. Fazer vibrar com os dedos. 2. Mús. Executar com os dedos (peça ou trecho musical) em instrumento de cordas. 3. Mús. Indicar por algarismo o dedo de que o

também remete a toques sutis sexuais com as mãos e os dedos, sugerindo, assim, uma imagem mais sexualizada do que o verbo *tocar*.<sup>108</sup>

**Quadro 16** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 72; português, presente edição, p. 24.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
Come mandòla tu m'arpeggi di tutte le mie note... suoni ignoti ne sai cavare, e fiori, e lamenti come ballate. Sei come il mare che cresce a onde, cresce per vento ma per acqua mai...	Como um bandolim você dedilha todas as minhas notas... sons desconhecidos isso você sabe obter, e flores, e lamentos como baladas. Você é como o mar que cresce em ondas, cresce por causa do vento mas nunca pela quantidade de água...

Fonte: Elaboração da autora.

Na próxima transcrição, a personagem continua fazendo referências ao ato sexual, ao prazer e ao desejo. Agora, realiza um jogo linguístico, construído a partir de uma linguagem bélica, referindo-se à guerra, à invasão, à ocupação, sendo o ato sexual comparado a um saqueamento. Nessa passagem, os referenciais do texto de partida, *barbaresco*<sup>109</sup>, *turco*<sup>110</sup> e *saracino*<sup>111</sup>, possuem uma equivalência natural no português, quanto à forma e ao significado. No trecho *Vie' che si riprende il gioco. Distenditi, amore mio... non pensare al babbo e alla sua scure*, utilizei, de forma consciente, numa tentativa de situar geograficamente a fala da personagem no espaço baiano da cidade de Salvador, expressões que possuem uma identidade regional e local, como o chamamento *venha cá*, já explicado anteriormente, é muito utilizado pelos soteropolitanos, sendo citado numa famosa canção baiana, *Margarida Perfumada*, da Banda Timbalada; o nome *painho*<sup>112</sup>, forma carinhosa utilizada pelos filhos para se dirigirem aos pais, usada em algumas regiões do nordeste,

---

executante se deve servir para cada nota em (peça ou trecho de peça musical). T.i. 4. Bater ou tocar com os dedos; tamborilar. (FERREIRA, 2004, p. 608). Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa

<sup>108</sup>Tocar. [Do lat. vulg. toccare.] V.t.d. 1. Pôr a mão em; apalpar, palpar. 2. Ter contato com; apalpar. 3. Atingir com um golpe, na esgrima. 4. Tirar sons de; fazer soar; tanger. 5. Fazer ouvir (um som). 6. Executar (música). (FERREIRA, 2004, p. 1958). Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

<sup>109</sup>Barbarésco agg. [der. di bárbaro] (pl. m. –chi), non com. – Che è próprio dei barbari o che tale sembra: costumi b.; anche barbárico, barbaro: E popoli altri b. e strani (Petrarca). Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/barbaresco1/>. Acesso: 20 set. 2018.

<sup>110</sup>Turco agg, [pl. m. – chi] Della Turchia, dei turchi. s.m. Abitante, nativo dela Turchia (Dizionario di Italiano per brasiliani. Parola chiave, 2007, p. 831).

<sup>111</sup>Saracino. – È la denominazione com la quale il Medioevo Cristiano designa habitualmente gli Arabi del Mediterraneo orientale, della Sicilia e della Spagna, e, in genere, i musulmani. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/saracino/>. Acesso: 20 set. 2018.

<sup>112</sup>Painho: forma carinhosa dos baianos e nordestinos chamar seus pais. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/painho/>. Acesso: 20 set. 2018.

principalmente, na Bahia e na cidade de Salvador, ficando *Venha cá, que se recomece o jogo. Deite-se, meu amor... não pense em painho e em seu facão*. Há marcas de oralidade em *Che è 'sto rumore?*, que numa transcrição formal do italiano standart ficaria *Che è questo rumore?*. No português, não foi possível manter a marca de oralidade, ficando *Que barulho é este?*

**Quadro 17** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 72; português, presente edição, p. 23-24.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
<p>Oh, l'invasore barbaresco e turco e financo saracino!  E che? Siamo di già al saccheggio?  Arresta, arresta! Fammici respirare...  Tregua, amore! Per terremoto tu mi risvegli tutto il quartiere! Azzittate un poco... Fammì ascoltare. Che è 'sto rumore? (<i>La Donna si alza tirandosi appresso un lembo del lenzuolo per coprirsi</i>) No, non temere, dormono! (<i>Torna a distendersi accanto all'Uomo</i>) Vie', che si riprende il gioco.  Distenditi, amore mio... non pensare al babbo e alla sua scure...  Saracino indorato, vacci dolce di troppa golosia non abbi. Cingi, cingi, respira, dammi fiato, che tempo c'è di molto, prima che faccia il giorno e canteranno mille uccelli...  Oh, svenimenti... oh, par che tu muori... oh, sí, muori... Dio, angelo dolce, zucchero inzuccherato...</p>	<p>Oh, invasor bárbaro e turco e até mesmo sarraceno!  O quê é isso? Já começamos o saqueamento?  Pare! Pare! Deixe-me respirar... Trégua, amor! Com este terremoto você acorda todo o bairro! Fique quieto um pouco... Deixe-me ouvir. Que barulho é este? (<i>A Mulher se levanta puxando para si uma ponta do lençol para se cobrir</i>) Não, não tenha medo, dormem! (<i>Volta a se deitar ao lado do Homem</i>) Venha cá, que recomece o jogo.  Deite-se, meu amor... não pense em painho e em seu facão...  Meu sarraceno dourado, proceda docilmente, não tenha muita gula. Envolve-me, envolva-me, respire, dê-me fôlego, que temos muito tempo, antes que se faça o dia e cantem mil passarinhos... Oh, desmaios... oh, você está morrendo... oh, sim, morrendo... Deus, anjo doce, açúcar açucarado...</p>

Fonte: Elaboração da autora.

No fim do monólogo acontece a revelação da protagonista de que o encontro foi arquitetado por ela para o seu prazer e para experimentar uma nova condição. A personagem, ao se despertar, após a *noitada*, retoma o controle da situação, acorda o amante, dá ordens para que ele se levante, lave-se e se vista. De modo que, ao mesmo tempo, que ela provoca temor no amante, exige carinhos e, depois, pede a sua imediata saída, sempre realizando ações que se contrapõem entre dengos e maldades, paixão e escárnio. Assim, no trecho seguinte, procurei manter uma equivalência de significados. Também, busquei manter o ritmo mais acelerado que há na fala da personagem. Há uma marca de acréscimo no texto traduzido, com a expressão, *um cheiro no pescoço*.

**Quadro 18** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 73; português, presente edição, p. 24.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
Ora, all'istante, il babbo mio se leva e mi viene a risvegliare... e del vezzo suo di strappar l'insegna d'in tra le cosce ai ganzi, te ne sei scordato? ( <i>L'Uomo, parzialmente rivestito, fa per andarsene</i> ). Be', ora non ti fuggire alla scalmana... ( <i>Lo riabbraccia</i> ). Un saluto ancora e un bacio me lo vuoi ridare prima di partire? E mo' non t'indugiare... vattene... ( <i>L'Uomo esce di scena</i> ).	Ora, daqui a pouco, painho se levanta e vem me despertar... e é um mau hábito dele arrancar as insígnias que estão entre as coxas dos meus amantes, você já se esqueceu disso? ( <i>O Homem, parcialmente vestido, já saindo</i> ). Bem, ora não se afaste fatigado tão bruscamente... ( <i>Abraça-o novamente</i> ). Um cumprimento, um cheiro no pescoço e um beijo não quer me dar de novo antes de ir embora? E agora não se demore... vá... ( <i>O Homem sai de cena</i> ).

Fonte: Elaboração da autora.

Na próxima passagem, quando o homem chega ao térreo, a mulher volta para a sacada da casa e se coloca, novamente, numa posição de superioridade e, em voz alta, revela suas verdadeiras intenções com aquele encontro. Tudo não passou de um *gioco*, um jogo, uma brincadeira. Assim, num crescente, a personagem revela, num misto de prazer, satisfação, liberdade e rebeldia, todos os seus reais desejos e sentimentos com toda aquela situação construída, experimentada e vivida. No português, manteve o sentido do discurso de revelação e libertação do texto de partida. Houve, portanto, uma preocupação em escolher vocábulos e expressões que significassem e representassem, na cultura de chegada, toda a força de rebeldia e de coragem presente no texto de partida.

**Quadro 19** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 73-74; português, presente edição, p. 25.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
Addio, bell'amorino, torna domani a sera. M'è piaciuto assai! Perché grido? Certo, che mi posso anco sgolare! No, non v'è pericolo, che i miei di casa non possono ascoltare... Perché? Perché non ci stanno... nessuno è nella casa... sono fuori di borgo, al podere. Tutti!! Certo... anco ieri sera... ier di sera e alla nozzata... Sempre soli siamo restati... Ah, ah, ah, ... la risata!	Adeus, meu belo amorzinho, retorne amanhã à noite. Eu gostei muito! Por que grito? Claro, que posso também berrar!! Não, não há perigo, os meus familiares não podem escutar... Por quê? Porque não estão aqui... ninguém está em casa... estão fora da cidade, estão no sítio. Todos!! Claro... também ontem à noite... ontem à noite e toda a noitada... Sempre estivemos sozinhos... Ah, ah, ah, ... a gargalhada!

Certo mio bell'amore stordito, t'ho buggerato! E perché? A che pro? Per gioco!	Claro meu belo amorzinho tonto, menti para você. E por quê? Por que razão? Por brincadeira!
--------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Elaboração da autora.

Para a tradução do trecho seguinte, eu levei em consideração as explicações de Dario Fo, no *Manual Mínimo do Ator* (1999, p. 135) para a expressão *giullare* (jogral), tendo sua origem em *ciullare*, cujo significado é “foder”. Vale explicitar que, para Rominia Bicicchi (2016, p. 292), *ciullare* significa fazer ironia, zombar no sentido de enganar e o vocábulo *ciulla* em siciliano significa uma pessoa que faz brincadeiras. De modo que utilizei, no português, o verbo foder<sup>113</sup> porque mantém o mesmo sentido apresentado por Fo.

Ademais, mantive os contrastes, descritos pela personagem, *spavento e tremore/calma e frescòre, parlare/silenzio, vantaggio/sommeso, infracicàto/asciutto*, ficando, *espanto e tremor/calma e frescor, falar/silêncio, vantagem/submisso, encharcado/enxuta*.

Por fim, a revelação feminina chega ao seu ápice, quando diz que, por submissão, participou desse jogo, no qual ela sempre esteve embaixo e o homem em cima. Nas últimas falas, há mais uma vez o verbo *godere*, que se encontra no passado prossimo, *ho goduta*, significando *gozar*. Assim, mantive a ideia do texto de partida, traduzindo por *gozei*, no pretérito perfeito do indicativo. Para o verbo *uccellare*<sup>114</sup> e o substantivo *uccellatore*,<sup>115</sup> procurei manter o significado que o texto de partida sugere,

<sup>113</sup>Foder. Verbo transitivo; fodere (latim: cavar, fura, picar, registram J. F. Marques e A. J. Novais Jordão (42). Fornicar, copular, trepar, afogar o judas. Dicionário do palavrão e termos afins. (MAIOR, 2010, p. 98).

<sup>114</sup>uccellare. - Verbo assai diffuso nella lingua antica a partire dal XIII secolo (R. Malispini, e poi D. Compagni, A. Pucci, ecc.), spesso associato al complementare 'cacciare' (così in Ricordano, nel Crescenzi volgare, nel Decameron), in Boccaccio anche transitivo nel traslato per "beffare". **2.** tr., fig., non com. Ingannare, raggirare, gabbare o beffare: *spesse volte, mentre altrui si credono u., dopo il fatto sé da altrui essere stati uccellati conoscono* (Boccaccio); *gli uomini che lusingano le ragazze da marito, e quelle pettegole le quali stanno alla finestra ad uccellarli* (Verga); cercare di impadronirsi di qualcosa con l'inganno: *non invidiava, non uccellava le ricchezze altrui* (Muratori). Part. pass. **uccellato**, nel sign. **2** anche come agg.: *rimanere uccellato*, ingannato, beffato. Disponível em: <http://treccani.it/vocabolario/uccellare2/>. Acesso: 05 out. 2018.

<sup>115</sup>uccellatore s. m. (f. *-trice*) [der. di *uccellare*<sup>2</sup>]. – **1.** Chi pratica la caccia agli uccelli con i varî sistemi per catturarli vivi. **2.** ant. o raro. Con riferimento agli usi fig. del verbo *uccellare*: **a.** Chi cerca con ogni mezzo, anche con inganni e raggiri, di impadronirsi di qualcosa, di ottenere cariche, onori, ecc.: *S'io fossi andato a Roma, dirà alcuno, A farmi uccellator de benefici, Preso a la rete n'avrei già più d'uno* (Ariosto). **b.** Ingannatore, beffatore, schernitore. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/uccellatore/>. Acesso: 05 out. 2018.

utilizando no português o verbo *comer*,<sup>116</sup> possuir sexualmente, conforme a acepção do dicionário.

**Quadro 20** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 74; português, presente edição, p. 25.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
<p>T'ho ciullato giullare!            Per te spavento e tremore, a me calma e frescòre!            E io a parlare e tu in silenzio... e io in vantaggio e tu somnesso... e tu infrascicàto e io all'asciutto!...            Mi son goduta assai 'sto sconnesso capovolto!            E a te nun t'è garbato?            Una volta mi ci dovevo pur pruovare! In soggizione mi son sempre restata dentro esto gioco... e l'omo sopra e io de sotto a costante presa. Stavolta t'ho fatto il ribaltone!            Quanto l'ho goduta 'sta nova condizione!            Oh, bell'amore: sei venuto per uccellare e t'ho uccellato!            Vanne uccellatore!</p>	<p>Eu fodi você bufão!            Para você espanto e tremor, para mim calma e frescor!            E eu a falar e você em silêncio... e eu em vantagem e tu submisso... você encharcado e eu enxuta!...            Eu gozei bastante com esta desconexa inversão!            E a você não lhe agradou?            Alguma vez eu também deveria experimentar! Por submissão sempre permaneci dentro deste jogo... e o homem em cima e eu embaixo nesta constante condição. Desta vez eu dei uma reviravolta!            Quanto eu gozei desta nova condição!            Oh, belo amor: veio para me comer e eu lhe comi!            Vaza seu comedor!</p>

Fonte: Elaboração da autora.

### 5.4.3 Expressões com referência religiosa

Nas transcrições seguintes, a mulher em desespero faz referência à *Santa Madonna/ Madonna* que na cultura italiana representa *Maria*, a mãe de Jesus. Inicialmente, pensei em utilizar *Santa Maria* ou *Nossa Senhora* mas, por fim, escolhi *Santa Bárbara*. Uma das razões foi porque, quando estava revisando e analisando a tradução, era a festa de Santa Bárbara, em Salvador, uma celebração que acontece, na Bahia, há mais de 300 anos, no dia 04 de dezembro. Como o sincretismo religioso faz parte da cultura soteropolitana, neste mesmo dia, as pessoas de religião de matriz africana comemoram o dia de *Iansã*. Apesar das diferenças para ambas as culturas, *Santa Bárbara* e *Iansã* representam força, coragem, determinação, proteção por ocasião das tempestades, raios e trovões. Também, a ideia de que toda a cena se

<sup>116</sup>comer. 12. Chulo. Possuir sexualmente; copular com, traçar, faturar. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. (FERREIRA, 2004, p. 504).

passa num dia muito chuvoso, com muitos trovões e relâmpagos, contribuiu para escolha do nome de *Santa Bárbara*.

**Quadro 21** - Negociações da tradutora: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 70-71 ; português, presente edição, p. 21-22.

<b>Contrasto per una sola voce (1981)</b>	<b>Contraste de uma só voz (2019)</b>
UOMO Oh, finalmente... DONNA No, non farti sentire! Non parlare! Santa Madonna, come ti sei inzuppato! Sei peggio che intirizzito! ( <i>L'Uomo fa per abbracciarla</i> ). No, aspetta, discostati, m'hai tutta infrascicàta! Ma non potevi sguazzarti un poco, prima di salire, come fanno i cani? Guarda che pozza hai fatto al pavimento!	HOMEM Oh, até que enfim... MULHER Não, não deixe que lhe escutem! Não fale! Oh, minha Santa Bárbara, como você está encharcado! Está congelando! ( <i>O Homem faz que vai abraçá-la</i> ). Não, espere, afaste-se, você me deixou toda molhada! Mas não podia ter se sacudido um pouco, antes de subir, como fazem os cães?
DONNA ( <i>gli mette una mano sul naso per impedirgli di starnutire</i> ) No, no, t'arresta, non starnutire, tiene serrato il naso, o almeno, per carità, starnúta in falsetto, così farò credere di essere io... Eeeccí! Madonna, bimbo caro dolce, mi ci hai attaccato il raffreddore...	MULHER ( <i>coloca uma mão sobre o nariz para impedi-lo de espirrar</i> ) Não, não, contenha-se, não espirre, mantenha o nariz tampado, ou pelo menos, por caridade, espirre em falsete, assim pensarão que sou eu... Attchinnnn! Santa Bárbara, menino doce, você me passou o seu resfriado.

Fonte: Elaboração da autora.

Portanto, as negociações realizadas partiram de uma prática que se colocou imbricada com uma reflexão teórica, fazendo da tradução um ato de linguagem no qual se buscou traduzir o discurso e a escritura.

Vale dizer que, ao longo do ato de imersão na textualidade, foi possível aprender muito sobre a língua italiana e sua cultura, e a língua portuguesa. Também, no ato de intervenção política, pude conhecer e compreender os acontecimentos da história italiana, o teatro de Dario Fo e Franca Rame e suas particularidades. Enfim, todos os caminhos de ida e vinda realizados para compreender o texto de partida e para escrever o texto de chegada, possibilitaram-me o acesso a muitos conhecimentos. Portanto, em todo o percurso tradutório, de certa forma, os atos de difusão de conhecimento e enriquecimento de língua e cultura aconteceram, mas ainda de forma individual e restrita ao ambiente acadêmico, somente o tempo dirá, dependendo dos desdobramentos deste trabalho, como se realizará no âmbito social.

## 5.5 SOLUÇÕES PARA TRADUÇÃO DE UMA CANÇÃO

O monólogo *Contrasto per una sola voce* (1981) termina com uma canção, *Non ti star a dormir sola*. Ter que traduzir uma canção foi uma das razões que me levou a escolher esse texto, pois tinha a certeza de que a prática tradutória seria mais desafiadora. Quando li a letra, fiquei encantada, imediatamente, com a musicalidade presente no texto. Não tendo porém, naquele momento, a música da canção, ou seja, a sua melodia. É importante dizer que meu primeiro contato com a canção se deu no plano da escrita e permaneceu assim por um bom tempo. Primeiramente, a considerei como um poema a ser trabalhado e traduzido, com empenho e criatividade, a fim de encontrar e produzir um ritmo, uma sonoridade por meio das palavras. Assim sendo, já que, neste momento, não trabalharia com a encenação do texto, não seria necessário criar uma melodia(música) para a canção.

Ao procurar a canção cantada, conheci mais uma grande faceta do gênio Dario Fo: cantor, que possuía uma voz bonita, marcante e potente, e, compositor de mais de duzentos e cinquenta canções ao lado de nomes como Fiorenzo Carpi<sup>117</sup> e Enzo Jannacci<sup>118</sup>. Giangilberto Monti, em seu livro *E sempre allegri bisogna star le canzoni del signor Dario Fo* (2016), apresenta um interessante estudo das canções de Fo que serviram para compor os inúmeros espetáculos do casal Fo-Rame, demonstrando a importância dessas canções que ajudam a contar e cantar a história social e política da Itália, dos últimos sessenta anos.

Vale dizer que a canção traduzida faz parte do espetáculo *La colpa è sempre del diavolo* (1965), juntamente com outras sete canções: *Di poi che Dio sapeva*, *La religione dei potenti*, *Che vogliono, che vogliono?*, *Non ti star a dormir sola*, *Cosa importa se domani o Coro dei comunitardi*, *Siam gli imperiali o Coro degli imperiali*, *Nel mio giardino* e *Si d'accordo*, todas feitas em parceria com Fiorenzo Carpi.

Num primeiro momento, debruçada sobre a letra da canção, vi que seria difícil repetir a sonoridade da língua italiana na língua portuguesa. Quando das primeiras tentativas de tradução das palavras e seus significados, formou-se uma desarmonia sonora no texto de chegada. Assim, ao fazer minhas escolhas, eu não tinha mais as

---

<sup>117</sup>Fiorenzo Carpi (1918-1997): Foi um compositor e pianista italiano. Muito conhecido por causa do tema da obra Pinóquio. Colaborou com todas as peças de Dario Fo de 1953 a 1967.

<sup>118</sup>Enzo Jannacci (1935-2013): Vincenzo Jannacci, nome artístico, Enzo Jannacci. Foi um cantor e compositor italiano considerado um dos mais importantes do período pós-guerra.

aliterações da vogal [i], tão bem construídas em *Tu ti volti e ti rivolti/e nel letto ti rigiri,/io li sento i tuoi sospiri:/ tu sospiri e ti discopri*. Tampouco as rimas: *tutta calda e smaniosa/io so ben che sei goliosa*. Achei, então, que era preciso resgatar o ideal proposto pelo teórico e tradutor francês Meschonnic (2010 p. 269), quando diz que: “Traduzir só é traduzir quando é um laboratório de escrita. De outro modo é decalque.” O teórico, ainda, sentencia:

Escrever não se faz pela língua como se ela fosse materna, dada, mas rumo à língua. Escrever não é talvez senão aceder, inventando-se à língua materna. Escrever é, por sua vez materno, pela língua. E traduzir só é traduzir se aceitar o mesmo risco. Senão, traduzir é uma operação de aplicação, de boa ou má consciência (a honestidade, a fidelidade, a transparência). (MESCHONNIC, 2010, p. 269).

Portanto, assumindo os riscos, primeiramente era preciso construir significados para os signos do texto de partida, decifrando-os à medida em que se fosse compreendendo a musicalidade proposta por Fo, tendo muita paciência e persistência para escolher de forma criativa meus próprios signos e significados. Se até agora eu já havia percorrido um caminho com muitos aprendizados e alguns desafios superados, era preciso continuar seguindo e fazer valer a ideia de que a tradução não é uma atividade que protege os significados “originais” de um autor, sendo preciso sim, criar, a partir dos signos da língua de partida, outros signos e significados na cultura de chegada.

É importante dizer que para a tradução deste texto foi primordial reconhecer a letra da canção em sua dimensão poética. Como bem pontua Paulo Henriques Britto, em seu livro *A tradução literária*, sobre a tradução de poesia:

A meu ver, um poema é um texto literário que pode ser traduzido como qualquer outro texto literário. A diferença é que, quando se trata de um poema, em princípio toda e qualquer característica do texto – o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc. – pode ser de importância crucial. Ou seja: no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados. (BRITTO, 2012, p. 119-120).

A partir dessas considerações, dividi a letra da canção em italiano em quatro estrofes, sendo a primeira de cinco versos e as três últimas de quatro. Buscando a tradução das palavras e seus significados, observando e considerando, também, as rimas. Iniciando, assim, um intenso processo de idas e vindas entre signos e significados da língua de partida e de chegada.

**Quadro 22** – Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 74; português, presente edição, p. 25-26.

<b>Non ti star a dormir sola</b>	<b>Não durma sozinha</b>
<p>Non ti star a dormir sola tutta calda e smaniosa: io so ben che sei goliosa, che sei goliosa di sentirmi a te vicin.</p>	<p>Não durma sozinha toda quente e fogosa: eu sei bem que está desejosa, desejosa está de sentir-me pertinho de você.</p>
<p>Tu ti volti e ti rivolti e nel letto ti rigiri, io li sento i tuoi sospiri: tu sospiri e ti discopri.</p>	<p>Você vira e revira, e na cama se remexe, eu sinto os seus suspiros: você suspira e se descobre.</p>
<p>Hai addosso la caldana, fammi un po'scender di sotto: ti farò tornare sana, tornare sana, se la porta s'aprirà.</p>	<p>Tem consigo a chama, deixe-me sentir embaixo: lhe farei tornar viva, tornar viva, se a porta se abrirá.</p>
<p>Ho il cuor, la bocca piena di fresc'acqua di fontana: tu l'avrai la tua frescura, la tua frescura. Ubriaco io sarò.</p>	<p>Tenho o coração, a boca cheia de frescor da água da ribeira: assim você terá a sua alegria, a sua alegria. Bêbado eu ficaria.</p>

Fonte: Elaboração da autora.

Nesta primeira estrofe, identifiquei as rimas no segundo e terceiro versos com as palavras *smaniosa* e *goliosa*. Também a musicalidade construída a partir das aliterações das vogais [a] e [i], *ti; star, sola; tutta; calda; smaniosa; goliosa; dormir, io; sei; di; sentirmi; vicin*.

Para tradução no português, houve, de certa forma, uma preocupação em manter essa musicalidade do texto de partida, mas o objetivo maior era trabalhar com o significado das palavras e encontrar um sentido equivalente na língua de chegada. De modo que, em alguns momentos, escolhi algumas palavras em favor do seu sentido, abrindo mão da musicalidade e da rima, como em *tutta calda e smaniosa*, que ficou *toda quente e fogosa*. Nas estrofes, *io so ben che sei goliosa, /che sei goliosa di*

*sentirmi*, realizei uma inversão frasal para produzir um efeito de repetição e continuidade do verso anterior, ficando *eu sei bem que está desejosa,/desejosa está de me sentir*. A informalidade do texto de partida, construída a partir da segunda pessoa do discurso, *tu*, foi mantida, jogando o texto de chegada para terceira pessoa do singular, utilizando-se a forma pessoal *você*. As formas verbais no imperativo *star* a *dormir* foram substituídas pelo verbo *dormir* no imperativo negativo, *Não durma sozinha*. Não utilizei, portanto, a forma composta no imperativo, não fique dormindo sozinha.

**Quadro 23** - Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 74; português, presente edição, p. 25-26.

<b>Non ti star a dormire sola</b>	<b>Não durma sozinha</b>
Non ti star a dormire sola tutta calda e smaniosa: io so ben che sei goliosa, che sei goliosa di sentirmi a te vicin.	Não durma sozinha toda quente e fogosa: eu sei bem que está desejosa, desejosa está de me sentir pertinho de você.

Fonte: Elaboração da autora.

Na segunda estrofe, há uma movimentação construída a partir dos verbos *volti*, *rivolti*, *rigiri* e *discopri* e, também, uma intensa e explícita musicalidade a partir das muitas aliterações da vogal [i] em todos os versos, como em *ti*, *volti*, *rivolti*, *rigiri*, *li*, *i tuoi*, *sospiri*, *discopri*.

Para a tradução no português, mais uma vez, comecei buscando uma equivalência dos significados das palavras do texto de partida com o texto de chegada para depois trabalhar com o ritmo. O interessante é que, à medida que as palavras eram escolhidas, o próprio texto, quase que naturalmente, apresentava uma musicalidade distanciada e diversa do texto em italiano. De modo que a letra da canção em português criava as suas próprias aliterações como a vogal [a], formada a partir das palavras *vira*, *revira*, *na*, *cama* e *suspira*.

**Quadro 24** - Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editor, p. 74; português, presente edição, p. 26.

<b>Non ti star a dormire sola</b>	<b>Não durma sozinha</b>
Tu ti volti e ti rivolti e nel letto ti rigiri, io li sento i tuoi sospiri: tu sospiri e ti discopri.	Você vira e revira, e na cama se remexe, eu sinto os seus suspiros: você suspira e se descobre.

Fonte: Elaboração da autora.

Na terceira estrofe, manteve a equivalência de significados em relação ao texto em italiano. De modo que para *caldana* ficou *chama*; *fammi un po'scender di sotto* ficou o verso *deixe-me sentir embaixo*. Em *ti farò tornare sana, tornare sana*, a aliteração da vogal [a] se manteve com a palavra *viva*, representando, também, o sentido de saúde e de vida, ficando, *lhe farei tornar viva, tornar viva*.

**Quadro 25** - Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editor, p. 74; português, presente edição, p. 26.

<b>Non ti star a dormir sola</b>	<b>Não durma sozinha</b>
Hai addosso la caldana, fammi un po'scender di sotto: ti farò tornare sana, tornare sana, se la porta s'aprirà.	Tem consigo a chama, deixe-me sentir embaixo: lhe farei tornar viva, tornar viva, se a porta se abrirá.

Fonte: Elaboração da autora.

A última estrofe talvez tenha sido a que me proporcionou mais prazer em traduzir e escrever porque consegui, na prática, mesmo que de forma provisória a partir dos signos da língua de chegada, criar novos significados que contribuíram para a musicalidade da canção, de forma independente do texto de partida. De modo que a escolha da palavra *ribeira* em equivalência à *fontana*, deu-se em detrimento do vocábulo *cheia*, na tentativa de construir uma rima. Quando do verso *tu l'avrai la tua frescura, la tua frescura*, inicialmente traduzi por *assim você terá o seu frescor, o seu frescor*. No entanto, vi que não havia musicalidade e a imagem criada não satisfazia a minha expectativa de tradutora, criadora de significados. Somente depois de um certo tempo, na busca incansável da palavra “mágica”, é que cheguei à palavra *alegria* que, quando usada no verso, criou a musicalidade que eu tanto queria para a letra da canção, ficando, *assim você terá a sua alegria, a sua alegria*, rimando com *ficaria*. Por fim, o verbo *essere*, no tempo verbal italiano, futuro semplice, que corresponde ao nosso futuro do presente, encerra a canção, dando ideia de que a ação ocorrerá. Para a tradução, escolhi o verbo *ficar* no futuro do pretérito, que passa uma ideia de não realização da ação futura, contribuindo para rima com *alegria*.

**Quadro 26** - Soluções para tradução de uma canção: italiano, edição de 2005 da Fabbri Editori, p. 74; português, presente edição, p. 26.

<b>Non ti star a dormir sola</b>	<b>Não durma sozinha</b>
Ho il cuor, la bocca piena di fresc'acqua di fontana: tu l'avrai la tua frescura, la tua frescura. Ubriaco io sarò.	Tenho o coração, a boca cheia de frescor da água da ribeira: assim você terá a sua alegria, a sua alegria. Bêbado eu ficaria.

Fonte: Elaboração da autora.

## 6 CONSIDERAÇÕES DE UMA TRADUTORA

Iniciei esta dissertação apresentando o monólogo, *Contraste de uma só voz* (2019), uma proposta de tradução para o texto do casal italiano Dario Fo e Franca Rame, como produto do meu trabalho de tradutora, no qual a prática e a teoria do traduzir se colocaram como acompanhamento de uma para a outra, uma pela outra, conforme sentencia o teórico e tradutor Henri Meschonnic. E, como mencionei anteriormente, a pergunta inicial - “Como traduzir para o português do Brasil, com marcas da cultura da cidade de Salvador, o monólogo *Contrasto per una sola voce*, do casal italiano, Dario Fo e Franca Rame, inserido, em outubro de 1981, no espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), para retomada do Teatro Odeon em Milão?” - colocou-se como farol em meio a tantas incertezas e dúvidas sobre quais caminhos seguir.

Portanto, estabelecer que minha prática tradutória se daria, a partir da realização de atos de tradução, retomando, as ideias da tradutora e teórica Lenita Maria Rimoli Esteves Rimoli, as quais dialogam com o pensamento do filósofo da linguagem, J. L. Austin, fez toda a diferença na minha forma de agir e refletir sobre a tradução. Palavras e Ações. Não dava mais para seguir um outro percurso. Nem eu queria. Portanto, conceber a tradução na sua dimensão de atos, reconhecendo e compreendendo o caráter performativo da tradução, possibilitou-me ser protagonista de todas as ações necessárias para a materialização desse outro texto na cultura de chegada.

Diante do texto em italiano, a leitura atenta possibilitou-me conhecer e desvendar as informações do texto de partida. Portanto, dessa leitura criteriosa, o texto foi se revelando e aspectos como as marcas de diversidade linguística e a presença da técnica *giularessa* foram identificados e compreendidos. Quando da escolha do texto para traduzir, eu tinha uma noção que se tratava de um texto sobre as submissões da mulher, mas foi a partir do estudo teórico do teatro de Fo-Rame que as questões apresentadas no texto, de forma cômica e grotesca, ficaram mais explícitas para mim.

Assim, cada ato realizado teve sua importância e contribuiu para escrita de um outro monólogo para a cultura de chegada.

Quero explicitar que, quando iniciei o mestrado, eu conhecia um pouco do teatro de Dario Fo e Franca Rame, pois já havia lido alguns textos e conhecia seus

principais espetáculos. No entanto, tinha consciência da imensa produção teatral do casal, sendo preciso fazer escolhas e destacar o que era mais interessante e necessário para este trabalho. Assim, fiz questão de descrever as origens familiares de cada artista, evidenciando como isso foi decisivo para a formação de cada um e de como eles se completavam. Destacando que as origens teatrais da família de Franca Rame influenciaram as escolhas de Dario Fo e contribuíram para sua formação teatral. Assim sendo, foi fundamental e essencial a leitura de uma bibliografia de autores italianos para os meus estudos. E confesso que ficava cada vez mais encantada com a inteligência e inventividade de Dario e Franca. Realmente, é impossível estudar a história italiana dos últimos sessenta anos, sem identificar a participação desses acrobatas da arte e da vida. Reconhecendo a força do teatro e da arte frente a uma ordem política e social imposta a uma maioria desprivilegiada. Assim, percebi que a performatividade da vida e da arte do casal italiano e da personagem feminina do monólogo também influenciavam, positivamente, na performatividade das minhas ações, durante meu processo tradutório.

É importante destacar que, depois de um certo tempo, percebi que, quando escolhi *Contrasto per una sola voce* (1981), um texto de Dario Fo e Franca Rame, para traduzir, eu já estava realizando um ato de tradução, pois minha escolha, de certa forma, foi movida por intenções políticas, por saber que o texto de partida seria importante e necessário na cultura de chegada, em razão do tema da mulher que é tratado no monólogo.

Vale explicitar que eu tinha consciência, em parte, que *Contrasto per una sola voce* (1981) era um texto potente em razão do tema abordado. E isso me motivou. Também sabia que um texto de Dario Fo e Franca Rame, com certeza, proporcionaria-me vários aprendizados teóricos e pessoais, mobilizações, satisfações e crescimentos. Logo, essa potencialidade do texto me exigiu maior estudo sobre o teatro de Fo-Rame. Portanto, eu estava diante de um texto que fez parte de um espetáculo que se tornou um divisor de águas no reconhecimento de Franca Rame, enquanto mulher e atriz, que, durante muito tempo, tinha sido considerada pela crítica italiana como uma figura ligada ao gênio Dario Fo, como se fosse apenas um complemento. Mas Franca foi muito mais; sua vida pessoal e trajetória artística confirmam, também, sua genialidade feminina. Enfim, uma verdadeira *macchina teatrale*, ativista política, mãe, mulher, esposa, administradora da companhia,

responsável juntamente com Fo pela representação e encenação dos espetáculos, leitora e crítica atenta dos textos escritos por Fo, e, também, autora de textos.

Não posso deixar de mencionar e enfatizar que este trabalho foi construído com várias ações tradutórias, utilizando também livros teóricos, resultado do trabalho de tradutores. A prática é a teoria. A teoria é a prática, conforme Meschonnic (2010) afirmou. Utilizar o livro *Poética do Traduzir* (2010) possibilitou-me percursos que talvez eu não teria realizado se não tivesse conhecido as discussões teóricas desse tradutor francês. De modo que não posso mais pegar um livro, que é uma tradução, manuseá-lo, utilizá-lo, sem lembrar que esse livro é o resultado de muito empenho, trabalho e escolhas dos tradutores. E esse sentimento aconteceu com todos os livros que foram utilizados neste trabalho e que são traduções. Também, fiquei bem feliz quando realizei o papel da tradutora com toda a bibliografia italiana utilizada sobre Dario Fo e Franca Rame, exigindo de mim muito empenho e tempo. Portanto, este trabalho me possibilitou várias vivências tradutórias, seja na condição de leitora consciente do produto de uma tradução, sendo grata por ter tido acesso a livros importantes e necessários para minha pesquisa pois, se não fossem esses tradutores, não os leria. Também, seja na posição de tradutora dos textos sobre o teatro de Dario Fo e Franca Rame. E, especialmente, na condição de tradutora do texto teatral, objeto maior deste trabalho.

À medida que o ato de imersão na textualidade acontecia, naturalmente, a equivalência entre os textos também acontecia. Mas esclareço que a ideia de equivalência no meu processo foi encarada como percebida por Anthony Pym (2017, p. 30), que reconhece sua natureza simples mas que, “infelizmente, acabou se tornando bastante complexa, seja como conceito ou como teoria.” Durante todo o processo tradutório, relutei para não apresentar as negociações feitas entres os textos *Contrasto per una sola voce* (1981) e *Contraste de uma só voz* (2019) em tabelas, lado a lado, pois queria mostrar e discutir sobre uma equivalência de textos e não de língua, mas acabei optando por este formato por entender que sua leitura comparativa seria mais fácil, tratando-se de um trabalho acadêmico. De todas formas, a tradução já tinha sido apresentada, sem forçar uma comparação com o texto em italiano, no início do trabalho.

Assim, por meio de idas e vindas, procurei me inscrever como sujeito na tradução e, por meio da prática tradutiva, busquei dar continuidade ao texto de partida mas em um outro tempo, em uma outra língua, em uma outra cultura, escrevendo,

assim, um outro texto. Procurei, apesar do aperto dos prazos, lembrar os ensinamentos de Meschonnic (2010, p. 269) quando diz que traduzir só é traduzir quando a tradução se configura como um laboratório da escrita. De outro modo, não passa de um decalque. Mas confesso que houve, sim, um apego ao texto de partida procurando manter os seus significados; tentativa frustrada, pois seus significados não são estáveis e o que eu fiz o tempo todo foi tentar compreendê-los, a partir das minhas análises, sempre marcadas pela transitoriedade temporal e histórica, como bem sentencia Meschonnic (2010, p. 4): “[...] a tradução é inseparável da transformação das relações interculturais. De sua lógica. Ela é a melhor testemunha da implicação recíproca entre a historicidade e a especificidade das formas de linguagem como formas de vida. Com sua ética e sua política.”

Preciso enfatizar que meu processo tradutório iniciou-se de forma solitária e conflitante, no primeiro momento de leitura do texto, algumas passagens se mostravam incompreensíveis, em razão das marcas de diversidade linguística presentes no texto de partida serem desconhecidas para mim. Mas, se o tradutor, húngaro-brasileiro, Paulo Rónai, contou com os mestres, Aurélio Buarque de Holanda e Graciliano Ramos, para ajudá-lo na sua empreitada tradutória, eu, também, não naveguei sozinha, tive a ajuda do meu orientador, Professor Jorge Hernán Yerro, da coorientadora, Professora Alessandra Caramori e do colega e estudante, Daniel Fonessu. Portanto, eu me coloquei como o menino Diego, do conto *O mar*, do escritor uruguaio, Eduardo Galeano, que quando avistou o mar, pediu ao pai Santiago Kovadloff que o ajudasse a olhar. Assim, reconheço que esse outro, que está do outro lado das dunas altas, esperando, sempre será o texto a ser traduzido.

“É pau, é pedra”, não é o fim do caminho, “é um resto de toco, é um pouco sozinho [...] são as águas de março fechando o verão, é a promessa de vida no teu coração”, portanto, fica aqui o meu desejo declarado de continuar seguindo os caminhos da tradução os quais me possibilitaram e me possibilitarão conhecer outras culturas e novos conhecimentos. É uma tarefa um tanto sozinha, com certeza, muitos momentos de total entrega e empenho, para apreensão do texto, buscando compreender as intenções do autor, reconhecendo a sua historicidade, para realizar sucessivas negociações de idas e de vindas entre o texto de partida e um outro texto em construção. Mas também, há os momentos de diálogos com outras pessoas de experiências diversas, com observações e entendimentos diferentes, que ajudam, de forma substancial, na escrita do texto para cultura de chegada. Enfim, a linguagem

sempre será um mistério profundo e a tradução coloca-se como uma solução provisória, por meio de um queira ou não queira, para aproximação e transformação dos seres humanos, das suas culturas e das suas histórias.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Horácio de. **Dicionário de termos eróticos e afins**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

AMORINO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/amorino/>. Acesso: 04 maio 2018.

ARPEGGIARE. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/arpeggiare/>. Acesso: 13 set. 2018.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBARESCO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/barbareSCO1/>. Acesso: 20 set. 2018.

BARSOTTI, Anna; MARINAI, Eva. **Dario Fo e Franca Rame: una vita per l'arte**. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2011.

BENZONI, Pietro; COLAMARTINO, Layla; FIASCHINI, Fabrizio; QUINTO, Matteo. **A venti anni dal Nobel**: Atti del convegno su Dario Fo. Pavia: Pavia University, 2018. STEFANELLI, Stefania. Dario Fo: italiano e reinvenzione del dialetto. Disponível em: <http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520907.pdf>. Acesso: 20 nov. 2018.

BICICCHI, Romina. **Il divino giullare**. Un genio di nome Fo. Melville Edizioni, 2016.

BIMBO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/bimbo/>. Acesso: 7 maio 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRUSEGAN, Rossana. **La scienza del Teatro**. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame. Roma: Bulzoni Editore, 2013.

CONTRASTO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/contrasto/> Acesso: 20 set. 2017.

D'ARCANGELI, Luciana. **I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame**. Firenze: Franco Cesati Editore, 2009.

DANNAZIONE. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/dannazione/>. Acesso: 15 jun. 2018.

DARDANO, Maurizio; TRIFONE, Pietro. **La Nuova Grammatica della língua italiana**. Bologna: Zanichelli Editore S.p.A, 1997.

ECO, Humberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar; revisão técnica de Raffaella De Filippis Quental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS.

**Brincando em Cima Daquilo**. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento503784/brincando-em-cima-daquilo>. Acesso em: 12 mar. 2019. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **Atos de tradução**: éticas, intervenções, mediações. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2014.

FARRELL, Joseph. **Dario e Franca**. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana. Milano: Ledizioni, 2014. Tradotto dall'originale inglese "Dario Fo & Franca Rame. Harlequins of the revolution", Methuen Publishing Ltd, 35 Hospital Fields Road, York, YO104 DZ. Copyright 2001 di Joseph Farrell. Traduzione a cura di Carlo Milani. Milano: Ledizioni LediPublishing, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

FO, Dario. **Il paese dei mezarèt**. I miei primi sette anni (e qualcuno in più). Milano: Feltrinelli, 2016.

\_\_\_\_\_. **Il teatro politico di Dario Fo**. Quaderni di cultura e classe 14. Milano: Gabriele Mazzotta, 1977.

\_\_\_\_\_. **Manual mínimo do ator**. Organização Franca Rame. Tradução Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_; MANIN, Giuseppina. **Il mondo secondo Fo** Conversazione con Giuseppina Manin. Milano: Tascabili Guanda, 2016.

FOLENA, Gianfranco. **Le lingue della commedia e la commedia delle lingue**.

Disponível em:

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3365&IDImmagine=1&IDOpera=106> Acesso: 19 dez. 2018.

GIULLARE. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em:

<http://www.treccani.it/vocabolario/giullare/> Acesso: 07 abr. 2018.

KLEIMAN, Angela. **Texto e Leitor**: Aspectos Cognitivos da Leitura. Campinas: Pontes, 2000.

LA 7. **Le invasioni barbariche**. Entrevista com Dario Fo.

<https://www.youtube.com/watch?v=6lrVhRafNQo>. Acesso: 22 jan. 2019.

MAIOR, Mário Souto. **Dicionário do palavrão e termos afins**. Belo Horizonte: Leitura, 2010.

MANDOLA. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em:

<http://www.treccani.it/vocabolario/mandola/>. Acesso 13 set. 2018.

MARAZZINI, Claudio. **La lingua italiana**. Perfil storico. Bologna: Mulino, 2002.

MAREGGIATA. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/mareggiata/>. Acesso: 20 ago. 2018.

MÉCO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/meco/>. Acesso: 15 mar. 2018.

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

MOCCAFIGHE, Lucca. **Dario Fo: Il nostro piangere fa male al re**. Roma: Arcana Edizioni, 2009.

MONTI, Giangilberto. **E sempre allegri bisogna stare le canzoni del signor Dario Fo**. Firenze: Giunti Editore, 2016.

MORENTE FORTE COMUNICAÇÕES. **Brincando em cima daquilo**. Disponível em: <http://www.morenteforte.com/brincando-em-cima-daquilo/>. Acesso: 21 fev. 2018.

NASO, Domenico. **Dario Fo e Franca Rame: una delle storie d'amore più belle del novecento**. Irripetibile, moderna fino all'ultimo, assoluta. Disponível em: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/10/13/dario-fo-e-franca-rame-una-delle-storie-damore-piu-belle-del-novecento-irripetibile-moderna-fino-allultimo-assoluta/3095370/>. Acesso: 4 nov. 2017.

NEMANCO. *In*: PICCOLO Dizionario del Dialetto di Trepio. Disponível em: <http://www.alpesappenninae.it/sites/default/files/N051Nueterricerche16.pdf>. Acesso: 13 mar. 2018.

NEMMÉNO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/nemmeno/>. Acesso: 13 mar. 2018.

NOBEL PRIZE. MLA style: Dario Fo – Discorso del Nobel. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2019. Fri. 8 Mar 2019. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/25808-dario-fo-discorso-del-nobel/> Acesso em: 8 mar. 2019.

OTTONI, Paulo. **Visão performativa da linguagem**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PAINHO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/painho/>. Acesso: 20 set. 2018.

PAROLA CHIAVE. *In*: DIZIONARIO di italiano per brasiliani. Giunti Editore. Tradução Carlo Alberto Dastoli, [et al.]. Revisão da tradução Ivone C. Benedetti, Letizia Zini Antunes, Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERDIMENTO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/perdimento/>. Acesso: 15 jun. 2018.

PIZZA, Marisa. **Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame**. Roma: Bulzoni Editore, 2006.

PIZZA, Marisa. **Il gesto, la parola, l'azione**. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo. Roma: Bulzoni Editore, 1996.

PYM, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. Tradução Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri, Juliana de Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RAME, Franca; FO, Dario. **Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame**. Tutta casa, letto e chiesa. Sei monologhi. Milano: Fabbri Editori, 2005.

RAME, Franca; FO, Dario. **Una vita all'improvvisa**. Parma: Ugo Guanda Editore, 2009.

ROBINSON, Douglas. **Construindo o tradutor**. Tradução Jussara Simões. Bauru: EDUSC, 2002.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SARACINO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/saracino/>. Acesso: 20 set. 2018.

SCOREGGIARE. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/scoreggiare1/>. Acesso: 15 mar. 2018.

SOVRA. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: [http://www.treccani.it/vocabolario/sovra\\_res-eb3267d1-0031-11de-9d89-0016357eee51/](http://www.treccani.it/vocabolario/sovra_res-eb3267d1-0031-11de-9d89-0016357eee51/). Acesso: 15 mar. 2018.

SPAMPANARE. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/spampanare/>. Acesso: 10 jun. 2018.

SÙBITO. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/subito2/>. Acesso: 4 abr. 2018.

TUTTO Il Teatro di Dario Fo e Franca Rame. Tutta casa, letto e chiesa. Registração efetuada al Teatro Odeon di Milano. Realizzato da Videoerre S.r.l., 2006. DVD.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

UCCELLARE. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://treccani.it/vocabolario/uccellare2/>. Acesso: 05 out. 2018.

UCCELLATORE. *In*: TRECCANI Vocabolario. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/uccellatore/>. Acesso: 05 out. 2018.

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

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença. Tradução Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo; revisão técnica Stella Tagnin. Bauru: EDUSC, 2002.

ZIMBALAM. **Fo canta Fo**. Álbum de canções. Non ti star a dormir sola. EDI-PAN Released on: 2012-12-15. Music Publisher: D.R Author: Dario Fo Composer: Fiorenzo Carpi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LV2L6RF79HM>. Acesso em: 13 jun. 2018.

**ANEXO A – Texto *Contrasto per una sola voce* de Dario Fo e Franca Rame publicado pela Fabbri Editori em 2006.**

CONTRASTO PER UNA SOLA VOCE\*<sup>119</sup>

Personaggi: una donna, un uomo.

Un praticabile in forte declivio delimita lo spazio scenico, che allude a una stanza. In centro al proscenio un riquadro indica una finestra che si affaccia sulla platea.

Sul praticabile a destra un grande letto, a sinistra un braciere e una sedia.

La scena è buia, attraversata da <<tagli>> che illuminano solo i personaggi. Sullo sgabello di destra è appoggiato un candeliere con un'unica candela accesa.

PROLOGO

L'attrice entra in scena: indossa una camicia da notte di foggia trecendesca. Si rivolge al pubblico.

ATTRICE Il brano che vi presento è tratto da una giullarata medievale di cui si conoscono due edizioni: una veronese e una umbro-toscana. Entrambe trattano di una giostra amorosa fatta di passione e di sberleffi, di tenerezze e cattiverie. La grande trovata di questa giullarata è che, per una situazione che è inutile svelare in anticipo, solo la donna parla per tutta la durata del brano, l'amante è costretto a starsene quasi sempre muto.

Una storia del genere la si potrebbe trovare scritta nel *Decamerone* o nel *Novellino*... e c'è da meravigliarsi che sia sfuggita a Boccaccio. È proprio merce sua, sia per la situazione che per il linguaggio.

Il tema originale si ritrova anche, con chiavi e varianti diverse, nel contrasto a canzonatura della tradizione popolare, dai veneti ai siciliani, ma maestri di questo genere sono senz'altro i toscani.

Ed è infatti in questo tipico <<volgare>> dei colli e dei monti toscani, lingua in vernacolo, si badi bene, che è realizzato il <<Contrasto>> in questione.

---

<sup>119</sup>Il <<Contrasto>> che segue è stato inserito nello spettacolo nell'ottobre del 1981 per la represa del Teatro Odeon di Milano.

S'immagina che un giovanotto se ne stia con le spalle appoggiate al muro della casa di fronte in una strada molto stretta, un vicolo, guardando verso l'alto in attesa che la sua donna s'affacci. Vado a incominciare.

DONNA (*sottovoce*) Ehi, bello e dolce amor mio, mi senti? Son qua... qua sono, costassú! Zitto! Non parlare alto di voce non dir nulla che ti possano udire. Oh, bello tenero, me perdona se tanto t'ho fatto attendere avanti che m'affacciassi... Oh, sí, zucchero, ben m'accorgo che gli sta uggjàndo e pioggia scende fin da un pezzo, che tutta addosso a te par che ne sia cascata!

Ma che ti prende? E che, ti sei rabbuiato a noia di me?

Ma che ci poteva rimediare io, bimbo d'amore, che ci avevo mia madre 'sí appiccicata al culo, che non me la potevo scrollare nemanco con le scorézze! Oh mio amoroso dolce, come ti se' tutto infrascicàto che te tu me pari a un gatto che in dieci gli ci hanno spisciacchiàto addosso una banda d'imbriachi!

No, t'imploro fiore mio profumato, non insistere di venire meco di sopra adesso, che io, co' 'sta smania c'ho per te, di ritrovarmi insieme a te, impastata, intorcinàta... e gambe e brazza e cosce, come il pane a trezze ... se tu me dici <<volgio...>>, io la chiave abbasso súbeto te butto. Ma ne sarebbe d'appresso una tragedia da cacàrci ambedue addosso. Pazienta ancora un poco, mio santo amoroso, che ne verrà il momento di farti montare... ma ora sarebbe piú che pazzia! Il padre mio, da poco è rientrato alla casa imbestialito... lorde ancor le mani di sangue, che per rabbia a zaffe di scure, l'asino della macina ha ammazzato e fatto a pezzi! Che lui, 'sto ciuco infame, l'altra notte da sé solo s'è slegato e la cavalla, puledra da latte, ha montato per tutto il tempo che in cielo montava la luna!

E certamente l'ha ingravidata, 'sto bastardo!

E ragiona, figlio mio bello, non mi par buono momento cotesto di farti ritrovare ignudo... armato dello solo stendardo... in mia compagnia... che il babbo mio é geloso anco di me, quasi quanto della cavalla sua, e se venisse a dubitare che 'n'altro ciuco arrampante di sopra alla sua figliola si stesse a pascolare, ti stirparèbbe, angelo dolce, di sue mano, d'in fra le cosce, le belle insegne che con te hai menato, per farmi dolce guerra in campo del mio letto.

E che? ... Scuro di malinconia ti fai? (*Agitata*) Mio Dio, che succede ora? Di qua, qualchedun sta arrivando...

Scostati, che non ti vada a scorgere! Dietro l'angolo vai, di lí è piú buio... Zitto, ecco, è passato.

Ma che sventato, proprio, sotto il getto di grondaia ti sei ficcato?!!

UOMO (*dall'esterno*) Eccíiii!

DONNA Senti, senti, oh povero, come ti sternúta!...

UOMO (*come sopra*) Eccíiii!

DONNA Sembra che te tu raglia!

UOMO (*come sopra*) Eccíi!

DONNA Ovvìa, di modo!... Eh sí, ben indovino che ti sei un poco raffreddato! Ma te prego, modera, non te far 'sti sgniffàzzi da intabaccato... finisce che ti andranno a sentir fin dentro casa.

UOMO (*come sopra*) Eccíiiii!

DONNA (*perentoria*) Vattene di lontano! Esci di contrada!... (*Dolcissima, implora*) No, no, torna, non posso, non reggo vederti partire. Pazza, pazza io sono! E tu, fiato della mia boca, tu, mi ci hai fatto impazzare! Oh, come mi piace di molto, passero mio tutto infraccicato, mi ci viene una voglia di torcerti come un lenzuolo e sbatterti di accarezzamenti e baci, e asciugarti come la Maddalena co' i miei capelli... e no' soltanto i piedi! E arescaldàrti poi di pizzichi e mordícchi e buffi e sculàcci... un grattucchiàrti di solletico per ogni dove, fin che tu non sbotti con ridarèlle da strapazzíre!...

UOMO (*come sopra*) Eccíiiii!

DONNA Ohi, ohi, ohi... ancora ti sternúti tenero amorino! Aspetta, do ascolto un attimo alla stanza di mia madre e del babbo se s'addòrmono profondi... (*Si sposta per un attimo di lato*) Sí, pare che stiano abbioccati al ronfo. Ora attendi, ti faccio salire. (*Sollewa il candelabro*) Oh, mio angelo spampanato, mia dannazione... che mi fai fare... sto tremando anco nell'ossa fin giú, giú... nel ventre! Attendi ti getto la chiave; annodàta l'ho nel mio fazzoletto... Presto, spicciati, apri... entra, sali le scale... Ma che fai ancora lí impampinàto?... Tanto ti ci vuole a inchiavàre nella topa?

Io spero bene che di tanto tu non sia scrunàto a infilare àsole al momento!... Oh, ci sei passato alfine! Richiudi, monta leggero con le pedate, che mamma ha il sonno sottile di un sacrestano e per nulla si ridesta. Ti vengo incontro col lume... Sali, sali mio perdimento, acquolina... suco di rosa... abbracciami!

Entra in scena l'Uomo.

UOMO Oh, finalmente...

DONNA No, non farti sentire! Non parlare! Santa Madonna, come ti sei inzuppato! Sei peggio che intirizzito! (*L'Uomo fa per abbracciarla*). No, aspetta, discostati, m'hai tutta infrascicàta! Ma non potevi sguazzàrti un poco, prima di salire, come fanno i cani? Guarda che pozza hai fatto al pavimento!

UOMO Eh, ma allora... (*Fa per andarsene*).

DONNA No, no, amore dolce, santo... perdonami... non ti vo' piú bertucciàre né far rampogne...

UOMO Ma io...

DONNA E ci hai ragione, ma t'imploro, non levare in alto il tono, co' 'sto vocione ti fai sentire...

UOMO Ma tu parli!

DONNA Per me gli é diferente... anco se mi ascoltano a parlare, non si danno preoccupazione, ché io spesse volte nel sonno parlo e straparlo anco tutta la notte... Vieni, t'accosta al braciere... lasciami fare, ti vo' spogliare di tutti 'sti panni zuppi...

UOMO Eeeecc...

DONNA (*gli mette una mano sul naso per impedirgli di starnutire*) No, no, t'arresta, non starnutire, tiene serrato il naso, o almeno, per carità, starnúta in falsetto, cosí farò credere di essere io... Eeeecí! Madonna, bimbo caro dolce, mi ci hai attaccato il raffreddore... (*L'Uomo fa per parlare*). Zitto! Qualcuno s'è mosso in casa, nell'altra stanza. Nasconditi dietro quell'anta della finestra... vado a sbirciare... No, babbo e mamma se la dormono tranquilli. Vieni, fatti abbracciare. Oh, ma come ti ribatte il cuore! Che hai mio paradiso, tremi come foglie di canna. Torna, torna presso al braciere. (*Vanno al braciere. L'Uomo tenta di abbracciarla*). No, non mi toccare ancora con le mani, angelo dei miei respiri, sei tutto diaccio!... Lascia che ti tolga la camicia. Ecco, leva alte le braccia, che te la sfilo... e intanto ti bacio il petto... Amorevole, distenditi... non pensare piú al babbo e alla sua scure... Ecco, la sistemiamo qui la camicia, presso il braciere... Attendi! T'asciugo i capelli c' 'sto telo caldo e ti strofino un poco la schiena... Oh, che pelle fina!... (*L'Uomo ride, soffocando la risata nel telo*) E che? Ti fo' il solletico? Non gridare!... Per fortuna che lo sgranocchiare della pioggia copre ogni rumore. (*Lo avvolge in un gran lenzuolo*) Eccoti un bel lenzuolo caldo che t'asciugo. Lascia, stai dritto che ti tolgo le braghe. Ti si sono appiccicate addosso, come incollate. Oh!... perdona... ti ho staccato un bottone...

eccolo slacciato il pantalone! Piano, no, non t'abbassare, faccio da me. (*Il giovane tenta di parlare*). Sta' zitto t'ho detto con quel vocione!... Siedi, alza una gamba, questa... che te li sfilo... (*Una volta nudo, l'Uomo cerca di coprirsi col lenzuolo*). E che avrai da temere? Anco se sei ignudo, di sopra sei coperto piú che uno soltano... Accòstate che t'abbraccio. Bello, miele, primavero, ma tu abbruci mo', che tu ci hai la febbre?

Distenditi amore mio... non pensare piú al babbo e alla sua scure...

Oh, vie' che ti rinfreschi i lombi... e tu a me mi rinfreschi il core... Scòstate dal braciere, cosí te stai a cocere 'sti toj chiappetti tondi tondi... (*La Donna si stacca dall'Uomo. Si avvicina al letto per spogliarsi*).

UOMO (*sottovoce*) Dove sei?

DONNA So' costà, me sto a spogliar pur io, o me vorrebbe amar vestúta? (*L'Uomo le si avvicina e la spoglia*). Sí, sí, tòlleme tu la veste, ma con garbo, scorticare di sgarbo adorato! Me stracci financo la pelle! Trattieni 'sta smania!... Te tu me pari un topino affamato derento la stia dei formaggi all'imburata. È cessata la carestia, topino mio, è cessata! (*Si buttano sul grande letto sotto un enorme lenzuolo*).

Vie' vie', sono ignuda mo' e tutta apparecchiata, accorre e te sfama! Ma statti accorto, non t'ingozzare, non t'affrettare!... Che fai? La mareggiàta! Calmo! Che è? Per passarci nella rocca non abbisogna che tu abbatti le mura tutte... Ci hai una pusterla socchiusa, e io sto già arresa!

Oh, l'invasore barbaresco e turco e financo saracino!

E che? Siamo di già al saccheggio?

Arresta, arresta! Fammici respirare... Tregua, amore!

Per terremoto tu mi risvegli tutto il quartiere! Azzittate un poco... Fammi ascoltare. Che è 'sto rumore? (*La Donna si alza tirandosi appresso un lembo del lenzuolo per coprirsi*) No, non temere, dormono! (*Torna a distendersi accanto all'Uomo*) Vie', che si riprende il gioco.

Distenditi, amore mio... non pensare al babbo e alla sua scure...

Saracino indorato, vacci dolce di troppa golosia non abbi. Cingi, cingi respira, dammi fiato, che tempo c'è di molto, prima che faccia il giorno e canteranno mille uccelli... Oh, svenimenti... oh, par che tu muori... oh, sí, muori... Dio, angelo dolce, zucchero inzuccherato...

UOMO (*sussurra, roco*) Quanto mi piace!

DONNA Zitto! Tu lascia dire solo a me, che io fo' commento abbastanza per tutti e dua!... No, no, statti dolce... non precipitare, non andarsene solo in quest'onde, in questo mare... nuota vicino a me... sola non mi restare... ne potrei annegare.

Come mandòla tu m'arpeggi di tutte le mie note... suoni ignoti ne sai cavare, e fiori, e lamenti come ballate. Sei come il mare che cresce a onde, cresce per vento ma per acqua mai... Dio, bell'animale che sei! No, non mi buttare di sotto... sto cascando. Reggimi angelo, sto precipitando... vado... vado... Oh, sí, fatti il tuo lamento e grida anco' se vuoi, che il frastuono è alto come tempesta, e lampeggia... Ora ti ho visto gli occhi... e anco la bocca... acchiappami zucchero dolce, fior d'amore tenerello, par di morire... Sto vinta... l'anima m'è sortita... vado... vado... *(Il silenzio, di pochi secondi, è accompagnato da una musica medievale. La Donna si sveglia di soprassalto)*

Oh, mio Dio, che è? Nulla... m'ero addormentata e sta levando il giorno. Né l'allodole, né il gallo, né altri uccelli giudei m'hanno risvegliata... Svegliati, ridestati, amore impallocato, presto, monta all'impiedi! È tempo, caro!

Vie', che ti calzo il pantalone. Oh, come se' anco' tutt'abbioccatu... amorevole mielato... e lo stordicchio ci hai negli occhi e vai tutto a ciondoloni.

Vie', nel catino c'è l'acqua della piovra e ti risciacquo.

Tie', e non far versi e strilli come un ragazzino... Infilati 'sta camicia che è bell'asciugata... *(L'Uomo cerca di abbracciarla)*. No, bell'animal d'amore, non è piú tempo di rifar gioco, né di torre, né di castella. Tosto te ne devi andare... spicciati e senza far romore. Ora, all'istante, il babbo mio se leva e mi viene a risvegliare... e del vezzo suo di strappar l'insegne d'in tra le cosce ai ganzi, te ne sei scordato? *(L'Uomo, parzialmente rivestito, fa per andarsene)*. Be', ora non ti fuggire alla scalmana... *(Lo riabbraccia)*. Un saluto ancora e un bacio me lo vuoi ridare prima di partire? E mo' non t'indugiare... vattene... *(L'Uomo esce di scena)*. Corri, fai piano... sei arrivato al piano?... Lascia pure aperto l'uscio... *(Si affaccia alla finestra e si rivolge all'amante ad alta voce)*

Addio, bell'amorino, torna domani a sera. M'è piaciuto assai!

Perché grido?

Certo, che mi posso anco sgolare!

No, non v'è pericolo, che i miei di casa non possono ascoltare...

Perché?

Perché non ci stanno... nessuno è nella casa... sono fuori di borgo, al podere.

Tutti!!

Certo... anco ieri sera... ier di sera e alla nottata...  
 Sempre soli siamo restati... Ah, ah, ah, ... la risata!  
 Certo mio bell'amore stordito, t'ho buggerato!  
 E perché? A che pro? Per gioco!  
 T'ho ciullato giullare!  
 Per te spavento e tremore, a me calma e frescòre!  
 E io a parlare e tu in silenzio... e io in vantaggio e tu somnesso... e tu  
 infrascicàto e io all'asciutto!...  
 Mi son goduta assai 'sto sconnesso capovolto!  
 E a te nun t'è garbato?  
 Una volta mi ci dovevo pur pruovare? In soggizione mi son sempre restata  
 dentro esto gioco... e l'omo sopra e io de sotto a costante presa. Stavolta t'ho fatto il  
 ribaltone!  
 Quanto l'ho goduta 'sta nova condizione!  
 Oh, bell'amore: sei venuto per uccellare e t'ho uccellato!  
 Vanne uccellatore!!

Buio. Stacco musicale. Canzone:

*Non ti star a dormir sola.*

Non ti star a dormir sola  
 tutta calda e smaniosa:  
 io so ben che sei goliosa,  
 che sei goliosa di sentirmi  
 a te vicin.  
 Tu ti volti e ti rivolti  
 e nel letto ti rigiri,  
 io li sento i tuoi sospiri:  
 tu sospiri e ti discopri.  
 Hai addosso la caldana,  
 fammi un po'scender di sotto:  
 ti farò tornare sana, tornare sana,  
 se la porta s'aprirà.

Ho il cuor, la bocca piena  
di fresc'acqua di fontana:  
tu l'avrai la tua frescura, la tua frescura.  
Ubriaco io sarò.