

Os direitos autorais da tradução teatral: o caso de Franca Rame e Dario Fo encenados no Brasil

Amanda Bruno de Mello¹

Os italianos Franca Rame e Dario Fo são autores bastante traduzidos para o português brasileiro. Segundo registros não publicados do *MusALab – Museo Archivio Laboratorio Franca Rame Dario Fo*, de 1980 a 2020 houve pelo menos 247 temporadas de peças dos dramaturgos em teatros brasileiros, e é possível que esse número seja ainda maior, haja vista a possibilidade de que alguns textos tenham sido montados sem informar o escritório dos teatrólogos e/ou sem obter a autorização para fazê-lo.

Esse sucesso teatral, é claro, só foi possível graças a um esforço tradutório consistente: há pelo menos 26 textos do casal de dramaturgos traduzidos para o português brasileiro (MELLO, 2022), muitos deles disponíveis no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. A variedade de material disponível em português, porém, não corresponde a uma proficiência editorial: há apenas dois livros de peças de Rame e Fo no Brasil: *Morte acidental de um anarquista e outras histórias subversivas* (as outras histórias são “O primeiro milagre do menino Jesus” e “História da Tigresa”), com tradução de Maria Betânia Amoroso (Brasiliense, 1986) e *Mistero Buffo*, com tradução de Neyde Veneziano (Sesi, 2016). Além deles, o monólogo “Uma mulher só”, traduzido por Ana Maria Chiarini e Julianete Moreira Azevedo, foi publicado na antologia *Teatro e tradução de teatro* (Relicário, 2019). A realidade brasileira destoa bastante da italiana, uma vez que as peças de Fo e Rame eram frequentemente publicadas no mesmo ano da estreia, e a maior parte delas foi republicada pela Einaudi em uma espécie de edição definitiva na coleção *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame*.

Há, certamente, muitos fatores que contribuem para que os autores tenham tido muito sucesso teatral no Brasil, mas uma surpreendente timidez editorial. Entre eles, podemos mencionar, de forma geral, o mercado editorial brasileiro, que, salvo raros casos, pena para lucrar; a tradição de não publicar teatro, menos ainda quando se trata de comédias ou de autores contemporâneos, também devido aos altos custos dos direitos autorais, o que pode ser resolvido simplesmente esperando setenta anos a partir da morte do autor para que suas obras entrem em domínio público. Uma das razões que justificam esse descompasso entre insucesso editorial e êxito teatral também pode ser o fato de que, no processo tradutório do italiano ao português, parece haver muito mais tutela ao tradutor teatral do que ao tradutor editorial,

¹ Doutora em Estudos Literários pela UFMG e professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC. Contato: amanda.bruno.mello@gmail.com

devido, principalmente, aos contratos de direitos autorais propostos pelo escritório dos autores italianos às produtoras brasileiras.

Neste artigo, apresentamos dados da comunicação entre o escritório italiano dos dramaturgos e algumas produtoras brasileiras e dos contratos entre eles firmados para refletir, em especial, sobre a valorização do tradutor teatral da obra de Franca Rame e Dario Fo. Para fazê-lo, recorreremos sobretudo ao *Archivio Franca Rame-Dario Fo*,² grande acervo virtual cuja organização foi coordenada por Rame e que reúne diversos documentos da longa carreira do casal, como rascunhos de peças, publicações, fotos, correspondências, *clipping*, contratos, relatórios contábeis, entre outros. Ao contrário do que acontece em relação aos direitos de encenação das peças, não conseguimos encontrar contratos sobre sua publicação e distribuição, nem na Itália, nem em outros países. Na seção “contratos” das peças mais emblemáticas do casal há o seguinte informe: “O acesso aos elementos desta seção foi limitado em respeito às normas para a proteção da privacidade e/ou dos direitos autorais” (ARCHIVIO, online),³ o que impede a comparação dos contratos para a montagem e para a publicação das peças de Rame e Fo. Por isso, o estatuto do tradutor para a cena Cserá comparado com o que se sabe, de forma mais geral, sobre os direitos de autor da tradução editorial.

Inicialmente, uma leitura das cartas trocadas a respeito de peças que foram montadas no Brasil indica que havia contratos e tratamentos diferenciados a depender da produção local do espetáculo: muito mais liberdade era dada a grupos amadores e estudantis, como nos mostra essa correspondência entre Ewa Procter (da SBAT) e Piero Sciotto (representante italiano dos autores). Em 6 de junho de 1988, ela informa que um grupo estudantil tem interesse em montar *Arlecchino* e pergunta quais seriam as condições:

Um grupo universitário de Campinas está interessado em produzir esta peça. Eles planejam apresentar em festivais universitários; esses festivais têm um público muito específico, isto é, pessoas ligadas às universidades; estudantes, professores, etc.

Gostaríamos, então, que nos informassem, respondendo esta carta, quanto devemos arrecadar por apresentação, considerando que os ganhos não serão altos. A tradução da peça seria feita por dois professores da Universidade de Campinas.⁴ (ARCHIVIO, online, 1988)

² O acervo pode ser consultado no link: <http://archivio.francarame.it/IndiceGenerale.aspx>

³ Tradução nossa. No texto de partida: “L'accesso agli elementi di questa sezione è stato limitato nel rispetto delle norme per la tutela della privacy e/o del diritto d'autore.”

⁴ Tradução nossa. No texto de partida: “An University Group with their campus in Campinas, State of São Paulo, is interested in producing this play. They are planning for presentations in University Festivals; these Festivals are restricted to a very specific audience, i.e., people linked to the universities; students, professors, etc. We would thus appreciate your news, by return, as to how much we should collect by presentation, bearing in mind that the revenue will not be large. The translation of the play would be done by two professors of the Campinas University.”

Piero Sciotto responde em 5 de julho de 1988:

Em resposta ao seu gentil pedido de 6 de junho sobre o grupo universitário em Campinas, acho que você deveria recolher a taxa normal paga por grupos amadores. Aqui na Itália há um mínimo garantido de cerca de 40 dólares americanos por apresentação. Não sei se é igual no Brasil. Você deve sugerir a solução, a certa para o Brasil, se for diferente.⁵ (ARCHIVIO, online, 1988)

Quando se trata de um grupo estudantil, portanto, o escritório italiano dos autores se mostra flexível, disposto não apenas a receber uma quantia por apresentação considerada pequena, mas até mesmo a acatar uma eventual sugestão de Ewa Procter, a encarregada de assuntos exteriores na SBAT. O entendimento de Sciotto parece ser de que a realidade do teatro amador ou estudantil é diferente em cada local e de que a praxe idiossincrática deve ser respeitada, ainda que isso signifique uma menor quantia a receber à guisa de direitos autorais.

Essa posição muda completamente quando se trata do teatro profissional. Um exemplo pode ser visto na correspondência entre a Djalma Bittencourt, superintendente da SBAT, Antônio de Bonis, afiliado da sociedade, e o Collettivo Teatrale La Comune, cujas cartas, nesse caso, não são assinadas individualmente. Em maio de 1984, Bonis já havia obtido a autorização e uma cópia do contrato para a montagem de *Gli Arcangeli non giocano a flipper*, que faria junto com Geraldo Carneiro, mas parece não ter chegado a assiná-lo, pois, em 19 de julho de 1984, Bittencourt pede desculpas pela demora na resposta e anexa à sua uma carta de Antônio de Bonis datada de 15 de julho de 1984, poucos dias antes:

Tendo em vista o prazo dado para a montagem do texto “GLI ARCANGELI NON GIOCANO A FLIPPER”, não será possível a sua montagem para este ano. Se possível gostaria de pedir uma dilatação desse prazo, pois o texto ainda está em fase de tradução. Aproveito a oportunidade para também pedir uma redução no percentual que diz respeito ao direito autoral, pois foge um pouco da realidade teatral brasileira, onde se costuma cobrar das companhias um máximo de 10%. Se o percentual ao Autor da peça for de 7%, o tradutor neste caso ficaria apenas com 3%. Portanto nota-se que neste caso seria inviável a montagem do texto. (ARCHIVIO, online, 1984)

Nesse caso, há um pedido para que se considerem as particularidades brasileiras e a praxe do mercado teatral local, cobrando um valor menor a título de direitos dos autores para que o tradutor pudesse receber um percentual maior. O Collettivo Teatrale La Comune se mostra flexível quanto ao pedido de dilatação do prazo, mas é irredutível quanto às porcentagens. De fato, na carta de 7 de setembro de 1984, lê-se:

[...] Como limite máximo, podemos conceder uma prorrogação até o fim do presente ano de 1984 para o contrato com o senhor De Bonis.

⁵ Tradução nossa. No texto de partida: “Referring to your kind request of June 6th about the University Group in Campinas, I think you should ask for the normal fee payed by amateur groups. Here in Italy there's a granted minimum about 40 US Dollars, for each performance. I don't know if it's the same in Brasil. You should suggest the solution, the right one for Brasil, if it's different.”

Em relação às porcentagens, estas são as que normalmente são garantidas para os autores e para os tradutores em todo o mundo. Por isso, não pensamos em alterá-las.⁶ (ARCHIVIO, online, 1984)

Não constam respostas ulteriores no Archivio e tampouco encontramos informações sobre montagens da peça em questão em 1984 ou 1985 no Brasil, o que nos leva a crer que as tratativas tenham se encerrado e que Antônio de Bonis não tenha aceitado as condições dos autores italianos. É interessante notar como, para o teatro profissional, o escritório italiano não está disposto a aceitar as idiossincrasias locais, insistindo numa praxe que considera mundial, segundo a qual 10% do valor arrecadado no borderô deve ser destinado ao pagamento dos direitos de propriedade intelectual, sendo 7% para os autores e 3% para os tradutores. Também é interessante notar que Bonis tenha pedido uma redução na porcentagem devida aos autores justamente para poder remunerar melhor os tradutores – não temos como afirmar se essa era, de fato, a sua intenção.

Fato é que, na década de 1980, o país vivia, para recuperar a expressão usada por Beatriz Bonfim em 1986 no Jornal do Brasil, uma “Fomania”, parcialmente explicada, como analisamos em Mello (2022), pelo processo de redemocratização, que permitia, finalmente, que se falasse explicitamente de política nas encenações teatrais. A dramaturgia dos autores italianos, entendida seja em sua dimensão estética, seja em sua dimensão ideológica, aparece como uma forte inspiração para os diretores e grupos teatrais brasileiros. Isso é percebido tanto pelo número de montagens – segundo Mate (2011), Dario Fo, Beckett e Brecht são os dramaturgos estrangeiros mais encenados em São Paulo naquela década – quanto pelo seu sucesso: são dos anos 1980, entre outras, as célebres montagens de *Não se paga, não se paga* (1981, com direção de Gianfrancesco Guarnieri e atuação dele e de Regina Vianna, Herson Capri, Bete Mendes e Renato Borghi); *Morte acidental de um anarquista* (1982, com direção de Antonio Abujamra e atuação de Antonio Fagundes); *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* (1983, com direção de Abujamra e atuação de Denise Stoklos), *Brincando em cima daquilo* (1984, com direção de Roberto Vignati e atuação de Marília Pêra) e *Casal aberto... ma non troppo* (1984, com direção de Roberto Vignati e atuação de Herson Capri e Malú Rocha), que, de forma geral, além de reunirem importantes nomes do teatro nacional, fazem longas temporadas e turnês em várias cidades do Brasil.⁷

⁶ Tradução nossa. No texto de partida: “As a maximum allowance, we can grant a delay up to the end of present year 1984 for the contract with Mr. De Bonis.

Concerning the percentages, these are the ones which are normally granted to the Authors and to the translators all over the world. So we do not think to change them.”

⁷ Mais detalhes podem ser consultados em Mello (2022).

Ainda que o sucesso de crítica não seja comum a todas essas montagens, o sucesso de público o é, e se reflete também no sucesso financeiro. Antonio Abujamra, em carta de 2 de maio de 1983 a Dario Fo, agradece o autor pelo sucesso de sua montagem e chega a dizer que foi ele quem salvou financeiramente o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC):

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

Esta carta e esse material é para dizer que estamos contentes e agradecidos por você ter salvo o nosso teatro e gostaríamos de ter uma correspondência para sabermos o que acontece por aí.

Espero que a Sociedade de Autores tenha te dado todo o dinheiro, pois pagamos religiosamente os 6% de direitos de autor.

Quando vem ao Brasil. Venha a São Paulo para as 300 representações da sua peça.

Escreva algo, pois estamos com vontade de fazer outras peças suas.

Responda se o dinheiro foi entregue, pois é bastante [...]. (ARCHIVIO, 1983, online).

Também é testemunha do sucesso financeiro das montagens de peças dos autores italianos uma carta do Grupo Viagem, de Herson Capri e Malú Rocha, na qual pedem os direitos de *Settimo: ruba un po' meno* e dão notícias sobre a turnê de *Casal aberto... ma non troppo*. Além de terem traduzido e enviado alguns materiais sobre a última peça, também anexam uma espécie de relatório da turnê, que estreara em 1984 e, em 11 de abril de 1986, data de envio da carta, ainda não acabara – a previsão de encerramento era agosto de 1986. Em resumo, apresentaram a produção 309 vezes, em 51 cidades de quatro estados diferentes, com um público aproximado de 80 mil pessoas e renda bruta de 568.588,42 cruzados.

Não tivemos acesso ao contrato de *Casal aberto... ma non troppo*. De toda forma, podemos supor que as porcentagens fossem as mesmas estabelecidas para a montagem de *Arlecchino*, que já mencionamos, e para a montagem de *Settimo: ruba un po' meno*, em cujo contrato, firmado em 1987 entre o Grupo Viagem (representando Herson Capri e Malú Rocha) e Piero Sciotto (representando Dario Fo, Franca Rame e Jacopo Fo), afirmava-se: “Os direitos devem ser considerados assim repartidos: 7% ao autor; 3% ao tradutor sobre um percentual de 10% do custo bruto do ingresso” (ARCHIVIO, online, 1987). Considerando os valores da turnê de *Casal aberto*, podemos imaginar uma arrecadação de 39.801,19 cruzados para Franca Rame e Dario Fo e de 17.057,65 cruzados para os tradutores Roberto Vignati e Michele Piccoli. Em que pesem as limitações desse tipo de ferramenta, a calculadora do cidadão do Banco Central do Brasil aponta que esse valor seria equivalente, hoje, a 17.717,04 R\$. Para continuarmos a hipotisar uma atualização dos direitos devidos ao tradutor, podemos imaginar que uma peça vista por 80 mil pessoas, das quais metade pagantes de meia-entrada, com ingressos a 30 reais (preços raramente praticados por produções de atores globais hoje

em dia), arrecadaria 1,8 milhão de reais bruto. Nesse cenário, 54 mil reais seriam devidos aos tradutores. Ainda que haja muita diferença entre a atualização do valor de 1986 e esse cenário hipotético atual, ambos os valores são muito maiores do que os tradutores receberiam caso fossem usados os valores praticados no mercado de traduções encomendadas. O valor atual de referência para tradução literária de acordo com o Sindicato Nacional dos Tradutores (Sintra), por exemplo, considerado alto e difícil de praticar, é de 58,07 R\$ por cada lauda de 2100 caracteres. No caso de *Coppia aperta*, se fosse usada como referência a segunda edição do roteiro, disponível no Archivio (1983), que tem cerca de 25 laudas, o valor total seria de aproximadamente 1450 R\$.

Ora, o que se percebe é que, caso de fato os contratos tenham sido respeitados no que diz respeito ao pagamento dos direitos dos tradutores, e não apenas em relação aos direitos dos autores, durante a Fomania dos anos 1980 e em qualquer caso de sucesso de público, executar uma tradução cênica da obra de Franca Rame e Dario Fo pode ser muito mais vantajoso para os tradutores do que executar uma tradução para o mercado editorial. Ao estabelecerem esse tipo de contrato, o escritório dos autores italianos reconhece tradutores como cocriadores de sua obra (ou como criadores de uma obra de tradução) e contribuem para que tenham os seus direitos respeitados, o que não costuma acontecer quando se traduz para a publicação de livros no Brasil.

De fato, como aponta Denise Bottmann (2012, online), é muito comum que os contratos de cessão dos direitos propostos por editoras sejam abusivos. Além disso, não apenas editoras, como também tradutores, muitas vezes entendem a atividade tradutória, que dá origem a uma obra de tradução, como uma prestação de serviços. Ela explica que

[...] A segunda fonte de confusão, e mais de fundo, é supor que, quando você faz uma tradução por encomenda de uma editora, você está prestando um serviço e não criando uma obra de tradução. Como se sua tradução fosse obra autoral apenas se você a tivesse feito por iniciativa própria, ao passo que, a pedido da editora, tratar-se-ia de um serviço. (BOTTMANN, 2012, online)

Ora, além dos motivos anteriormente citados, e que aqui não nos cabe aprofundar, é possível que a valorização dos tradutores nos contratos propostos pelos representantes legais de Rame e Fo para a encenação de peças de sua autoria no Brasil também contribua para seu sucesso teatral ou, pelo menos, para sua timidez editorial: certamente, será mais fácil encontrar aqui tradutores que aceitem os termos do mercado teatral do que tradutores que aceitem os termos do mercado editorial, especialmente se estes últimos seguirem o que de fato é mais comumente praticado no Brasil.

Por fim, é preciso lembrar que o mercado editorial também não costuma levar a comédia a sério, fator que pode, outrossim, contribuir para a baixa publicação de Rame e Fo em livro no Brasil. Como afirma Bruno Osimo em seu *Manuale del traduttore*,

Para certos gêneros teatrais, como a comédia, se a dominante for considerada o entretenimento, a comicidade, e forem colocados em segundo plano os elementos típicos da cultura emitente, prevalece, via de regra, a reconstrução a cargo de dramaturgos da cultura receptora. Trata-se em geral de obras contemporâneas com poucas pretensões de serem lembradas na história do teatro, destinadas a um público desprovido de grandes curiosidades culturais pelo novo, e desejoso principalmente de se distrair e de rir.”⁸ (OSIMO, 2011, p. 193)

Nesse trecho, Osimo ao mesmo tempo nos mostra e reitera um tipo de recepção até hoje muito comum à comédia, especialmente no meio editorial, que é considerá-la inferior e passageira, não merecedora de interesse intelectual mais permanente. Ainda é necessário rever essas posições para que comediógrafos contemporâneos importantes possam alcançar também nos livros o sucesso que têm nos palcos.

REFERÊNCIAS

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Lettera a Dario Fo dal regista brasiliano Antonio A. riguardante il successo dello spettacolo “Morte accidentale di un anarchico” a San Paulo. 1983. Disponível em:

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3925&IDOpera=109>. Acesso em: 30 set. 2023.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Seconda edizione del copione di “Coppia Aperta” di Dario Fo e Franca Rame, rappresentata per la prima volta al Teatro Sloveno di Trieste. Il testo viene vietato ai minori di 18 anni. 1983. Disponível em:

<http://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=2194&IDOpera=47>. Acesso em: 30 set. 2023.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Carteggio tra la SBAT (Brasile) e la CT La Comune: i sig. Antonio De Bonis e Geraldo Carneiro chiedono, tramite la SBAT, i diritti di traduzione e di rappresentazione de “Gli arcangeli non giocano a flipper” di Dario Fo. 1984. Disponível

⁸ Tradução nossa. No texto de partida: “Per certi generi teatrali, come la commedia, se la dominante è considerata l’intrattenimento, la comicità, e si mettono in secondo piano gli elementi tipici della cultura emittente, prevale di norma il rifacimento a opera di drammaturghi della cultura ricevente. Si tratta di solito di opere contemporanee con poche pretese di essere ricordate nella storia del teatro, destinate a un pubblico privo di grandi curiosità culturali per il nuovo, e desideroso soprattutto di distrarsi e ridere.”

em: <http://arquivo.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20635&IDOpera=6>. Acesso em: 30 set. 2023.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Carteggio tra Sergio Colombo, Herson Capri e Malu Rocha, del Grupo Viagem di Rio de Janeiro (Brasile), riguardante il materiale relativo alla messa in scena di "Coppia aperta" di Dario Fo e Franca Rame. 1986. Disponível em: <http://arquivo.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=18047&IDOpera=47>. Acesso em: 30 set. 2023.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Corrispondenza tra la SBAT e La Comune riguardante la richiesta, da parte del traduttore Herson Capri, della proroga dei diritti di rappresentazione di "Settimo: ruba un po' meno". Brasile. 1987. Disponível em: <http://www.arquivo.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20677&IDOpera=161>. Acesso em: 30 set. 2023.

ARCHIVIO Franca Rame-Dario Fo. Corrispondenza tra la SBAT (SPAGNA) e la La Comune riguardante la richiesta, da parte di un grupo universitario di Campinas, della proroga dei diritti di rappresentazione di "Hellequin, Harlekin, Arlecchino". 1988. Disponível em: <http://arquivo.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20682&IDOpera=7>. Acesso em: 30 set. 2023.

BONFIM, Beatriz. A comédia da classe operária. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1986, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/182231. Acesso em: 30 set. 2023.

BOTTMANN, D. Os tais direitos autorais. *Tradução lítero-humanística*, 8 dez. 2012. Disponível em: <http://traducaoliterohumanistica.blogspot.com/2012/12/os-tais-direitos-autorais.html>. Acesso em: 30 set. 2023.

ESTEVES, Lenita Maria Rímoli. Tradução & direitos autorais. In: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (Orgs.). *Tradução & perspectivas teóricas e práticas* [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015. p. 45-69. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim->

[9788568334614-04.pdf](#). Acesso em: 30 set. 2023.

MATE, Alexandre. O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Disponível em <http://hdl.handle.net/11449/113700>. Acesso em: 30 set. 2023.

MELLO, Amanda Bruno de. *Dramaturgia da tradução*: construção dramatúrgica nas traduções brasileiras das peças de Franca Rame e Dario Fo disponíveis no acervo da SBAT. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/44013>. Acesso em: 30 set. 2023.

MusALab – Museo Archivio Laboratorio Franca Rame Dario Fo. *Brasile produzioni*. 2019. Planilha não publicada.

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