



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LITERATURAS ESTRANGEIRAS
CURSO DE LETRAS ESTRANGEIRAS-ITALIANO

Luciá Pereira Tavares

**A tradução brasileira de “Questi Fantasmî”, de Eduardo De Filippo, na
transformação da cena teatral do final da década de 40**

Florianópolis

2024

Luciá Pereira Tavares

**A tradução brasileira de “Questi Fantasmí”, de Eduardo De Filippo na
transformação da cena teatral do final da década de 40**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Letras do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Letras Italiano

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Florianópolis

2024

Pereira Tavares, Lucía

A tradução brasileira de "Questi Fantasmi", de Eduardo De Filippo, na transformação da cena teatral do final da década de 40 / Lucía Pereira Tavares ; orientador, Sergio Romanelli, 2024.

75 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua
Italiana, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Italiana. 2. Eduardo De Filippo. 3. Questis Fantasmi. 4. Teatro Italiano. 5. Crítica genética. I. Romanelli, Sergio. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras - Língua Italiana. III. Título.

Luciá Pereira Tavares

Título: A tradução brasileira
de “Questi Fantasmi”, de Eduardo De Filippo, na transformação da cena teatral do final
da década de 40

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de
“Bacharel em Letras” e aprovado em sua forma final pelo Curso Letras-Italiano

Florianópolis, 26 de junho de 2024.

Coordenador(a) do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sergio Romanelli
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dra. Karine Simoni
Universidade Federal de Santa Catarina

Profª. Dra. Amanda Bruno Mello
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis

2024

Ao mestre napolitano Antonio Verbeni (in memoriam)
A todos que dedicam, ou dedicaram suas vidas ao Teatro
A Nápoles

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente às pessoas que de maneira direta ou indireta me conduziram a conhecer mais da obra de Eduardo De Filippo, não vou citar os nomes de todos, pois são muitos e não quero cair na armadilha de omitir alguém, por isso peço que sejam como um grande coro teatral que dá voz à realização deste meu trabalho e saibam que estarão presentes na efemeridade deste.

Gostaria de agradecer à uma série de professores, sobretudo àqueles que se desdobram em muitos para fazer acontecer a educação, e tenho que destacar o quanto sou grata à educação pública brasileira, é graças a esta que aprendi a ler, escrever, vivenciei o teatro pela primeira vez e trilhei meu caminho acadêmico.

Agradeço à UFSC, à UNIRIO, à bolsa do CNPq de apoio à pesquisa e ao NUPROC.

Agradeço também à educação crítica e reflexiva que recebi, seja dentro da minha família contestadora, da casa repleta de gente, das estantes com livros, das memórias dos ancestrais, e de tudo que vivenciei e aprendi no país vizinho-irmão e amigo: meu querido Uruguai. E é claro àquela Itália, emotiva e explosiva, que me preenche de emoções e ‘anima’.

Agradeço imensamente também aos fantasmas, desde aqueles da infância até os que vemos nos dias atuais. São eles que têm me dado a coragem de resistir, insistir e persistir. Não poderia deixar de agradecer aos tradutores, da palavra ou do gesto, que em prol da arte e da cultura estão aí traduzindo o mundo.

Para finalizar agradeço ao público, público ‘gente’, público leitor, público Estado laico.

Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere.
(PIRANDELLO, 1921)

RESUMO

Este trabalho objetiva destacar a importância da tradução, do Italiano e Napolitano ao Português Brasileiro, do texto teatral “Questi Fantasmì”, de Eduardo De Filippo, tendo como ponto de partida o fac-símile datiloscrito que se encontra na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, sob o título de “O Grande Fantasma”, realizada por Renato Alvim e Mário da Silva, e encenada pela Companhia de Procópio Ferreira. Para a análise do fac-símile datiloscrito da tradução de 1948, nos apoiamos nos pressupostos teóricos da crítica genética aplicada ao processo tradutório e ao teatro (Romanelli, 2006, Passos, 2011) e para compreender as interações entre texto, texto traduzido e cena nos orientaram os estudos de Grésillon e Thomasseau (2014) e Pavis (2008). Este trabalho está dividido em um prólogo, três atos e um epílogo. O prólogo conta com a introdução do tema e as motivações para a pesquisa, o Ato I traz uma identificação, análise e decifração inicial do datiloscrito. O ato II apresenta a importância da obra de Eduardo De Filippo. O Ato III analisa os documentos pós-cena, observando a pertinência destes para compreensão da tradução em questão nas transformações da cena teatral brasileira do final dos anos 40, e o Epílogo apresenta as considerações finais. Este trabalho propõe compreender a importância de tal tradução para inserção do Teatro Eduardiano no Brasil, e em que medida esta trouxe características transformadoras para a cena teatral brasileira do final da década de 40.

Palavras-chave: Eduardo De Filippo; Questi Fantasmì; Teatro Italiano; Crítica genética.

RIASSUNTO

Questa ricerca ha come scopo quello di studiare l'importanza della traduzione teatrale, dell'Italiano e del Napoletano al Portoghese Brasiliano, di "Questi Fantasmi", di Eduardo De Filippo, avendo come punto di partenza il fac-símile dattiloscritto dell'archivio digitale che si trova nella Fondazione Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro, sotto il titolo "O Grande Fantasma", intrapresa da Renato Alvim e Mário da Silva. Per l'analisi del fac-simile dattiloscritto della traduzione del 1948, sono stati usati come presupposti teorici Romanelli(2006) e Passos (2011); per comprendere i processi delle interazioni tra testo tradotto e scena teatrale sono stati ugualmente usati Grésillon & Thomasseau (2014) e Patrice Pavis(2008). Questa monografia è composta da un prologo, tre atti ed un epilogo. Il prologo presenta l'introduzione dell'argomento e le motivazioni di questa ricerca; L'Atto I la metodologia e la maniera in cui i presupposti teorici sono stati utilizzati e la descrizione dell'oggetto di studio; L'Atto II presenta l'importanza dell'opera di Eduardo De Filippo, l'Atto III evidenzia dei punti di rilevanza tra il testo tradotto e la scena teatrale del 1948, a Rio de Janeiro nelle critiche teatrali, soprattutto del quotidiano "a Noite(RJ)", e l'Epilogo si rivolge alle considerazioni finali. La presente ricerca si propone di capire l'importanza di tale traduzione per l'inserimento del teatro eduardiano in Brasile, ed in che misura questa abbia contribuito alle trasformazioni della scena teatrale brasiliana della fine degli anni Quaranta.

Parole Chiave: Eduardo De Filippo; Questi Fantasmi; Teatro Italiano; Critica genetica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Página 1 do fac-símile datiloscrito “O Grande Fantasma”	25
Figura 02 – Recorte da página 2 do fac-símile datiloscrito.....	26
Figura 03 – Recorte da Revista Il Damma (1946).....	26
Figura 04 – Carimbo da página 2 do fac-símile datiloscrito.....	28
Figura 05 – Carimbos da página 2 do fac-símile datiloscrito.....	28
Figura 06 – Trecho da Página 49 do fac-símile datiloscrito.....	33
Figura 07 – Trecho da Página 60 do fac-símile datiloscrito.....	33
Figura 08 – Diagrama de Gênese Teatral (Grésillon e Thomasseau).....	36
Figura 09 – Diagrama de Gênese Teatral do O Grande Fantasma.....	37
Figura 10 – Eduardo De Filippo e Procópio Ferreira.....	39

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Legendas das imagens da p.02 do fac-símile datiloscrito de <i>O Grande Fantasma</i> (1948) e da página 34 da Revista “Il Dramma”(1946).....	30
Quadro 02 – Classificação das rasuras e intervenções do datiloscrito.....	32

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BN Biblioteca Nacional

CNPQ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

EBC Empresa Brasil de Comunicação

DFSP Departamento Federal de Segurança Pública

HQ História em quadrinhos

NUPROC Núcleo de Estudo de Processos Criativos

PIBIC Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

SBAT Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SCDP Serviço de Censura de Diversões Públicas

SIAE Società Italiana degli autori e Editori

TBC Teatro Brasileiro de Comédia

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO (PRÓLOGO)	14
1.1	ORGANIZAÇÃO DO TCC	17
1.2	OBJETIVOS	19
1.2.1	Objetivo Geral	19
1.2.2	Objetivos Específicos	19
1.3	HIPÓTESE	19
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E METODOLOGIA (ATO I)	20
2.1	ANÁLISE DO FAC-SÍMILE DATILOSCRITO “O GRANDE FANTASMA”(1948)	20
2.1.1	Organização do Dossiê do estudo	22
2.1.2	Especificação e datação do documento	23
2.1.3	Decifração dos Materiais	29
2.2	GÊNESE TEATRAL	34
3	EDUARDO DE FILIPPO E A RELEVÂNCIA DE QUESTI FANTASMI (ATO II)	39
3.1	EDUARDO DE FILIPPO	40
3.1.1	Questi fantasmi	41
3.1.2	Questi fantasmi, sinopse e relevância	44
773.2	PROCÓPIO FERREIRA	46
4	CONTRIBUIÇÕES À CENA TEATRAL DOS ANOS 40 (ATO III)	48
4.1	OS TRADUTORES	52
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS-EPÍLOGO	54
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56
	SITOGRAFIA	58
	APÊNDICE	59
	APÊNDICE I - Didascálias	60
	APÊNDICE II – Clipping - Jornal “A Noite”(RJ)	62

1 INTRODUÇÃO (PRÓLOGO)

Analisar a importância de uma tradução teatral de *Questi Fantasmi*(1945) de Eduardo De Filippo (1900-1984), do italiano e napolitano para o português brasileiro, na busca das perspectivas e contribuições estéticas que a caracterizam, já seria extremamente relevante por si só, seja aos estudos de italiano no Brasil, seja ao campo da tradução, quanto àqueles relacionados à influência italiana na cena teatral brasileira. Este estudo tem como ponto de partida um documento datiloscrito de 1948 e articula-se em volta de um objeto de estudo heterogêneo que para sua análise requer o aporte de várias disciplinas, não apenas por sua complexidade, mas pelo caráter interdisciplinar na qual a arte teatral está apoiada, apresentando características de diferentes tipos de pesquisas.

O Grande Fantasma, tradução brasileira de Renato Alvim e Mário da Silva para o texto teatral *Questi Fantasmi*, de Eduardo De Filippo, foi encontrado no acervo de manuscritos online da Fundação Biblioteca Nacional (BN), no Rio de Janeiro. O fac-símile datiloscrito aqui analisado foi adquirido junto à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que detém os direitos autorais do texto traduzido no Brasil. Me deparei com tal tradução, em 2017, durante a busca de mais um texto teatral para ser encenado no projeto de extensão “Teatro Italiano da História à Cena”, sob a coordenação do professor Sergio Romanelli. O Projeto em questão, que iniciou-se em maio de 2015 e funcionou até maio de 2018, objetivava, além de estudar a História das manifestações teatrais na península Itálica, encenar textos teatrais em língua italiana; tendo levado à cena diferentes textos teatrais, entre estes “Sogno di una notte di mezza Sbornia”¹(2017), de Eduardo De Filippo. O projeto em questão, já havia realizado três montagens teatrais antes: “I Menecmi”², de Plauto(2015), “La Mandragola”³ de

¹ Publicação da agenda da XVII Settimana della Lingua Italiana nel mondo, em que o espetáculo em questão foi apresentado, realizada na ocasião pela UFSC em parceria com o Círculo Ítalo-brasileiro de Florianópolis. Disponível em <http://calendariofloripa.com/board/62-1-0-8498> (Acesso em 29 de maio de 2024).

² Vídeo da entrevista sobre a estreia do Projeto Teatro Italiano da História à cena, na TV UFSC, Programa UFSC Cidade Revista de 29 de outubro de 2015 [5:46] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DkaF6rB7xw> (Acesso em 29 de maio de 2024).

³ Matéria com a divulgação do espetáculo “La Mandragola”, de Maquiavel, apresentado em 19 de Setembro de 2016 no Teatro do DAC/UFSC (atual Teatro Carmen Fossari), na participação na programação do II Colóquio Maquiavel e I Encontro Maquiavel: Política e Literatura. Disponível em <https://noticias.ufsc.br/2016/09/espeticulo-la-mandragola-de-maquiavel-dia-19-no-teatro-da-ufsc/https://dac.ufsc.br/2016/09/page/2/> (Acesso em 29 de maio de 2024).

Maquiavel (2016) e “La Locandiera”⁴ de Goldoni (2016). O fato do projeto ter contado com a montagem de um texto de Carlo Goldoni, com cenas do dialeto vêneto (típico no norte da Itália), instigou os envolvidos no projeto a encenarem textos do teatro dialetal também do sul da Itália, após leituras de diferentes autores se decidiu pela obra de Eduardo De Filippo.⁵ Foi a partir das diversas reflexões a respeito da obra do ator, diretor e dramaturgo, que emergiram a partir de tal projeto, que decidi pesquisar a obra traduzida e encenada de Eduardo De Filippo no Brasil, e cheguei ao datiloscrito da tradução brasileira de 1948, que analiso aqui neste trabalho. Por ser o período que data tal tradução repleto de transformações na cena teatral brasileira, me vi ainda mais motivada a empreender este trabalho de conclusão de curso. Cabe destacar também que o meu interesse pelos estudos de manuscritos e documentos, que se deram junto ao Núcleo de Estudo de Processos Criativos (NUPROC),⁶ do qual participei na qualidade de aluna bolsista de iniciação científica do CNPQ⁷, foram essenciais, pois me propiciaram o contato com manuscritos de diferentes autores e a participação em discussões sobre os processos de gênese. Este trabalho justifica-se ainda por ter um caráter de ineditismo, pois até o momento da escrita deste não foram identificadas publicações de estudos anteriores na Capes, CNPq e no Google Acadêmico, que se refiram unicamente ao datiloscrito de *O Grande Fantasma*⁸ e a importância deste para a compreensão da transformação estética da cena teatral brasileira da década de 1940. O fac-símile datiloscrito de tradução do texto teatral, aqui estudado, mostra-se de grande relevância para a pesquisa por apresentar indícios de que possa ser a primeira tradução de um texto de Eduardo De Filippo no Brasil,⁹ e por ter sido levada à cena pela

⁴ Divulgação da apresentação do espetáculo na programação da XVI Settimana della Lingua Italiana nel mondo, junto ao site Notícias da UFSC. Disponível em <https://noticias.ufsc.br/tags/xvi-semana-da-lingua-italiana/> (Acesso em 29 de maio de 2024).

⁵ A quantidade de textos do autor fez que se realizassem muitas leituras e se entrasse em contato com o texto “Questi Fantasmì”. O texto teatral em questão só não foi encenado pelo projeto por necessitar um elenco de atores muito maior que o número de pessoas que tínhamos à disposição.

⁶ Disponível em <https://www.nuproc.cce.ufsc.br/> (Acesso em 3 de junho de 2024).

⁷ Projeto D. Pedro II tradutor: análise do Processo Criativo (2015), com orientação do Prof.º Dr. Sergio Romanelli.

⁸ Os estudos que citam a obra, referem-se apenas a citações da montagem do espetáculo relacionando-o à trajetória do Diretor italiano Ruggero Jacobbi no Brasil, Raulino (2005) e Wajnberg (2013), citam o nome de Eduardo De Filippo, mas sem aprofundamento desse e de sua obra traduzida no Brasil, dizem respeito a estudos da evolução do Teatro brasileiro, mas não à análise e importância do fac-símile datiloscrito da tradução brasileira de 1948, de “Questi Fantasmì”.

⁹ As evidências para tal serão apresentadas ao longo deste trabalho levando em conta os estudos de Giammusso (2015), Brunello (2003), Procina (2020) e de pesquisas realizadas junto ao Jornal “A Noite (RJ)” presente na hemeroteca da BN.

Companhia profissional de Procópio Ferreira (1898-1979),¹⁰ no Rio de Janeiro, com a direção do irreverente encenador italiano Ruggero Jacobbi (1920-1981), num período em que o Teatro Brasileiro passava por grandes transformações estéticas e estruturais. Estas inovações do sistema teatral brasileiro¹¹ se deslocavam de um teatro que se apoiava nos ‘primeiros atores das companhias’, para um teatro onde papel dos novos diretores, começava a ganhar a dianteira. Passava-se de um teatro quase sem ensaios a um trabalho que se apoiava na necessidade de um processo de criação, ou seja, um refinamento da cena teatral. Segundo Brandão:

A nova poética pode ser definida de maneira sumária: era a proposta de encenadores, poetas da cena que a instauravam como obra coletiva concebida por eles em sintonia com um texto dramático, propondo o rompimento do palco de hierarquias e convenções do século 19 e instaurando a cena como fluxo vivo de poesia. (2001, p.305)

Esta nova poética da cena se desenvolvia sobretudo junto ao teatro estudantil universitário e às companhias amadoras do Rio de Janeiro, e por sua vez apresentava resistência dentro do sistema teatral brasileiro, principalmente junto ao teatro profissional da época. Tal fato desencadeou resistência às mudanças que culminaram no deslocamento do pólo teatral do Rio de Janeiro para São Paulo, e tiveram forte presença italiana.

O crescimento do movimento amador foi de tal ordem que ecoou junto à burguesia industrial Paulista, engajada na consolidação da liderança de São Paulo à frente do país. A repercussão foi considerável o bastante para que, também em 1948, Franco Zampari, tomasse a decisão de construir um teatro [...], pois a cidade contava na época apenas com duas casas de espetáculo é importante que se destaque aqui no fato novo para a dinâmica do sistema teatral brasileiro [...] por causa da tradição construída pela imigração italiana. (BRANDÃO, p. 2001, p. 320)

Tal teatro criado pelo empresário napolitano Franco Zampari (1898-1966) em São Paulo, chamado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), escreveu uma importante página do teatro brasileiro moderno no período, e absorveu muitos italianos como diretores e técnicos do espetáculo, os quais, por vezes, chegavam ao Brasil

¹⁰ Considerado um dos atores mais aclamados atores no Brasil na primeira metade do século XX, e que na busca por refinar seu trabalho, foi um dos primeiros “a experimentar a novidade da direção teatral” (FARIA, 2012, p. 479).

¹¹ Brandão (2001, p.320), utiliza-se do conceito de Sistema teatral brasileiro para designar “[...] uma realidade de produção solidamente articulada que surgiu no século 19 e se estendeu por todo o século 20,[...]”. Para a autora “[...] é possível afirmar com segurança que os princípios ordenadores do sistema teatral foram desde os primeiros tempos, muito mais o gosto médio do público, o senso comum, o favor da multidão e o histrionismo dos atores [...] do que quaisquer plataformas estético conceituais ou projetos culturais consistentes.”

"Desencantados com as sombrias perspectivas europeias do pós-guerra, [...]" (MAGALDI, 1999, p. 209). O Brasil se tornava uma possibilidade, uma esperança através do trabalho e um lugar para dar continuidade a muitas de suas tradições, entre estas a tradição teatral. O TBC abre suas portas ao público em 11 de outubro de 1948, período em que a temporada da montagem de *O Grande Fantasma*, no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro, chegava ao fim.¹² Por estes motivos, ao longo deste trabalho, me proponho a analisar o datiloscrito de *O Grande Fantasma*, com fins de compreender a importância do documento que contém tal tradução¹³ brasileira do texto de Eduardo De Filippo, buscando entender seu lugar na História e apontando algumas de suas dinâmicas dentro do sistema teatral brasileiro, junto ao público do final da década de 40. Acredito que possa ser uma importante contribuição para os estudos italianos no Brasil, bem como para estudiosos da Teoria, Crítica e História da tradução, e também para as artes cênicas, o que pode vir a auxiliar estudos futuros sobre a obra do ator, diretor e dramaturgo no Brasil.

1.1 ORGANIZAÇÃO DO TCC

Este trabalho está estruturado da seguinte forma: um prólogo(Introdução), três atos (três capítulos) e um epílogo. O prólogo apresenta uma introdução ao estudo, as motivações, justificativas do trabalho e a organização do texto, bem como os objetivos da pesquisa e a hipótese. O ato I apresenta os pressupostos teóricos, a metodologia, e descreve o objeto de estudo a partir do corpus da pesquisa. O ato II traz uma breve exposição da vida de Eduardo de Filippo e a relevância do texto "Questi Fantasmì" em sua obra, incluindo trechos de sua comunicação epistolar importantes para compreender a inserção de sua obra fora da Itália, e a importância da encenação por parte da Companhia teatral do ator Procópio Ferreira. O ato III será reservado a abordar a tradução brasileira (1948) de "Questi fantasmì" na imprensa brasileira no período da

¹² Em nota do jornal "A Noite (RJ)", do dia 4 de outubro de 1948, a coluna "Primeiras Teatrais" comunica a centésima apresentação do espetáculo e a última semana de temporada do espetáculo *O Grande Fantasma* no Rio de Janeiro. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54952] (Acesso em 30 de maio de 2024.)

¹³ O trabalho em questão ainda que utilize em seu título o termo "tradução teatral" não está apoiado nos pressupostos teóricos dos Estudos de Tradução, nem pretende apresentar aqui uma análise da tradução do texto teatral, significa que analisa o conteúdo do fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma*, que por sua vez é uma tradução do texto teatral *Questi Fantasmì* di Eduardo De Filippo, para realizar uma análise acerca da inserção de tal peça na cena teatral brasileira do final dos anos 40.

encenação, a contribuição desta para a cena teatral brasileira e as informações levantadas a respeito dos tradutores Renato Alvim e Mário da Silva. O epílogo apresenta reflexões sobre a pesquisa e as considerações finais.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo geral

Estudar a partir dos pressupostos dos estudos de processo criativo e de estudos de gênese teatral o fac-símile datiloscrito da tradução do Italiano e Napolitano para o Português Brasileiro, do texto teatral “*Questi Fantasmi*” de Eduardo De Filippo, realizada por Renato Alvim e Mário da Silva sob o título de *O Grande Fantasma* (1948) com fins a compreender sua importância nas transformações da cena teatral brasileira do final da década de 40.

1.2.2 Objetivos específicos

- mostrar a relevância para a análise genética e de processo criativo do documento datiloscrito *O Grande Fantasma*;
- apresentar a biografia resumida de Eduardo De Filippo e a relevância de *Questi fantasmi* em sua obra;
- compreender qual a importância da encenação de *O Grande Fantasma* para as transformações da cena teatral brasileira do final da década de 40;
- Identificar se *O Grande Fantasma*, tradução teatral de Renato Alvim e Mário Silva, presente no documento datiloscrito encontrado no acervo da Biblioteca Nacional, é a primeira tradução brasileira de Eduardo De Filippo encenada no Brasil.

1.3 HIPÓTESE

A tradução brasileira (1948) de “*Questi Fantasmi*”, de Eduardo De Filippo, realizada por Mário da Silva e Renato Alvim, para a Companhia de Procópio Ferreira, além de ser o primeiro texto, do dramaturgo italiano traduzido no Brasil, traz características transformadoras para a cena teatral brasileira do final da década de 40.

2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E METODOLOGIA (ATO I)

Tal trabalho tem um caráter transdisciplinar que se deu seja através dos estudos de processo criativo de tradução, seja através dos estudos de gênese teatral, estabelecendo ainda conexões com autores dos estudos de análise dos espetáculos. Para a observação e descrição do objeto (o fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma* (1948), tradução do Italiano e Napolitano para o Português Brasileiro) utilizo os pressupostos de Crítica Genética¹⁴ de Romanelli (2006), Passos (2011) e Salles (1992 e 2008) com os quais realizei a especificação, identificação e análise do documento. Tal análise, conduziu a documentos com informações pós-cena, que foram cruciais para entender alguns dos padrões estéticos da encenação de *O Grande Fantasma* na época. Para observação destes, coloquei em diálogo Grésillon e Thomasseau (2014) com Patrice Pavis (2008). A metodologia em questão, que estabelece este diálogo entre pressupostos teóricos, será detalhada nos itens que se seguem e se mantém em constante diálogo também com os estudos de tradução através de e Susan Bassnett (2005) no que diz respeito à tradução de textos dramáticos.

2.1 ANÁLISE DO FAC-SÍMILE DATILOSCRITO *O GRANDE FANTASMA*

Ao delinear o objeto de estudo, a primeira coisa que se faz necessária num estudo de crítica genética é compreender a diferença de um manuscrito para um texto datiloscrito. Passos (2011, p.32), destaca:

O datiloscrito é o texto (original ou cópia) escrito à máquina datilográfica, ou seja, pelo intermediário de um teclado. Um manuscrito é dito original quando ele porta uma intervenção escrita pela mão do autor sobre todo o documento ou parte dele.

Partindo de tal pressuposto ao longo deste trabalho, me refiro à tradução brasileira de “*Questi Fantasmi*” como fac-símile datiloscrito, pois o documento que analiso aqui é uma cópia escaneada em PDF de um documento datilografado com intervenções escritas. São os carimbos, material gráfico, e as diferentes intervenções

¹⁴ Como tal trabalho tem o objetivo de analisar a importância de tal tradução para a compreensão da cena teatral brasileira dos anos 40, do século XX, e por não ter encontrado outros documentos manuscritos e/ou datiloscritos de tal tradução, tornando difícil o cerne do objetivo principal da crítica genética que é aquele de entender o processo criativo do artista, observo pontos de contato entre o datiloscrito e documentos pós-cena.

reunidas e escritas ao longo do documento datiloscrito em questão, que apresentam algumas das informações que nortearam esta investigação. Para Romanelli “O objeto de estudo do geneticista é um objeto móvel constituído por anotações, rascunhos, diários, fragmentos vários, que caracterizam um objeto em criação.” (2006, p. 56) O autor salienta que, para a crítica genética, sejam os rascunhos, seja a obra publicada, são partes essenciais da análise, e compõem não objetos distintos, mas “um único objeto”. É na composição desta unicidade do objeto que se apresenta a particularidade do fac-símile datiloscrito que aqui analiso, que é aquela de até o momento não ter sido possível confrontar o texto traduzido presente no datiloscrito, com outras versões da tradução de Renato Alvim e Mário da Silva. O fato de se tratar de um documento datiloscrito que não conta com uma obra publicada, da qual se tenha conhecimento, também se apresenta como um dificultador de análise do processo, pois se torna inviável comparar o texto presente neste com o texto final utilizado na cena. Mas como aqui estou lidando com teatro, entendo que a obra teatral, o espetáculo encenado, é que passa a ter o status de obra publicada, e na qual os documentos pós-cena são de suma importância para a compreensão deste. Grésillon e Thomasseau afirmam sobre gênese teatral que “[...], o estudo de uma produção teatral não pode estar dissociado de sua recepção.” (2014, p.132). E é por este motivo que esta análise do documento datiloscrito se utilizará de diferentes matérias e publicações encontradas na imprensa da época, no Brasil e na Itália, a respeito, seja do texto teatral de Eduardo De Filippo, que de sua encenação no Brasil pela Companhia de Procópio Ferreira no final da década de 40.

Segundo Romanelli, um ponto crucial em “Crítica Genética é organizar o objeto de estudo e torná-lo legível” (2006, p.16). O autor aponta a necessidade de organizar de maneira crítica um dossiê e para tal indica algumas etapas essenciais:

- 1) A especificação, datação e classificação de cada fólio desse dossiê;
- 2) A decifração e transcrição dos materiais;
- 3) A organização do dossiê contendo documentos selecionados para análise.

No caso específico deste estudo, tenho em mãos um fac-símile datiloscrito em geral bastante legível, datilografado, e possivelmente fotocopiado. A parte datilografada conta com letras bastante nítidas, o que permite a leitura do texto praticamente na sua

íntegra, salvo em algumas partes. No entanto, a nitidez das intervenções manuscritas e das informações textuais que constam nos carimbos presentes no fac-símile datiloscrito não me foram de pronta compreensão; para identificá-las e decifrá-las foi necessário cruzar informações do catálogo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) sob a guarda da Biblioteca Nacional (BN), com dados a respeito dos órgãos públicos responsáveis pela censura de textos teatrais da época. Seguindo as etapas de Romanelli (2006) apresento abaixo uma especificação preliminar¹⁵ do documento, e com algumas transcrições pertinentes a análise realizada neste trabalho. Levo em conta, sobretudo as três primeiras páginas do fac-símile datiloscrito, e a análise de algumas rasuras, intervenções e didascálias, que é onde foram encontradas as informações mais significativas que norteiam tal trabalho. As etapas de análise e a organização do dossiê são descritas na sequência.

2.1.1 Organização do Dossiê do estudo

- Fac-símile datiloscrito do texto teatral *O Grande Fantasma*, traduzido por Renato Alvim e Mário da Silva a partir de “Questi Fantasmi” de Eduardo De Filippo;
- Matérias do Jornal “A Noite (RJ)” entre os anos de 1948 e 1949;¹⁶
- Fac-símile da Revista da Semana Nº38,¹⁷ de 18 de setembro de 1948, pp. 14-17, 56;
- Fac-símile da Revista Cena Muda Nº 38,¹⁸ de 21 de setembro de 1948, p.8;
- Fac-símile da Revista Carioca Nº 678,¹⁹ de 30 de setembro de 1948, pp.15-16;
- Fac-símile da Revista "Il Damma, exemplar de julho de 1946, (pp. 13-34);
- Carta de Guido Argeri a Lucio Ridenti (11/10/1948);

¹⁵ Preliminar já que o fac-símile de “O Grande Fantasma” por suas particularidades requer estudos posteriores que não se limitem apenas a este trabalho.

¹⁶ Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1vKT9rF9BsEebCb-S_N9akm3ZngVysR3m/view (Acesso em 10 de junho de 2024)

¹⁷ Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1948_00038.pdf (Acesso em 30 de maio de 2024).

¹⁸ Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1948_00038.pdf (Acesso em 30 de maio de 2024).

¹⁹ Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/830259/per830259_1948_00678.pdf (Acesso em 30 de maio de 2024).

- Carta de Eduardo De Filippo a Lucio Ridenti (16/10/1948)²⁰.

2.1.2 Especificação, classificação e datação do documento

Fac-símile datiloscrito²¹ em formato PDF, com 60 (sessenta) páginas, sendo 03 (três) destas pré textuais e 57 (cinquenta e sete) do texto teatral.²² As marcas no documento são típicas de uma fotocópia, que por sua vez passou por escaneamento digital. As duas primeiras páginas apresentam uma cor mais escura das demais: a primeira página possivelmente é a capa que recebeu em algum dos arquivos do qual fez parte; a segunda trata-se da fotocópia de parte de uma página avulsa da revista italiana “Il Damma” (1946). Na página 1(um) do fac-símile (Figura 01), encontram-se diferentes informações dactilografadas e manuscritas. A parte datilografada concentra-se ao centro da página e está delimitada por um retângulo, (este também datilografado) onde há o título do texto teatral, em português, e em letras maiúsculas: (“O GRANDE FANTASMA”). Logo abaixo, entre aspas, e em fonte um pouco menor está o título em italiano (“QUESTI FANTASMI”). A definição do gênero teatral vem logo após, “aparições terríficas²³ em 3 atos”, seguido do nome do autor: “Eduardo De Filippo”. Logo abaixo estão datilografados os nomes dos tradutores: “Tradução de Renato Alvim e Mário da Silva”. Na margem à esquerda há a presença de três marcas mais escuras horizontais de fitas adesivas e, também à esquerda abaixo, se observa um pequeno pedaço de barbante, que reforça o caráter de capa da primeira página. Todas as demais informações da página em questão são manuscritas, sendo algumas textuais e outras numéricas. As notas numéricas, num primeiro momento pareciam menos relevantes para os objetivos deste trabalho, mas levando em conta que “[...] cada ‘fragmento’ do manuscrito, seja, ele um rascunho, uma nota, uma rasura, é uma peça

²⁰ Seja a carta de Guido Argeri a Lucio Ridenti que a de Eduardo De Filippo, que aquela de Eduardo à Lucio Ridenti encontram-se no arquivo da Fundação Eduardo De Filippo e foram organizadas por Maria Procino, (escritora e atriz que atuou ao junto a Eduardo De Filippo ainda muito jovem) no livro “Mio Caro Eduardo, Eduardo De Filippo e Lucio Ridenti- Lettere (1935-1964) publicado em 2020 pela Guida Editori.

²¹ À respeito do fac-símile datiloscrito é importante salientar que o documento pode ser consultado presencialmente na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional sob a Localização: Manuscritos-036-0020. Para solicitar a reprodução e receber o documento digitalizado por email é preciso entrar em contato com a Divisão de Informação Documental da Biblioteca e posteriormente com a SBAT.

²² A catalogação da obra junto a Biblioteca Digital informa que o documento conta com 57 páginas, já na SBAT informa que constam 2 documentos e 161 páginas, da qual este estudo não teve acesso.

²³ No arquivo da SBAT ao invés do gênero do texto constar como Comédia, tragédia ou tragicomédia como comumente se referem aos gêneros teatrais, insere-se o gênero como definido por Eduardo De Filippo: 'aparições terríficas'.

concreta e palpável [...]” (SALLES, 1992, p.39) considerar tais notas numéricas durante a especificação do datiloscrito foi decisivo para entender uma série de detalhes elucidadores para o desenvolvimento deste. Através da análise destas notas pode-se constatar alguns dos arquivos os quais o datiloscrito pertence ou pertenceu, e desta forma efetuar o cruzamento de informações que levaram a compreender, por exemplo, de onde provinham os carimbos presentes no documento, carimbos estes que inicialmente pareciam ilegíveis. No alto do canto direito da página 01 (um) do fac-símile datiloscrito está escrito em caligrafia legível e pequena: “4253/VC” e logo abaixo “cx. 171”, informações que após serem confrontadas com o catálogo da SBAT me fazem crer que refiram-se a alguma catalogação anterior do texto junto a tal arquivo, já que atualmente a localização de tal documento encontra-se neste catálogo sob o número 004384 (zero, zero, quatro, três, oitenta, quatro) e na caixa VC número 170 (cento e setenta). Não se descarta aqui a possibilidade de que em tal catálogo conste uma versão não digitalizada da tradução que possa servir para estudos futuros. Na margem esquerda, ao alto, está escrito na diagonal ascendente o número 4300 (quatro mil e trezentos), número este que também aparece escrito na parte superior da página numa caligrafia muito grande.²⁴ Tal número consta também nas notas da ficha catalográfica²⁵ do arquivo da BN, mas aparece antecedido por dois zeros, ou seja, sob nº 004300, e refere-se não ao datiloscrito de *O Grande Fantasma*, mas a um anexo, que o acompanharia, e ao qual não tive acesso. Cabe destacar que o fac-símile em questão foi inicialmente encontrado na coleção de “Manuscritos” da BN, que é uma coleção de textos com origem do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), coleção que conta com inúmeras peças teatrais submetidas a exame censório. Informações presentes na ficha catalográfica²⁶ de tal coleção foram cruciais para entender a proveniência das marcas dos carimbos que se encontram na página 03 do fac-símile datiloscrito. O número “4300” da página 01 se sobrepõe às palavras manuscritas “Esses Fantasmas”, e também a outras duas palavras, bem menores, escritas um pouco abaixo onde diz:

²⁴ Números entre 5 e 3 cm de altura.

²⁵ Disponível em

http://caterd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=sbat_pr&db=sbat_db&use=kw_livre&rn=1&disp=card&sort=off&ss=22422328&arg=filippo (Acesso em 29 de maio de 2024).

²⁶ Disponível em:

http://caterd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=manuscritos_pr&db=manuscritos&use=kw_livre&disp=list&sort=off&ss=new&arg=eduardo+de+filippo&x=0&y=0 (Acesso em 29 de maio de 2024).

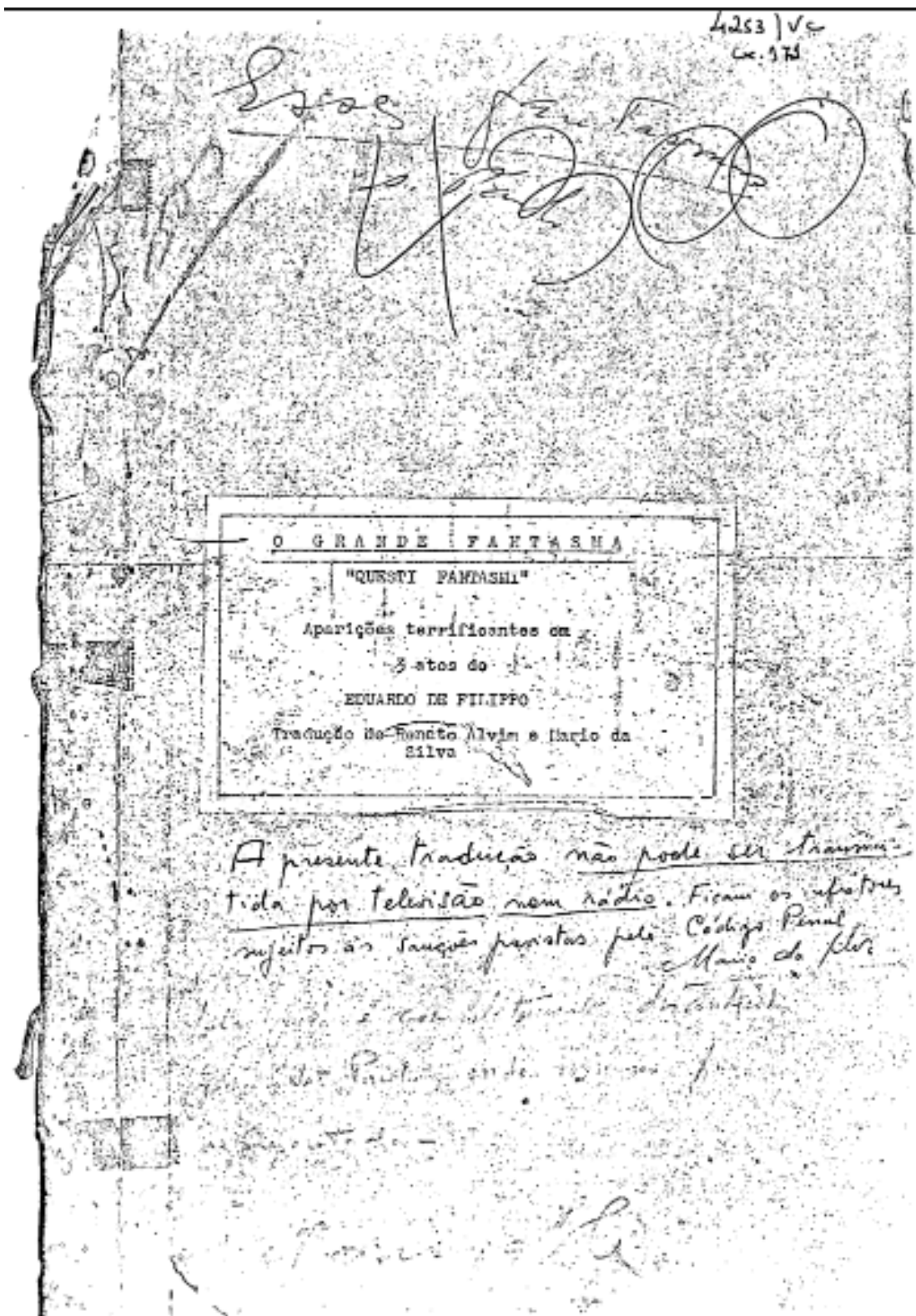


Figura 01- Página 1 do fac-símile datiloscrito *O Grande Fantasma*.

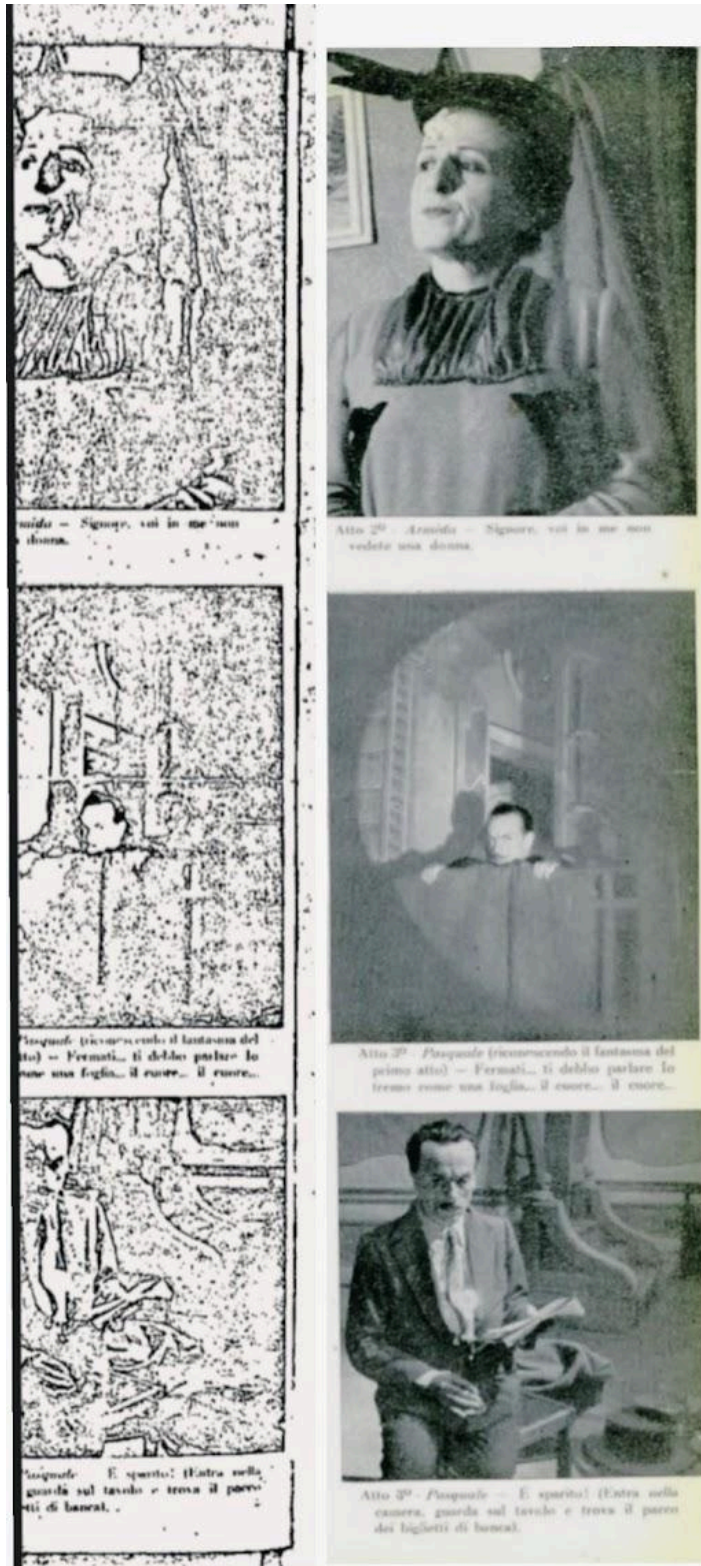


Figura 02 (à esquerda)- recorte da página 2 do fac-símile datiloscrito do catálogo da BN.

Figura 03 (à direita)- recorte da Revista Il Dramma(1946).

“S.Paulo”. É importante levar em conta o fato que na mesma medida em que as palavras manuscritas "Esses fantasmas" se destacam na página devido a uma caligrafia grande, também chamam atenção por serem uma tradução literal do Italiano ao Português para o título de "Questi Fantasmi", o que possivelmente aponta para uma das encenações do texto na cidade de São Paulo anos mais tarde, ou ainda a uma discordância tradutória entre os tradutores ou com o próprio autor do texto teatral. No entanto, pode ter sido apenas uma maneira de facilitar a identificação do texto no catálogo da SBAT que se encontra atualmente sob tutela da BN. Na parte inferior da página 01, abaixo do quadro central datilografado, temos outras duas notas, a mais acima é legível e conta com a assinatura de Mário da Silva, um dos tradutores: “A presente tradução não pode ser transmitida por televisão nem rádio. Ficam os infratores sujeitos a sanções previstas pelo Código Penal.”²⁷. Tais palavras denotam a preocupação com os direitos autorais por parte do tradutor Mário da Silva, e chamam a atenção pela parte sublinhada na qual se refere a “transmissão por televisão”, já que a TV só chega no Brasil em 1950²⁸, e na Itália a TV inicia regularmente em 3 de janeiro de 1954²⁹, logo, leva a crer que tal nota não tenha sido escrita em 1948, e que tivesse o intuito de destacar um caráter de exclusividade possivelmente requerido posteriormente, ou ainda por parte da TV Tupi que vem a transmiti-la quase uma década depois, e que por sua vez teve sua sede em São Paulo.

Quanto à datação o fac-símile datiloscrito apresenta três anotações manuscritas com a data de 04 de setembro de 1948, tal data consta nos três carimbos presentes na página 03 do fac-símile (Figuras 04 e 05). O carimbo da esquerda (Figura 04) muito provavelmente trata do ato censório em si, por contar com a assinatura de um dos censores.³⁰ Os outros dois carimbos (Figura 05), um maior ao alto e outro menor

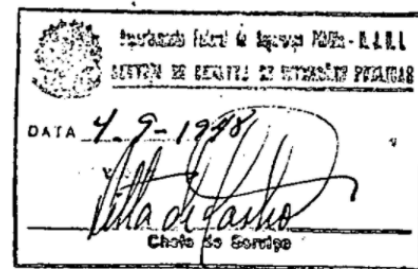
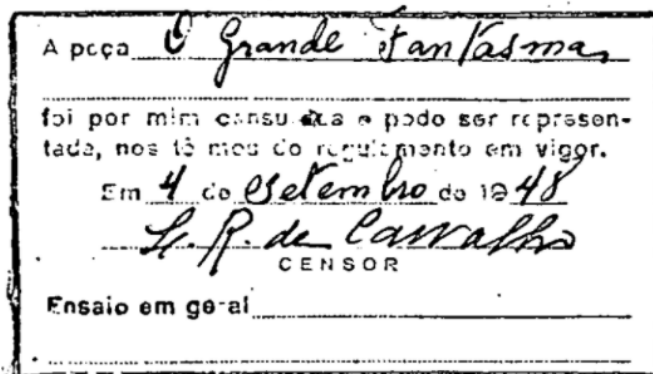
²⁷ Tal nota pode ter sido escrita anos mais tarde já que, “Esses Fantasmas” consta entre os Teleteatros encenados pela TV Tupi. Em 1º de dezembro de 1957, teria sido “[...] o primeiro programa da série de TV de Comédia que se revezaria aos domingos com TV de Vanguarda. Arte[...]” disponível em <http://www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf> (Acesso em 29 de maio de 2024).

²⁸ Segundo a Agência Brasil EBC a primeira transmissão televisiva brasileira ocorre em 4 de junho de 1950, pela TV Tupi. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-09/tv-brasileira-programacao-primeira-decada#> (Acesso em 30 de maio de 2024).

²⁹ De acordo com a RAI storia <https://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html> (Acesso em 29 de maio de 2024).

³⁰ Provavelmente Leilah Ronald Carvalho, pois junto ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional na sessão Manuscritos / Teatro-censura consta seu nome entre os censores do período. Ainda que o censor

abaixo, também tratariam dos trâmites censórios: registro e certificação junto ao órgão regulador de censura da época. O carimbo que se encontra à direita na página (Figura 05) conta com o Brasão da República Federativa do Brasil, sendo do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Traz a assinatura de Pitta De Castro, censor de espetáculos daquele período. No carimbo menor (Figura 05, abaixo) constam, além da data, dois números: o primeiro número (156) presumivelmente é o de registro do texto teatral no DFSP, já o segundo número (342) indicaria o número da certidão que era emitida por tal departamento público para permissão de apresentações públicas.



Reg. N.º 156 Cert. N.º 342
 Em 4 de Setembro de 1948

Figura 4 (à esq.) Carimbo com título da peça, data e a assinatura do censor.

Figura 5 (à dir.) registro no DFSP

Ao analisar as informações de tais carimbos, se deduz que a data é de suma importância, pois faz com que o datiloscrito assuma um status de publicação, levando em conta que a estreia de um espetáculo é o momento em que um texto teatral é levado ao público. Ao consultar o periódico “A Noite (RJ)” (ver apêndice II), no acervo digital da BN³¹ se pode confirmar que o espetáculo em questão foi levado à cena no dia 03 de setembro de 1948³², véspera das datas presentes no datiloscrito. Na página 03 (três) do fac-símile há ainda o título do texto teatral traduzido ao português, o nome do autor e

que figura na nota da ficha catalográfica de “O Grande Fantasma” seja Pitta de Castro que era o então chefe de Serviço do DPF. Na época só era possível encenar uma peça e seguir com sua temporada após a liberação por parte do censor e a assinatura do chefe de serviço do DFSP.

³¹ Disponível em

http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=manuscritos_pr&db=manuscritos&use=kw_livre&disp=list&sort=off&ss=new&arg=leilah+carvalho&x=15&y=10 (Acesso em 29 de maio de 2024).

³² Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54401 (Acesso em 29 de maio de 2024).

dos tradutores Renato Alvim e Mário da Silva. Logo abaixo há os nomes das personagens e o espaço onde a peça é ambientada: “Ação: Nápoles, atualidade”.

A numeração das páginas do fac-símile, se dá a partir da página 04, e está dividida em atos: Primeiro Ato: 23 (vinte e três) páginas; Segundo Ato: 24 (vinte e quatro) páginas e Terceiro Ato: 10 (dez) páginas. Nem sempre os números das páginas estão visíveis, mas ainda assim permitem que o leitor se localize dentro do documento, o que denota que eventualmente este permaneceu com a organização realizada pelos tradutores.

2.1.3 Decifração do fac-símile datiloscrito de “O Grande fantasma”

Insistir na análise de alguns pontos do fac-símile datiloscrito foi crucial para a sua decifração, ainda que em alguns momentos parecessem conduzir a lugar nenhum, mas a Crítica Genética é também (Salles, 1992, p.38):

[...] um estudo estruturado pelo tempo, dando a seu objeto, [...] uma dimensão histórica - em seu aspecto evolutivo ou genético. Estudo este que se depara com um labirinto no tempo, onde tudo é possível: paradoxos e coerências convivem harmonicamente ao longo do processo criativo.

Nesta análise nada parecia tão paradoxal e perdido no labirinto do tempo como a página 02 do fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma* (Figura 02), uma página avulsa, que parecia estar por engano junto às demais, e que apresenta parcialmente três imagens fotocopiadas e em péssimas condições para a visualização. Mais insólito ainda parecia a maneira na qual estas imagens estão dispostas na página: invadindo o limite da margem esquerda, o que denota que tenham sido cortadas durante o processo de fotocópia e/ou escaneamento de tal documento. Como nestas os trechos das legendas estão em italiano, se observou que poderiam ser de algum programa do espetáculo de *Questi fantasmi* na Itália, encenado pelo próprio autor do texto teatral, Eduardo De Filippo. No entanto tais legendas não eram suficientes para comprovar que aquelas imagens fossem da companhia italiana do autor. Foi graças às múltiplas incógnitas que a página 02 apresentou, que decidi empreender uma busca pelos mais variados arquivos e bancos de imagens de Eduardo De Filippo na Itália, de maneira online e presencial, mas sem encontrá-las de pronto.

Página 2 do fac-símile datiloscrito de “O Grande Fantasma” (1948)	Página 34 da revista “Il Dramma”(1946)
[...] ...mida - Signore, voi in me non [...] donna.	<i>Atto 2° Armida - Signore, voi in me non <u>vedete una</u> donna.</i>
<i>Atto 3° Pasquale (riconoscendo il fantasma del [...]<u>tto</u>) - Fermati!...Ti debbo parlare Io tremo come una foglia...Il cuore...il cuore...</i>	<i>Atto 3° Pasquale (riconoscendo il fantasma del <u>primo</u> atto). - Fermati!...Ti debbo parlare Io tremo come una foglia...Il cuore...il cuore...</i>
<i>Atto 3° Pasquale - È sparito! Entra nella [...]<u>guarda sul tavolo e trova il pacco [...]</u> di banca).</i>	<i>Atto 3° Pasquale - È sparito! Entra nella <u>camera</u> guarda sul tavolo e trova il pacco <u>dei biglietti</u> di banca).</i>

Quadro 1: Confronto entre as legendas das imagens da página 02 do fac-símile datiloscrito de “O Grande Fantasma”(1948) e a página 34 da revista “Il Dramma”(1946).

Optei assim por proceder com a transcrição das legendas das imagens da página em questão, que, ainda que incompletas no fac-símile datiloscrito, traziam informações referentes às personagens e ao texto teatral. Após a transcrição da legenda da primeira foto da página 02 do datiloscrito (Figura 02), consegui identificar que se tratava de uma foto da personagem Armida, que na montagem italiana da época teve como atriz Titina De Filippo³³ (1898-1963).

Em tal revista italiana de teatro, pode-se encontrar as imagens da figura 03 que ao serem colocadas ao lado das imagens presentes na página 02 do fac-símile datiloscrito (figura 02) confirmaram que aquelas fotos, inicialmente quase indecifráveis, eram de fato de Titina de Filippo e do ator, dramaturgo e diretor Eduardo De Filippo. Tal procedimento conduziu também ao texto de “Questi Fantasmi” presente em tal exemplar da revista e há fortes indícios que este possa ser o texto de partida³⁴ utilizado para tradução brasileira de 1948 intitulada *O Grande Fantasma*.

³³ Titina De Filippo nome artístico de Annunziata De Filippo (1898-1963), atriz, dramaturga, sceneggiatrice e irmã de Eduardo De Filippo. Ao longo de sua vida atuou em diversos espetáculos e em cerca de 23 óperas e comédias musicais. Entre os espetáculos pode-se destacar a atuação no teatro em “Napoli Milionaria” (1950) e “Filumena Marturano”(1950) esta escrita por Eduardo para ser encenada especialmente por ela. Em 1931 funda junto com os irmãos Eduardo e Peppino a companhia “I Fratelli De Filippo”. Atuou também no cinema, entre estes ‘L’oro di Napoli” (1954) de Vittorio De Sica (1901-1974).

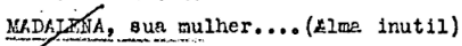
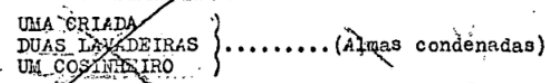
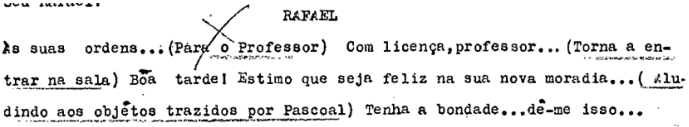
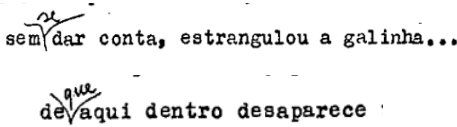

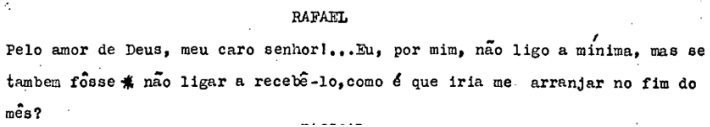
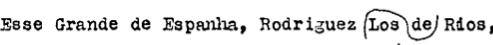
³⁴ Uma análise de tradução do texto de “Questi Fantasmi” encontra na revista “Il Dramma” de julho 1946 só não foi realizada, pois só se chegou a tal texto no apagar da luzes da escrita de tal trabalho, que até então se tinha como texto de partida de referência a publicação de Einaudi de 1951.

Após analisar a página 02 do fac-símile datiloscrito, e decifrada a sua relevância para este trabalho, coube discorrer com a análise das páginas seguintes do documento, que são as páginas em maior número e onde as rasuras e intervenções manuscritas se concentram no texto teatral. Cabe destacar também que para os estudos de gênese teatral é indispensável entender a importância das rasuras e o tipo e a classificação destas. Para Grésillon (2007, p.97):

[...] a rasura é simultaneamente perda e ganho. Ela anula o que foi escrito, ao mesmo tempo em que aumenta o número de vestígios escritos. É nesse próprio paradoxo que repousa o interesse genético da rasura, seu gesto negativo transforma-se, para o geneticista, em tesouro de possibilidades.

Além das possibilidades que nos aponta Grésillon (2007), há também critérios a serem seguidos que ajudam nos estudos genéticos, segundo Salles (1992, p. 24) durante o processo: “Esses critérios estão presentes na substituição de uma palavra, no corte de um trecho, na adição de um poema, na eliminação de uma vírgula [...]”. Tais critérios, para Salles, estariam diretamente ligados a um ideal estético do escritor, é claro que aqui caberia uma profunda análise sobretudo dos critérios de escolha do tradutor, como co-autor, mas é preciso levar em conta que devido ao fato do datiloscrito analisado neste trabalho contar com a apreciação obrigatória do regime censório da época, estas rasuras necessitam ser classificadas e analisadas com maior atenção. Não há certeza de quantas mãos e olhares intervieram neste datiloscrito, mas há a hipótese, de que pelo menos uma parte das rasuras tenha sido feita, não pelos tradutores ou revisores, mas pelos censores. Ainda que isto possa apontar para o entendimento do ideal estético requerido por parte da censura na cena teatral brasileira do final dos anos 40, isto não está nos objetivos deste trabalho que busca entender, entre outros, como a tradução e montagem do texto teatral de Eduardo De Filippo possa ter contribuído para a cena teatral no Brasil da época.

Ao longo do fac-símile datiloscrito da página 03 (três) até a página 60 (sessenta), foram encontradas diferentes tipologias de rasuras: aquelas em “X” ou em barra diagonal [/] que servem, em geral, para eliminar definitivamente uma palavra ou um trecho, há aquelas em forma de “V” que substituem ou incluem alguma palavra ou trecho.

Tipos de intervenções	Exemplos de Rasuras manuscritas presentes Fac-símile datiloscrito de “O Grande Fantasma”
Com barra diagonal com fins de eliminação/supressão	 <p>MADALENA, sua mulher....(Alma inutil)</p>
Em “X” com fins de eliminação/supressão de personagens	 <p>UMA CRIADA DUAS LAVADEIRAS }(Almas condenadas) UM COSINHEIRO</p>
Em “X” com fins de eliminação/supressão de uma didascália	 <p>As suas ordens... (Part. o Professor) Com licença, professor... (Torna a entrar na sala) Boa tarde! Estimo que seja feliz na sua nova moradia... (Aludindo aos objetos trazidos por Pascoal) Tenha a bondade...dê-me isso...</p>
Em “V” com fins de adição	 <p>sem dar conta, estrangulou a galinha... de aqui dentro desaparece</p>
Em “V” com fins de substituição	 <p>a alegre e a ^{sonrisa} na janela... (</p>
[*] asterisco com fins de sinalizar algo que foi indevidamente suprimido	 <p>RAFAEL Pelo amor de Deus, meu caro senhor!...Eu, por mim, não ligo a mínima, mas se também fôsse * não ligar a recebê-lo, como é que iria me arranjar no fim do mês?</p>
Em “S” deitado com fim deslocar palavras	 <p>Esse Grande de Espanha, Rodriguez (Los de) Ríos,</p>

Quadro 02: Classificação das rasuras e intervenções presentes no fac-símile datiloscrito.

Entre as rasuras há ainda muitas que substituem a letra “z” pela letra “s”, e vice-versa, ou incluem acentos, pontos e vírgulas, que nitidamente teriam o caráter revisional, sobretudo na ortografia e pontuação da Língua Portuguesa. Encontram-se também rasuras com a adição de uma barra vertical [|], e que teriam como fim marcar o espaço não realizado no momento que o texto foi datilografado. As rasuras marcadas com asterisco [*] aparecem poucas vezes ao longo do texto teatral, parecem marcar alguma parte que tenha sido eliminada deixando o texto em tal trecho um pouco sem sentido. Nas páginas 50, 51, 52 e 54 do fac-símile datiloscrito aparece a palavra “conferido” o que só vem a reforçar que uma grande parte destas intervenções tenham de fato sido feitas pelos censores. No quadro 02 pode-se observar alguns exemplos das

intervenções apenas elencadas. Os dois primeiros exemplos que constam no quadro 02, encontram-se na página 03 do fac-símile datiloscrito, mesma página dos carimbos do DFSP, já analisados. Tais rasuras podem ter um caráter censório, e ao compará-las percebe-se, entre outras coisas que na primeira o nome da personagem “Madalena” teria sido eliminado, já a descrição da personagem permanece intacta //sua mulher...(Alma inútil)//, porém sem a força que o nome Madalena carrega, por referir-se a um personagem bíblico. Já o segundo exemplo denota a eliminação total das personagens do povo: //Uma criada, duas lavadeiras, um cozinheiro//, e as palavras que definem o tipo de aparição seriam aqui //Almas condenadas// que por sua vez, conta com a palavra “Almas” eliminada por uma barra diagonal [/], deixando apenas a palavra “condenadas”, como se se buscasse reforçar que estariam também condenadas a ficar fora da encenação de *O Grande Fantasma*. A maioria das intervenções de eliminação (em “X” ou barra diagonal) presentes ao longo do fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma* apresenta relações mais estreitas com a cena teatral que as outras.

~~Não...não... (Pela porta do F. chega uma criada com um saco de compras. Naturalmente, nas escadas, ouviu os gritos e, encontrando a porta aberta, entrou para ver do que se tratava. A porta do terraço apareceram, agora, duas lavadeiras, segurando a bacia da roupa, e a janelinha da escada, um cozinheiro. que contempla a cena)~~

Figura 06- página 49 do fac-símile datiloscrito de “O Grande Fantasma”, referente à eliminação de trecho de cena do ato II

Tais rasuras não apenas tiram personagens do texto teatral, mas acabam por promover um apagamento de personagens e de um conjunto de ações cênicas de personagens serviais e do povo. Quanto à segunda intervenção, aquela do tipo “garatuja” (figura 7), há a eliminação de parte importante de uma fala de impacto presente no final do terceiro ato.

~~Eu vi o fantasma!... O grande fantasma!... Falei com ele!...~~

Figura 07 página 60 do datiloscrito de *O Grande Fantasma*, referente ao final do ato III.

Tal fala, ainda que pequena, é de suma importância para o encerramento do espetáculo como um todo, e traz justamente as palavras “o grande fantasma”, título da tradução de 1948. As hipóteses para tal eliminação podem estar diretamente ligadas a uma discordância de tradução com o próprio autor ou entre tradutores.

Quanto ao terceiro tipo de intervenção importante para a cena teatral estariam os textos sublinhados, que no fac-símile datiloscrito referem-se quase que a totalidade das didascálias. A respeito das didascálias Grésillon e Thomasseau (2014, p.125) destacam:

Nas publicações, a maioria das didascálias apresenta a particularidade dos diálogos receberem um grifo itálico. O estilo de letra em que aparecem os diálogos dos personagens segue o tipo romano vertical (hoje, mais conhecido como fonte *Times New Roman*); já o formato da letra em itálico, por se aproximar graficamente do estilo de um manuscrito lavrado à mão, assemelha-se a um traço feito pelo próprio autor.

Diante da impossibilidade da tecnologia de um texto datilografado nos anos 1940 contar com um texto itálico, caberia compreender tais textos sublinhados como traços que marcam a presença das didascálias. No entanto, há uma didascália em particular, que chama atenção por não constar no texto teatral publicado na revista “Il Dramma” de julho de 1946. A tradução comparada da transcrição da didascália presente no texto teatral do fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma*, e a da didascália presente no texto da Revista “Il Dramma” (que por sua vez se supõe ser o texto fonte da tradução presente no fac-símile datiloscrito), podem ser observadas no apêndice 01³⁵ Por ser uma adição que se refere diretamente à cena teatral criada a partir do texto traduzido, será abordada mais à frente.

Para finalizar esta análise preliminar cabe destacar a importância desta etapa para acessar diferentes materiais utilizados para a organização do dossiê de estudo aqui apresentado, sem esta teria sido extremamente complicado decifrar muitos dos pontos aqui apresentados sobre o fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma*.

2.2 GÊNESE TEATRAL

³⁵ Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1vKT9rf9BsEebCb-S_N9akm3ZngVysR3m/view?usp=sharing

(Acesso 10 de junho de 2024)

Ao analisar uma obra teatral temos antes de qualquer coisa que entender que esta não é um artefato palpável, como por exemplo um livro, que pode ser lido, relido e folheado inúmeras vezes. A obra teatral é efêmera por natureza. Nela pode conter um texto teatral, que, se publicado adquire o status de obra literária, mas seu objetivo é passar pelo processo de criação e chegar à encenação do espetáculo. Esta última, mesmo que pareça uma obra finalizada, vai sempre ter caráter de obra inacabada. Isto se dá com cada apresentação da obra teatral como espetáculo, que por sua vez requer seja a presença dos atores que do público, e não se repete nunca de forma igual, mesmo que um espetáculo permaneça décadas em cartaz. Tendo como ponto de partida esta particularidade busco aqui compreender o processo de tradução e criação de uma obra teatral segundo Grésillon e Thomasseau (2014, p.134) :

[...] por definição, um *work in progress* porque não apenas contínuas mudanças podem ser incorporadas ao texto, a cada nova representação de uma mesma peça, mas também porque qualquer nova encenação atualiza parcialmente toda obra levada ao palco. Trata-se, portanto, de um processo sem fim, que provoca reflexões contemporâneas quanto ao domínio da sua estética [...].

Observando esta definição de obra teatral a partir dos estudos de Gênese teatral, percebe-se que existem muitas características a serem levadas em conta se quisermos entender o espetáculo teatral da companhia de Procópio Ferreira que se origina, do fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma* (1948). Sem registros audiovisuais, analisar tal obra passa pelo olhar daqueles que a testemunharam em presença e que se permitiram dar voz às suas observações, é isso que têm permitido à História e à evolução do Teatro compreender e narrar, sejam os padrões estéticos, que a recepção destas junto ao público, mesmo diante dos dias atuais com as mais variadas formas de captação audiovisuais. Desta maneira, uma somatória de documentos, como por exemplo: texto, texto traduzido, observações a respeito do espaço cênico e do público, (entre outros) é que vão compor a obra final, que por sua vez se dá quantas forem as vezes um mesmo espetáculo for representado. Para compreender um pouco mais destes processos me utilizo ainda de Grésillon e Thomasseau (2014, p.117), no que tange à análise da obra teatral pela ótica dos estudos de gênese da cena:

A obra teatral ao ser analisada inclui um conjunto de documentos constituído pelo texto impresso e sua representação. Ou seja, de um lado, os diálogos e as rubricas; de outro, a representação, juntamente com a sua encenação, ou melhor, as diversas encenações, ao longo

dos anos. Cada obra teatral inclui, assim, uma sobreposição de substratos complexos e em permanente evolução.

As autoras, além de afirmarem que há uma sobreposição permanente, afirmam mais à frente que a estrutura do teatro não é binária, ou seja, não dá conta de se apoiar unicamente numa análise apenas entre o texto e a cena. Desta forma refletir sobre a gênese da cena requer a capacidade de observação das múltiplas articulações geradas a partir das diversas interações, aqui representadas através de um diagrama criado pelas autoras:

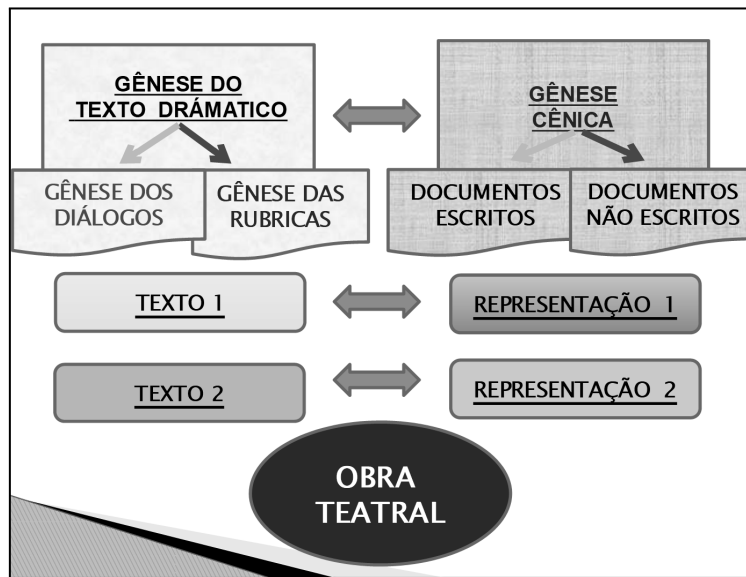


Figura 08 - Diagrama da Gênese teatral (Grésillon e Thomasseau).³⁶

Segundo Grésillon e Thomasseau(2014) tal diagrama é “ um modelo dinâmico animado por incessantes relações e interações”, e que deve, entre outros, ser organizado “de acordo com uma configuração particular.” Levando em conta a necessidade desta configuração particular, e devido à estrutura apresentada na Figura 08 não abarcar um texto traduzido, um fac-símile datiloscrito da tradução do texto dramático, e uma série de documentos do pós -cena, é que na sequência apresento um diagrama com uma reconfiguração (Figura 09) do proposto pelas autoras. Para que assim se articule melhor com o caso específico apresentado neste trabalho, que objetiva, entre outros, compreender pelo menos minimamente o impacto da tradução do texto teatral de “Questi Fantasmì” de Eduardo de Filippo na cena teatral brasileira dos anos 40.

³⁶ Diagrama criado a partir de Grésillon & Thomasseau (2014, p.118)

Neste diagrama Figura 09, após a gênese do texto de *Questi fantasma*, e seus possíveis desdobramentos [t1⇒ t2...] se incluem os desdobramentos do texto traduzido em [tr1⇒tr2...], seguido das informações de trâmites burocráticos presentes no datiloscrito, como a legislação requerida pelos direitos autorais(D.A.) no Brasil após o texto ser traduzido.



Figura 09 - Diagrama da Gênese teatral a partir (Grésillon e Thomaseau).

Estes pontos culminam na tradução presente no datiloscrito de *O Grande Fantasma*, que por sua vez inclui suas intervenções escritas: notas, didascálias e diferentes pontos observados na análise do fac-símile datiloscrito. Neste diagrama a gênese cênica levada em consideração refere-se diretamente à encenação brasileira de 1948 no Brasil, intercalada pelos documentos do pós-cena que são aqueles que se teve acesso ao longo deste trabalho. Para entender minimamente a re-criação do Diagrama de Grésillon e Thomaseau (2014, p.128) aqui por mim apresentado, faz-se necessário reportar-se às “três grandes configurações escritas” elencadas pelas autoras para uma compreensão da Gênese da encenação (ou genética da cena): “1) As notas preparatórias do diretor; 2) As anotações da equipe de produção e 3) As anotações do ‘pós-cena’.” Como a organizadora do dossiê realizado a partir da análise do fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma* não encontrou notas preparatórias do diretor (primeira configuração requerida), nem documentos escritos da equipe de produção, a única configuração a ser levada em conta neste trabalho é a terceira, ou seja, a dos documentos pós-cena. Aqui são consideradas, algumas das informações contidas nas

publicações sobre o espetáculo *O Grande Fantasma* (1948) no Jornal “A Noite” (RJ) (Apêndice II) e também algumas informações presentes na revista da semana e na revista carioca, sobretudo a resenha sobre o espetáculo escrita pelo crítico e ator Sérgio Britto (1923-2011)³⁷. Para complementar tal diagrama levo em conta ainda o fenômeno teatral descrito por Magaldi (1997, p.14):

No teatro [...], são essenciais três elementos: o ator, o texto e o público. O fenômeno teatral não se processa sem a conjugação dessa tríade. É preciso que um ator interprete um texto, para um público [...].

A partir deste, que é um princípio que remonta à “Poética” de Aristóteles, foi inserido um triângulo ao fundo de tal diagrama que cria uma conexão da tríade ator/texto/público. Tal triângulo liga os atores, ao texto traduzido e à representação, que por sua vez só se dá com a presença do público, este aparece na base do diagrama, pois o ator protagonista de tal espetáculo no Brasil de 1948 (Procópio Ferreira) contava com um plateia fiel e era (e ainda é) considerado um dos maiores nomes da História do Teatro brasileiro da primeira metade do século XX no Brasil. Estes pressupostos serão levados em conta mais a frente para refletir se houve influências da dramaturgia de Eduardo De Filippo na cena teatral dos anos de 1940 no Brasil.

³⁷ Tais documentos estão contidos na organização do dossiê e servem, entre outros, para conduzir estudos mais aprofundados futuramente.

3. EDUARDO DE FILIPPO E A RELEVÂNCIA DE *QUESTI FANTASMI* (ATO II)



Figura 10 - (à esquerda) Eduardo De Filippo (*Il Drama*, 1946) e (à direita) Procópio Ferreira (*REVISTA*, 1948), ambos como o personagem Pasquale (Pascoal) Lojacono.

Quando nos deparamos com uma tradução de texto teatral, um dos pontos que mais chama a atenção, quando levada à cena, é saber qual ator representará o papel que foi de um outro ator conhecido no país no qual o texto teatral foi criado. Quando se trata de Eduardo De Filippo, o peso dessa questão é ainda maior, pois é considerado um dos artistas mais importantes do século XX na Itália. Ao entender que o ator que representou o papel de Pascoal Lojacono no Brasil também teve um lugar de autoria do personagem, como Eduardo De Filippo³⁸ em seu país, afirmo que atores também podem ser "traduzidos", no sentido de que eles têm agentes equivalentes em outras culturas. A genialidade de Procópio Ferreira também atravessa o século XX, e se, de um lado temos o autor e ator italiano que mais peças escreveu na Itália do século XX, do outro temos o ator que mais personagens e peças representou no teatro brasileiro até os nossos dias. Ambos atores deixaram também um legado teatral familiar³⁹. E só por estes fatos já é

³⁸ Na montagem italiana de 1946 o papel de Pasquale Lojacono foi encenado por Eduardo De Filippo que ficou por 6 (seis) anos consecutivos em cartaz. De Filippo não se dedicava apenas à escrita de seus textos teatrais, era também o primeiro ator da Companhia Teatral que criou com seus irmãos.

³⁹ No caso de Eduardo De Filippo, a herança teatral vinha do pai Eduardo Scarpetta (1853-1925), considerado o ator e autor mais influente do teatro Napolitano no final do século XIX. A mãe de Eduardo De Filippo por sua vez também trabalhou na companhia teatral como costureira e em pequenos papéis, e Eduardo De Filippo ao criar com os irmãos uma companhia teatral deixa esta herança a filhos e netos. Por

possível definir o fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma* como um legado universal, mas cabe aqui discorrer brevemente sobre cada um deles. No que diz respeito à Procópio Ferreira sua companhia teatral é de suma importância para o Teatro Brasileiro, segundo Guinsburg e Faria (2012, p. 468):

Em 1924, uma nova era foi iniciada - Procópio Ferreira fundou a sua própria companhia, uma das mais longevas do teatro brasileiro, pois conseguiu mantê-la por toda vida. A estreia aconteceu em São Paulo, [...] no Teatro Royal [...].

Seis anos separam a criação da Companhia de Teatro de Procópio Ferreira daquela dos *Fratelli De Filippo*⁴⁰: “[...] il 12 febbraio 1931 la nuova formazione Compagnia del Teatro Umoristico di Eduardo De Filippo (ribattezzata Teatro Umoristico i de filippo), debutta alla Sala Umberto di Roma.⁴¹”⁴². Nos subcapítulos que se segue apresento brevemente a vida de ambos atores que viveram cada um muitas vidas de maneira tão intensa, deixando um legado para a cena teatral.

3.1 EDUARDO DE FILIPPO

“*Nu ver omm e teatr!*”⁴³ A definição para apresentar o ator, diretor e dramaturgo Eduardo De Filippo não poderia ser em nenhuma outra língua senão naquela com a qual, desde a mais tenra idade, ele próprio estabeleceu sua relação com o público: o napolitano. Foi através do teatro encenado, escrito e traduzido em napolitano que se desenrolou sua vida. Suas origens mais remotas provêm da relação da mãe atriz e costureira com um pai (que assim como ele) era ator, diretor e dramaturgo. Nascido em 1900, estreou nos palcos com apenas quatro anos de idade. E foi responsável por recriar as formas do teatro napolitano, ironizando a família patriarcal da Nápoles do

outro lado temos Procópio Ferreira que mesmo não tendo herdado de seu pai a genialidade artística, tendo estudado Arte Dramática foi pai de uma das atrizes mais importantes do século XX e das primeiras décadas do século XXI no Brasil: Bibi Ferreira (1922- 2019). A companhia teatral de Procópio Ferreira ainda existe, e seu neto João Procópio Neto, segue a tradição familiar.

⁴⁰ Irmãos De Filippo. Tradução nossa

⁴¹ Disponível em: <https://www.fondazioneofilippo.it/eduardo-de-filippo/> (Acesso em 8 de junho de 2024).

⁴² [...] em 12 de fevereiro de 1931, a nova formação da Companhia do Teatro Humorístico de Eduardo De Filippo (rebatizada como Teatro Humorístico os de Filippo), faz a sua estreia na Sala Umberto, em Roma. Tradução nossa.

⁴³ *Un vero uomo di teatro* - Tradução do diretor teatral e professor de música napolitano Antonio Verbeni (1948 - 2023) com quem tive o prazer de trabalhar ao longo do processo de montagem de um espetáculo em teatro dialetal em Castellammare di Stabia/NA, nos primeiros meses de 2020. “Um verdadeiro homem de teatro” (Tradução minha).

‘Novecento’. Entre suas principais referências como dramaturgo podem se destacar: 1) o forte contato com a cultura do teatro de máscaras italiano, através do personagem Pulcinella; 2) o modelo *scarpettiano*, criado por aquele que é considerado o pai do teatro napolitano: Eduardo Scarpetta (e que não por acaso era também seu pai); 3) a relação com o dramaturgo Pirandello com a qual estabeleceu frutífero contato, chegando a encenar e traduzir para o napolitano diversas de suas obras.

Ao longo de seus oitenta e quatro anos, escreveu mais de cinquenta peças teatrais, tendo levado todas à cena; encenou cinquenta e sete peças de diferentes autores, além de ter participado como ator em trinta e seis filmes e em mais outros treze como diretor. Há uma grande quantidade das obras de sua autoria que foram adaptadas, seja para o cinema, seja para televisão e recentemente também em HQ.⁴⁴ Dedicou-se ainda à tradução de suas próprias obras para o italiano e das obras de Shakespeare⁴⁵ e Pirandello para o napolitano. Seus textos teatrais tiveram montagens e traduções em diversos países: da Argentina à Rússia, dos Estados Unidos à África. Entre suas obras teatrais mais conhecidas estão *Filumena Marturano* (1946), *Napoli Milionaria* (1945), *Natale in casa Cupiello* (1931) e *Questi fantasmi* (1946), essa última teve pelo menos cinco montagens cinematográficas, três na Itália e outras duas no exterior, das quais se pode destacar a de 1967 com direção Renato Castellani e com atuação de Sofia Loren e Vittorio Gassman e a versão dirigida pelo próprio Eduardo De Filippo em 1954.

3.1.1 Questi fantasmi

Questi Fantasmi teve sua estreia em 07 de janeiro de 1946, no Teatro Eliseo em Roma, logo após as filmagens de *Napoli Milionaria*, segundo Giammuso: (2015, p. 248):

[...] da quel momento e per una decina d’anni Visconti e De Filippo, il nobile lombardo e il comico napoletano [...] saranno i due grandi protagonisti [...] dell’Eliseo, vero centro della cultura teatrale

⁴⁴ Para conhecer um pouco do Teatro de Eduardo De Filippo em HQ, as publicações estão disponíveis na Editora NPE, um trecho de “Questi Fantasmi” está disponível em: https://issuu.com/edizioninpe/docs/preview_questi_fantasmi#google_vignette (Acesso 8 de Junho de 2024)

⁴⁵ O jornal italiano “La Repubblica”, em 2022 publicou o texto teatral “La Tempesta”, tradução de Eduardo De Filippo, do inglês para o napolitano, referente ao texto teatral “A tempestade” de William Shakespeare.

*italiana.*⁴⁶

O sucesso do espetáculo é tão grande que por mais de seis anos fica em cartaz, e logo torna-se a primeira peça de Eduardo De Filippo a ser levada ao exterior. De acordo com Giammuso (2015, p. 249), em 1955:

*[...] Eduardo la porta a Parigi, al Festival Internazionale d'Arte Drammatico. Poi la riprende ancora all'Odeon di Milano, da dove il 3 febbraio 1956 viene trasmessa in diretta alla televisione.*⁴⁷

Neste período, a peça chega também a Buenos Aires, na Argentina (1947), e Brunello (2003, p.33) afirma que este é “[...] *il primo importante impatto con la scena straniera.*”⁴⁸ Ainda segundo Brunello, o espetáculo teria tido uma encenação com atores do Teatro Nacional de Buenos Aires. Mesmo que se encontrem diferentes referências às montagens de *Questi fantasmi* mundo afora, a respeito da encenação brasileira, esta aparece no site da *Fondazione Eduardo De Filippo* como uma montagem de uma companhia portuguesa, que seria a própria companhia de Procópio Ferreira, que por muitos anos seguia a estética em voga no Brasil de interpretar com sotaque de Portugal. Em uma troca de correspondências datada de 11 de outubro de 1948 Guido Argeri, advogado da companhia de Eduardo, solicita informações a Lucio Ridenti,⁴⁹ diretor e editor da Revista “Il Dramma”, se havia informação sobre o

espetáculo *Questi fantasmi* que estaria sendo encenado no Brasil. À respeito de tal fato Procino (2022)⁵⁰, destaca a importância de Lucio Ridenti, por sua vasta rede de relações devido à revista “Il Dramma”, e também afirma que este tinha contato com diferentes editores e tradutores na Europa e na América do Sul. Desta forma, o diálogo epistolar entre ambos, além de abordar as temporadas teatrais, discute as negociações de seus

⁴⁶ [...] daquele momento e por cerca de dez anos Visconti e De Filippo, o nobre lombardo e o cômico napolitano [...] foram os dois grandes protagonistas [...] do teatro Eliseo, o verdadeiro, centro da cultura teatral italiana. Tradução nossa.

⁴⁷ [...] Eduardo leva a peça a Paris, ao Festival Internacional de Arte Dramática. Em seguida, ele a apresenta novamente no Odeon, em Milão, de onde foi transmitida ao vivo pela televisão em 3 de fevereiro de 1956." Tradução nossa

⁴⁸ [...] o primeiro grande impacto no cenário internacional. Tradução nossa.

⁴⁹ Segundo Maria Procino, Lucio Ridenti (1895 -1925) era o pseudônimo de Ernesto Scialpi, crítico teatral, jornalista e editor da Revista Il Dramma. (2020, p.213)

⁵⁰ Em live sobre o livro “Mio caro Lucio...” (2020), a organizadora do livro que traz das correspondências sobretudo de Eduardo De Filippo a Lucio Ridenti aborda, entre outros fatos, a importância de Lucio Ridenti para ampliação dos contatos de Eduardo no exterior. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=5eGzRd9idJc&t=52s>

(Acesso 3 de junho de 2024).

textos teatrais para montagens em outros países. Ainda para Procino:

[...] Lucio Ridenti diventa una sorta di [...] mediatore, un trade union fra traduttori e fra teatri anche stranieri che chiedono le commedie di Eduardo, e di Eduardo stesso, e questo, ripeto testimoniato anche dalle lettere. (2020, p. 101)⁵¹

De Filippo se mostrava sempre interessado em saber de Ridenti quem traduzia as suas comédias: “*[...] questo è un elemento [...] fondamentale del lavoro, che viene svolto dagli anni 40 in poi.*”⁵².(Procino, 2020, p.32) Fato este que se confirma pelo conteúdo do texto contido na correspondência datada de 11 de outubro de 1948, e enviada por Guido Argeri (advogado de Eduardo De Filippo) a Lucio Ridenti, onde se refere diretamente a encenação do texto de *Questi Fantasmi* no Brasil pela Companhia teatral de Procópio Ferreira:

[...] quel Giacropol cui avevamo telegrafato adesione per l’offerta dei Fantasmi non ha dato più segni di vita [...].Però i comici della Maltagliati-Cirnara, che sono sbarcati ieri a Genova, di ritorno dall’Argentina e dal Brasile, informano che i Fantasmi vengono rappresentati al Teatro Serrador dalla Compagnia Portoghese Procopio, nella traduzione (o regia?) curata da quel Ruggero Jacobbi [...]. Questo senza chiedere autorizzazione, né versando quattrini. Hai modo di appurare un po’ le cose a mezzo dei tuoi informatori in Sud-america?⁵³(2020,p.101)

Eduardo soubera do fato por um grupo de atores italianos que voltavam de uma tournée e desembarcaram em Gênova, onde o ator e autor encontrava-se para fazer um filme. As informações de que seu texto havia sido traduzido e estava sendo encenado no Rio de Janeiro, sem autorização e sem pagamento dos direitos autorais, faz com que Guido Argeri, como representante legal de Eduardo De Filippo, solicite a Lucio Ridenti ajuda para desvendar o ocorrido. Os direitos autorais na América do Sul estavam então a cargo de Giuseppe Giacropol (1897 -1959), um italiano de Palermo, sediado em Buenos Aires.

⁵¹ [...] Lucio Ridenti se torna uma espécie de [...] mediador, um *trade union* entre tradutores e teatros, inclusive internacionais, que solicitam as peças de Eduardo, e mesmo o próprio Eduardo, e isso, repito, pelo testemunhado a partir das cartas. Tradução nossa.

⁵² “[...] esse é um elemento [...] fundamental do trabalho, que é desenvolvido dos anos 40 em diante.” Tradução nossa.

⁵³ [...] aquele tal de Giacropol, a quem havíamos telegrafado para a adesão pela oferta dos Fantasmas, não deu mais nenhum sinal de vida [...] No entanto, os atores da Maltagliati- Cirnara, que desembarcaram em Gênova ontem ao retornar da Argentina e do Brasil, informaram que os Fantasmas estão sendo apresentados no Teatro Serrador pela Companhia Portuguesa Procópio, na tradução (ou direção?) a cargo daquele Ruggero Jacobbi [...]. Isso sem pedir autorização e sem pagar cachê. Você teria alguma forma de averiguar as coisas por meio de seus informantes na América do Sul? Tradução nossa.

O sucesso de *Questi fantasmi* era tanto que Eduardo De Filippo chega a não ter dimensão de onde seus textos são encenados. Poucos anos depois *Questi fantasmi* é levada também às telas, já em 1954 chega aos cinemas através de um filme⁵⁴ que terá Renato Rascel (1912 - 1991) como protagonista. E em 1967 *Questi Fantasmi* chega aos cinemas tendo Sophia Loren como uma das protagonistas. Inúmeras montagens desta peça e publicações, assim como transmissões de teatro por *streaming*, ainda hoje fazem sucesso na televisão italiana, deixando nítido o quanto Eduardo De Filippo é popular.

3.1.2 *Questi fantasmi*, sinopse e relevância

É um texto teatral com um prólogo e três atos, que ao invés de ser apontado como comédia ou tragédia, é definido como “aparições terrificantes”. Ao longo de seu percurso, foi sempre comparado ao também texto teatral *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello (1865 - 1936).

A seguir apresento, além de uma breve sinopse desta peça, algo a respeito desta contínua comparação, que, por vezes, paira sobre o teatro eduardiano como um fantasma.

O tema central de *Questi Fantasmi* se desenvolve a partir da mudança de casa de Pascoal Lojacono e sua jovem esposa Maria para o último andar de um edifício do século XVII, em Nápoles. Pascoal fica livre do pagamento de aluguel por cinco anos, mas tem a tarefa secreta de mudar a reputação do edifício, pois corre a lenda de que o apartamento é assombrado por fantasmas. O amante da esposa de Pascoal, Alfredo, entra e sai do apartamento todos os dias e começa a trazer comida, móveis novos e dinheiro que aparece nos bolsos das calças e casacos de Pascoal. Os mal-entendidos são a espinha dorsal da peça, que através dos diálogos de Pascoal na varanda, com um personagem chamado “Professor” (que o público nunca vê), ou através da presença habitual do porteiro Rafael, que além de administrar tudo para o patrão e dono do prédio, tem uma grande onipresença na trama, tem um papel mais cômico, como um leva e traz, que informa Pascoal sobre as regras do contrato absurdo, que ele deve

⁵⁴ Resenha do filme disponível em:

https://www.imdb.com/title/tt0047383/?ref_=nv_sr_srgs_3_tt_8_nm_0_q_questi%2520fantas (Acesso em 3 de junho de 2024).

cumprir para não ter que pagar o aluguel. O contrato diz que duas vezes por dia é preciso cantar nas 68 (sessenta e oito) sacadas do apartamento e bater os tapetes nas 18 (dezoito) janelas, para fazer as pessoas acreditarem que tudo está bem ali. Há também outros personagens ou, como Eduardo De Filippo as denomina já no início do texto, “almas”. Por exemplo, a família do amante que chega ao edifício repentinamente, com a mesma força dramática com a qual os personagens aparecem no teatro em *Sei personaggi in cerca di un autore*, de Pirandello e são denominadas “almas condenadas”. As múltiplas máscaras⁵⁵ que se sobrepõem em cada personagem reaparecem com personalidades diferentes, que se mostram ou se escondem dependendo da situação. Apenas Maria, a esposa de Pascoal, parece não ter nenhuma, e quando ela consegue falar diretamente com o marido, para liberar-se do problema que tanto a angustia, é como se ela tirasse uma máscara social silenciada ao longo da trama. Ela faz isso, mas apenas nas entrelinhas, sem dizer enfaticamente ao marido: “Olha, é o meu amante que está trazendo todas estas coisas!”. Os fantasmas que Pascoal acredita ver parecem uma grande crítica psicológica àquela dinâmica social que o próprio autor experimentou na sua vida pessoal, por ter sido ele mesmo o fruto de uma relação não reconhecida legalmente. Embora possa parecer irreal, na obra de Eduardo, as condições sociais são a voz de suas cenas. Fantasmas interiores não apenas de seu próprio autor, mas de toda uma sociedade patriarcal que se sustenta nos princípios da hipocrisia, escondendo a realidade dos fatos ou fingindo não percebê-los. Há uma certa negação constante por parte de todos, e sobretudo de Pascoal Lojacono, que se envolve em subornos e propinas. Os personagens da cena eduardiana estão cansados de uma condição de pobreza que não encontrou outra maneira de se rebelar, de se transformar. A relação entre Pirandello e Eduardo não pode ser negada, ambos falam de temas semelhantes e escrevem sobre as reflexões da sociedade do passado, napolitana ou siciliana, que não pertence simplesmente à Itália do início ou do pós-guerra, dizem respeito ao humano e, no século XX, assumem nuances psicológicas. Desse modo:

I mali dei personaggi eduardiani sono tutti esterni: se non dovuti a condizioni di indigenza o precarietà esistenziale, essi derivano tutti dal contrasto che oppone il personaggio alle regole, alle convenzioni, alle ipocrisie.(UBBIDIENTE 2007,

⁵⁵ A referência às máscaras aqui, não são de um teatro feito com o uso de máscaras, mas sim referindo-se a tipos diferentes de uma sociedade, presentes tanto no texto teatral, quanto na sociedade e, que mudam de acordo com a situação. Pirandello é um dos representantes de um teatro com tais características, no século XX.

p.215)⁵⁶

O que afirma Ubbidente (2007) nada mais é que os fantasmas eduardianos, mesmo que sejam filhos de angústias psicológicas conscientes ou inconscientes, que têm no meio social, no espaço da sociedade onde se movem a derivação de suas forças.

3.2 PROCÓPIO FERREIRA

O ator Procópio Ferreira é o nome artístico para João Álvaro Quental Ferreira que atravessou o século XX sendo o ator de teatro mais atuante do Brasil; nascido em 1898 e falecido em 1979, estreia nos palcos em 1919 no Teatro Trianon. Ao contrário de Eduardo De Filippo, não vem de uma família de artistas, mas constrói uma tradição de teatro em família, sendo pai de uma das atrizes mais atuantes do século XX e no início do século XXI: Bibi Ferreira (1922-2019). Sobre o ator, Guinsburg e Faria (2012, p. 469) afirmam que: “[...] ainda que tenha começado sua trajetória estelar apostando na caracterização e na presteza da presença em cena, [...] uma ascensão rápida lhe permitiu chegar aos ditos papéis centrais, [...]” Para os autores, esta ascensão teria se dado sobretudo pela forma como utilizava a voz, a capacidade de articulá-la muito bem e de dominar efeitos inigualáveis. Entre os mais de 400 (quatrocentos) espetáculos em que atuou, alguns fizeram história como *A Cabana do pai Tomás* (1917) de Harriet Beecher, *Amor de Perdição* (1918) encenado na famosa companhia da atriz Itália Fausta (1879 - 1951) e *Deus lhe pague* (1932) texto este que teria ficado cerca de quase uma década para conseguir a liberação da censura e ser lavado à cena, e que segundo Guinsburg e Faria (2012, p. 470) teria sido “[...] o seu cavalo-de-batalha eterno.” Os autores afirmam ainda que ao longo da vida esteve sempre ligado nas inovações teatrais:

[...] preocupado em se refinar e se informar, Procópio se manteve a par do que acontecia nos grandes centros teatrais e se preocupou em montar textos de sucesso [...]. Se não foi o primeiro, foi um dos primeiros grandes atores a tentar experimentar a novidade da direção teatral e, em 1948, se submeteu ao domínio do jovem Ruggero Jacobbi, [...].

A respeito desta relação com o então jovem encenador italiano, muito se questiona e paira um certo mistério no ar, pois, após alguns sucessos teatrais em que se permitiu

⁵⁶ Os males dos personagens eduardianos são todos externos: se não são devidos a condições de miséria ou precariedade existencial, derivam todos do contraste que opõe o personagem a regras, convenções e hipocrisias. (UBBIDENTE 2007, p.215) Tradução nossa.

ser dirigido, teria decidido por abdicar a nova estética teatral que despontava e da qual teria sido um dos pioneiros, para retornar ao “velho teatro”, não há um consenso sobre tal, mas o fato que foi um dos mais geniais e importantes atores do seu tempo, e da história do teatro brasileiro é incontestável.

4 CONTRIBUIÇÕES À CENA TEATRAL DOS ANOS 40 (ATO III)

Para compreender como o espetáculo *O Grande Fantasma* apresentava inovações a respeito da cena teatral do final da década de 1940, seja no que tange a consistência da dramaturgia, passando pela direção, até ao trabalho atorial, é crucial reportar-se às mais variadas publicações presentes na imprensa da época. A revista *Cena Muda*⁵⁷ define a encenação do espetáculo com as seguintes palavras: “O Grande Fantasma inscreve-se [...] entre os êxitos mais expressivos do momento.” (1948, p.8). Estas palavras já bastariam para entender o sucesso da peça, mas para um aprofundamento em diferentes aspectos da encenação vale observar alguns pontos que o crítico e ator Sérgio Britto destaca no artigo da Revista da Semana de 18/09/1948⁵⁸ intitulado “A VOLTA DE PROCÓPIO FERREIRA AO SERRADOR - O Grande Fantasma de Eduardo Di Filippo, comédia de significação Chapliniana”. Tal crítica é a mais completa a respeito do espetáculo da companhia de Procópio Ferreira, entre as recolhidas sobre a montagem do texto teatral presente no fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma*. Este fato se dá devido ao crítico incluir diversos dos instrumentos apontados por Pavis (2008) para uma análise dos espetáculos, entre estes, destaco: as características gerais da encenação, cenografia, sistema de iluminação, performance dos atores, o texto na encenação, construção das personagens, relações de conjunto.

Início pela crítica que Britto faz ao texto teatral de *O Grande Fantasma*, seja no próprio título do artigo, ou a forma ao qual se refere à encenação, ou pela profundidade da análise, que as considero à frente do tempo. Quando discorre a respeito da consistência do protagonista Pascoal Lojacono, Britto (1948, p. 14) destaca:

[...] Se Carlitos não fosse [...] a última criatura dentro das classes sociais que o dinheiro impôs, bem que um dia êle poderia viver o drama de Pascoal Lojacono, o personagem central de "O grande fantasma". Sim, porque há, entre os dois, terríveis afinidades: como Carlitos, Pascoal é capaz de tudo pelo amor de uma mulher, [...] é quase um símbolo. [...] vive nas esferas da pequenã-burguesia e por isso mesmo seu drama às vezes é pior, muito pior que o do vagabundo, que passeia só ou acompanhado de um cachorro. Pascoal é um pequeno burguês e como tal tem que disfarçar a sua miséria, enquanto Carlitos anda solto, livre [...]

⁵⁷ Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/084859/per084859_1948_00038.pdf (Acesso em 8 de junho de 2024).

⁵⁸ Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/025909/per025909_1948_00038.pdf (Acesso em 8 de junho de 2024).

Estas palavras apontam diretamente para a forma densa que a comédia chegava ao público sem deixar de lado sua comicidade, algo que, para um público fiel como o de Procópio Ferreira, certamente era extremamente novo. Quando Britto (1948, p.14) mais a frente, define a força tragicômica do personagem Pascoal Lojacono, comparando-a com Carlitos,⁵⁹ e logo após destaca a “grande carga poética” do texto de Eduardo De Filippo, está referindo-se à construção do personagem, seja no âmbito dramático como na cena. Esta qualidade a reforça ainda mais quando diz que, além disso, ainda havia a mágica capacidade de arrancar risadas do público carioca: “Rimos, é verdade, durante dois atos inteiros [...]” Britto (1948, p. 17) ainda a respeito do texto teatral, tece elogios à qualidade dramática de Eduardo De Filippo:

[...] com uma técnica segura, o autor italiano construiu dois atos onde nem se tem tempo de respirar, tal constância das situações curiosas e engraçadíssimas, para depois descobrir um terceiro ato, onde tudo é novo e inesperado [...]

E não é o único na imprensa carioca da época que o faz, tendo como instrumento de análise o texto teatral de *O Grande Fantasma*; vale observar o que há escrito também no jornal “A NOITE” (RJ) na edição 12970 de 06 de setembro de 1948 (p. 06) na coluna “Primeiras”, tal matéria compara Eduardo ao belga Fernand Crommenlynk (1886-1970) e também ao italiano Luigi Pirandello (1867-1936):

[...] o autor Eduardo De Filippo, com grande engenho teatral de homem seguro do seu ‘metier’, colocou a intriga com o que tem de essencialmente dramático e humano, dentro de um clima de mistério aparente, e de grotesco, às vezes bufão, tirando daí os mais singulares efeitos, sem escandalizar ninguém [...].

Outros instrumentos da análise dos espetáculos apontados por Pavis (2008) estão presentes seja em matérias do jornal “A NOITE” (RJ) seja no no artigo de Britto (1948, p.17), que a respeito da encenação de *O Grande Fantasma*, referindo-se ao trabalho do diretor italiano Ruggero Jacobbi, chamado então “*regisseur*”, na qual o crítico destaca a qualidade do ritmo de cena, afirmando: “[...] mesmo nas coisas mais simples, nas marcações mais insignificantes, da sua direção [...] torna o espetáculo rico de um ritmo que não se interrompe, de uma leveza e de uma elegância” (1948, p.17). Fica nítido que o que chamou, então, à atenção de Britto foi a forma como conduziu aos atores: “[...] a

⁵⁹ O personagem mais famoso de Charles Spencer Chaplin (1889 - 1977)

direção que deve ser responsabilizada pela valorização de cada personagem, seja ele o menor e o mais insignificante [...]”. A maneira que o crítico destaca a qualidade do conjunto de atores do espetáculo é de suma importância para entender como a encenação de *O Grande Fantasma* foi transformadora para a renovação do teatro brasileiro, mais ainda quando nos reportarmos a alguns argumentos já tratados no Ato 1 deste trabalho, e que dialogam diretamente com dois momentos de suma importância nas transformações do teatro brasileiro: o primeiro é a mudança do trabalho atorial, de um teatro que passava de cenas muito apoiadas nos primeiros atores, nas vedetes do espetáculo, um teatro ainda com a utilização do ponto, onde sequer se memorizava o texto ou se ensaiava (e da qual inclusive Procópio Ferreira foi um dos representantes por bom tempo); e, por outro lado, um Teatro com novas características, e que já vinha se dando desde o início da década de 40 do século XX, a partir da encenação do texto *O Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, pelo grupo *Os Comediantes*, com iluminação do polonês Ziembinski, e cenários do pintor Santa Rosa (1909-1956). Segundo Magaldi (1997) estes teriam transferido para a cena, e não mais para “o papel da vedete” a importância do espetáculo.⁶⁰

O fato de Britto (1948, p.17) destacar o trabalho de vários atores, se refere a um instrumento de análise que Pavis (2008) indica como “conjunto de atores”. O que chama muito atenção também é como Britto (1948, p.17) se refere à atuação intensa da atriz Belmira de Almeida (1895-1974) no papel de Carmela (alma danada) que deixou o crítico impressionado:

[...] numa quase louca, tem apenas um instante na peça, mas só este bastaria para afirmar a grande atriz que temos diante dos olhos. Os seus gestos preciosos, os seus olhos marcando o estado de pré-loucura em que vive e a voz dando a justa medida da idiotice do personagem, todos esses detalhes tornam seu trabalho em "O grande fantasma" uma verdadeira criação.

Esta observação considera outro instrumento de análise apresentado por Pavis (2008): a importância da voz, do trabalho físico-corporal da cena teatral e uma consistente construção de personagem. Uma crítica que deixa de ter olhos apenas para os protagonistas é consequência de um Teatro que se atrevia a romper com o

⁶⁰ Segundo Magaldi (1997, p. 207) “A maioria concorda em datar o aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil.”

pré-estabelecido no cânone da época. O trabalho acurado do elenco é destacado também pelo Jornal “A NOITE”- RJ (1948, p.6):⁶¹ “[...] intérpretes dirigidos com segurança pela capacidade de Ruggero Jacobbi, a quem se deve a afinação do conjunto, e a boa compreensão que todos revelaram do texto [...]”. E não são apenas estes pontos que chamam a atenção dos críticos: cenário e iluminação (outros dois pontos que constam entre os instrumentos de análise dos espetáculos de Pavis) também são abordados por Britto (1948, p.17) no artigo para a *Revista da Semana*, que destaca também o cenário, e para este suas palavras são de suma importância para compreender o quanto o espetáculo chamava atenção, destacando inclusive o uso de iluminação: “O cenário inteligente e habilmente realizado e o uso de luzes criam a verdadeira atmosfera de um castelo napolitano.” Tal referência nos remete diretamente à adição presente na didascália do fac-símile datiloscrito (Apêndice I) de *O Grande Fantasma* que no texto teatral traduzido dava permissão de não seguir o apontado pelo autor; se sairmos da observação do que era tratado na imprensa da época e voltarmos à decifração do fac-símile datiloscrito, ou ainda se retomarmos aos princípios da gênese teatral, ou de a respeito de tradução do texto dramático é possível encontrar ali (nos textos sublinhados das didascálias) um aspecto que extrapolava a questão meramente tradutória.

Sobre a tradução de textos dramáticos, aqui é importante atentar para um ponto que Bassnett (2005, p.157) chama a atenção:

[...] o texto dramático não pode ser traduzido da mesma maneira que o texto em prosa [...] um texto de teatro é lido de modo diferente [...] é lido como algo incompleto, e não como uma unidade completa, já que é apenas na performance que o potencial do texto se concretiza.

Esta performance à qual se refere Bassnett não diz respeito apenas ao trabalho atorial. Para Pavis (2008, p.33), seria uma reunião de instrumentos que compõem o espetáculo, desdobrando-se em algo que Britto (1948) se referia como “atmosfera”. Questões que também passam pelo respeito a uma nova maneira de realizar os processos de criação, e que no Brasil começa a ganhar força durante a década de 40. A novidade da forte presença do encenador, diretor ou “*regisseur*” envolvido desde a escolha do texto, e mudando o que era óbvio na cena teatral até mesmo de um dos atores

⁶¹ Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pagfis=54435 (Acesso em 7 de junho de 2024).

mais tradicionais como era o caso de Procópio Ferreira. O Jornal “A NOITE” RJ de 6 de setembro de 1948 afirmou que Procópio estava “ [...] magnífico no papel de Pascoal Lojacono” e segundo Britto (1948, p.17), era “um Procópio vivendo um dos melhores momentos de sua carreira [...] e dominando tão bem o papel que cria”. Um ator que, como destacam Guinsburg e Faria (2012, p. 468), “[...] se manteve a par do que acontecia nos grandes centros teatrais e se preocupou em montar textos de sucesso [...]”. Segundo nota do jornal “A NOITE” (RJ) de 4 de outubro de 1948, o espetáculo *O Grande Fantasma* esteve pouco mais de um mês em cartaz no Teatro Serrador e realizou mais de 100 (cem) apresentações, neste tempo. Sem dúvidas um sucesso arrebatador!

4.1. OS TRADUTORES

A tradução que historicamente sofreu de invisibilidade, e por vezes ainda figura tímida nas entrelinhas e letras miúdas das páginas do tempo, deixa sua lacuna também aqui, pois não consegui encontrar nada mais que algumas informações esparsas a respeito dos tradutores Mário da Silva e Renato Alvim⁶², e por muito tempo os nomes de ambos foram a única coisa palpável que tive, até descobrir através da SBAT, que além de *Questi Fantasmici* havia outras traduções de textos teatrais de Eduardo De Filippo feitas por ambos. O Jornal “A NOITE”, RJ numa pequena nota de 18 de Março de 1949 (p. 6),⁶³ informa que o espetáculo *Filumena Marturano*, texto teatral de Eduardo De Filippo, estreia no Teatro da Glória, no Rio de Janeiro/RJ com a companhia de Jaime Costa (1897 - 1967) com a atriz Heloísa Helena (1917 - 1999) no papel de Filumena, isto menos de um ano após a temporada de *O Grande Fantasma* no Teatro Serrador. Se não fossem as páginas do jornal “A NOITE” (RJ) em nota do dia 19 de maio de 1949⁶⁴ (p. 6) que informavam que Mário da Silva, jornalista, escritor e co-tradutor de *O Grande Fantasma* de Eduardo De Filippo tinha sido aceito como sócio da SBAT. Devido também ao seu nome e sobrenome tão comum no Brasil dificulta a

⁶² Encontrar informações sobre os tradutores foi uma das tarefas mais árduas deste trabalho, e foi o que me levou a procurar incessantemente página a página dos periódicos da BN, e se não fosse a pandemia do Covid-19, acredito que muitos dos periódicos e das Revistas que cito neste trabalho não teriam sido digitalizadas e talvez nem ao menos estas informações seriam possíveis de acessar.

⁶³ Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pagfis=57187 (Acesso em 3 de junho de 2024)

⁶⁴ Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pagfis=58031 (Acesso 3 de junho de 2024)

busca. Quanto a Renato Alvim o que pude descobrir é que além de tradutor foi também editor da famosa Revista da SBAT⁶⁵ que publicava textos nacionais e traduzidos. Revista que existe desde 27 de setembro de 1917 e chega até os nossos dias.

⁶⁵ <https://sbat.com.br/revista/> (Acesso em 3 de junho de 2024)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS (EPÍLOGO)

O texto teatral *Questi Fantasmi* de Eduardo De Filippo presente no fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma* (1948), onde consta a tradução, do napolitano-italiano ao português brasileiro, de Mário da Silva e Renato Alvim, ao ser analisado a partir dos pressupostos da Crítica Genética e dos estudos de processo criativo nos revelou através deste trabalho, ser de suma importância, sobretudo por possibilitar a organização de um dossiê de estudo com fins a compreender transformações da cena teatral brasileira dos anos 40.

Entendo que os objetivos deste trabalho foram alcançados, visto que a análise requerida para confirmar a importância de tal tradução para o texto teatral de Eduardo De Filippo, foi satisfatória, mesmo diante da complexidade da pesquisa que necessitou que múltiplas disciplinas fossem acessadas, além dos estudos de gênese teatral previstos.

Consegui demonstrar a relevância do fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma*, não apenas para os estudos de análise genética, mas também para compreender as contribuições do teatro eduardiano no Brasil, o que me conduziu a identificar, através de um minucioso levantamento de matérias de jornal em periódicos dos anos 40 (Apêndice II), que a tradução teatral presente no documento datiloscrito encontrado no acervo da BN foi a primeira tradução brasileira de um texto teatral de Eduardo De Filippo encenado no Brasil.

Comprovei que a encenação de *O Grande Fantasma* foi um sucesso e contou com características inovadoras para a cena teatral brasileira do final da década de 40, seja na qualidade de dramaturgia presente no texto teatral que para o trabalho atorial.

O trabalho contribuiu também ao reunir documentos que podem ser úteis futuramente para: 1) realizar uma análise comparada de tradução; 2) desenvolver pesquisas com fins a desvendar mais informações a respeito dos tradutores Mário da Silva e Renato Alvim, e a contribuição destes para a tradução de textos teatrais no Brasil; 3) estudos sobre outras encenações do texto teatral traduzido presente no fac-símile datiloscrito de *O Grande Fantasma*; 4) identificar se há outras versões da tradução em questão; 5) a importância do acervo de manuscritos e datiloscritos de textos teatrais da SBAT presentes na BN para os estudos de análise genética e processos

criativos; entre outros. Este trabalho demonstrou ainda o quanto os manuscritos e datiloscritos de tradução, através dos estudos de gênese teatral podem contribuir para a História do Teatro Brasileiro.

Houveram também algumas dificuldades enfrentadas ao longo deste trabalho, a maior delas foi a de ter que construir minhas próprias fontes de pesquisa, a partir de periódicos. O uso de sites, como *accademia.edu*, foram essenciais para estabelecer contato com pesquisadores do teatro eduardiano. A falta, sobretudo, de informações sobre a tradução presente no fac-símile datiloscrito de *O Grande fantasma*, e a invisibilidade dos tradutores, foi enorme e, por tal motivo, se faz necessário construir uma narrativa mais aprofundada do percurso da encenação do texto traduzido no Brasil, organizando assim as informações já encontradas neste e ampliá-las a outros arquivos. É de suma importância também realizar uma tradução comparada a partir do texto teatral em italiano, presente na revista “Il Dramma” de 1946, que certamente serviu como texto de partida para a tradução de *O Grande Fantasma* (1948). Considero necessário empreender uma busca de possíveis versões da tradução de *O Grande Fantasma* no arquivo de manuscritos teatrais da SBAT que se encontra na BN. Tais pontos são essenciais para aprofundar o que iniciei com este trabalho, pois através deste percebi que a pesquisa é muito maior do que se pensava, e será abordada em publicações e pesquisas futuras de mestrado e doutorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASSNETT, Susan *et al.* *Estudos de Tradução*. [s.n.]. ed. Porto Alegre/RS: UFRGS -Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. 223 p. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi.
- BRANDÃO, Tânia. *O Teatro Brasileiro do século XX*, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 29, 2001. p.300-335.
- BRITTO, Sérgio. *A volta de Procópio Ferreira ao Serrador*. Revista da Semana, Rio de Janeiro, nº [s.n.], nº 38,14-56 pp. set,1948
- BRUNELLO, Yuri. *Eduardo: il grande attore senza scettro*. Pescara: 2003
- FARIA, João Roberto. GUINSBURG, J. *História do Teatro Brasileiro: Das Origens ao teatro Profissional da primeira metade do século XX*, Editora perspectiva e Edições SESC SP: São Paulo, 2012. (467-470)
- FERREIRA, Procópio, *Procópio Ferreira apresenta Procópio*, Editora Rocco, São Paulo, 2000.
- FREITAS, Nanci de. *O Bonde da Leite: revista de Walter Pinto na contramão da modernidade*. Revista O Percevejo, UNIRIO. Rio de Janeiro, anos 9/10, 2001/2002, Nº 10/11.
- FILIPPO, Eduardo De, *Questi Fantasmi!*, Einaudi: Torino,1972.
- FILIPPO, Eduardo De. *O Grande Fantasma*. [S.l.: s.n.]. 57 p. Localização: Manuscritos - 036-0020. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- GIAMMUSSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Beat Edizioni, Roma, 2015.
- GRÉSILLON, Almuth; THOMASSEAU, Jean-Marie. *Cenas de Gênese Teatrais*. In: PASSOS, Marie-Hélène Paret; SOARES, Noêmia Guimarães; ROMANELLI, Sergio; ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *Processo de Criação interartes: cinema, teatro e*

edições eletrônicas. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2014. p. 117-136.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos da Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck, Leticia Cobalchine, Simone Nunes Reis, Vincent Leclerc; supervisão da tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard; prefácio de Philippe Willemart, Porto Alegre, editora de UFRGS, 2007.

MAGALDI, Sabato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, Editora Global, 3 ed. São Paulo, 1997.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira, a graça do velho teatro*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984.

PROCINO, Maria. *Mio caro Eduardo, Eduardo De Filippo e Lucio Ridenti Lettere (1935-1964)*. Napoli: Guida Editori, 2020.

RAULINO, Berenice. *A contribuição de Ruggero Jacobbi para o teatro brasileiro*. Ouvirouver, São Paulo, 2005.

ROMANELLI, Sergio. *A gênese de um processo tradutório: os manuscritos de Rina Sara Virgillito*. Tese de Doutorado em Letras e Linguística, Instituto de letras da Universidade Federal da Bahia, 2006;

SALLES, Cecília *A Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008

_____. *A Crítica Genética*. São Paulo: EDUC, 1992;

UBBIDIENTE, Roberto. *A Colloquio con Questi Fantasmi, forme di paradizzazioni Pirandelliana nel Teatro di Eduardo De Filippo*, 2007. Disponível em:

https://www.academia.edu/26531685/A_colloquio_con_Questi_fantasm_i_Forme_di_parodizzazione_pirandelliana_nel_Teatro_di_Eduardo_De_Filippo (Acesso em 6 de junho de 2024)

SITOGRAFIA

MÁRIO da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa423842/mario-da-silva>>. Acesso em: 30 de maio de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

O Grande Fantasma. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento404220/o-grande-fantasma>>. Acesso em: 30 de maio de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

RENATO Alvim. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa423841/renato-alvim>>. Acesso em: 30 de maio de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<http://www.teche.rai.it/programmi/questi-fantasm_i/>. Acesso em: 30 de maio de 2024.

<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-24911-6-maio-1948-454510-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 30 de maio de 2024.

APÊNDICE

APÊNDICE I

Acréscimo na didascália referente a descrição do cenário do espetáculo

“O Grande Fantasma”

Confronto entre a primeira didascália do ato 1 de “Questi fantasmì” e

“O Grande Fantasma”, tradução de 1948

<p>Revista “Il Dramma”(1946, p.13) https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/3/1/30206_ca_object_representations_media_43145_original.pdf</p>	<p>Fac-símile datiloscrito de “O Grande Fantasma” (1948, p.4)</p>
<p><i>Atto 1</i></p> <p><i>a Napoli</i></p> <p><i>Grande camerone d'ingresso.</i></p> <p><i>Il camerone disimpegna tutte le camere dell'antico appartamento seicentesco.</i></p>	<p style="text-align: center;"><u>PRIMEIRO ATO</u></p> <p><i>Grande sala de entrada, para onde vão dar todos os quartos do antigo apartamento.</i></p>
	<p><i>As recentes inovações, não puderam destruir nem modificar o estilo da peça, que é do século XVII. Encontramo-nos, com efeito, num ambiente decorado de acordo com o critério moderno, mas as côres vivas das portas, janelas e paredes não conseguiram atenuar o estilo carregado e severo do teto, nem tornar mais leve a pesada e pardacenta arquitrave. A fantasia do cenógrafo pode livremente recorrer a outros pormenores para patentear o esforço do proprietário em tornar o ambiente mais alegre.</i></p>
<p><i>Per la vicenda, che mi accingo a narrare, la disposizione scenica d'obbligo è la seguente:</i></p>	<p><i>A cena obrigatória é a seguinte:</i></p>
<p><i>ai due lati del boccascena, tra il proscenio e l'inizio delle due pareti, formando l'angolo per guadagnare la prospettiva dal pubblico e non offenderne la visibilità normale, fanno corpo a sè due balconi che,</i></p> <p><i>s'immagina, fanno parte della intera distesa del piano.</i></p> <p><i>Lo stile di essi è decisamente « seicento »,</i></p> <p><i>ben conservato, al punto da non lasciare dubbio sulla perfetta conservazione di tutta la facciata dello stabile.</i></p>	<p><i>No dois lados da bôca de cena, entre o proscênio e o comêço das duas paredes, fazendo ângulos para adquirir perspectiva e não perturbar a normal visibilidade do público , formam corpo isolado duas sacadas que,</i></p> <p><i>deve imaginar-se, fazem parte de todo o plano da fachada do prédio.</i></p> <p><i>Seu estilo é positivamente o do século XVII.</i></p> <p><i>Tudo está tão bem conservado, que não pode haver a menor dúvida sôbre a perfeita conservação de toda a fachada do imóvel.</i></p>

<p><i>Tanto alla parete di sinistra, quanto a quella di destra due porte che danno accesso alle altre camere.</i></p> <p><i>L'ingresso comune è in fondo a destra. Dalla parete di sinistra, a circa un metro dalla porta, parte, in linea orizzontale, un'altra parete che, quasi al centro del palcoscenico, forma l'angolo e va a chiudersi, diagonalmente, con la parete di fondo, accanto alla porta d'ingresso.</i></p> <p><i>Su quest'ultima parete un altro vano, con porta di legno grezzo, lascia vedere i primi due gradini di una scalinata che si perde in quinta e che porta sul terrazzo. Infatti, da un finestrino « ad occhio » che si troverà sulla parete di fondo a sinistra, quella che parte in linea orizzontale da sinistra a destra, è possibile vedere e controllare chi sale e chi scende dalla terrazza.</i></p> <p><i>Sparsi, per la scena, vi saranno, alla rinfusa, ogni sorta di masserizie: cesti di stoviglie, utensili di cucina, candelieri, fagotti, involti grandi e piccoli e qualche mobile.</i></p> <p><i>Insomma, dal disordine e dalla varietà degli oggetti, si indovina che un nuovo inquilino sta effettuando la presa di possesso dell'appartamento stesso.</i></p>	<p><i>Tanto na parede da E. como na da D., duas portas permitem o acesso para os outros quartos.</i></p> <p><i>A porta de entrada acha-se no F. à D. Da parede da E., mais ou menos a um metro da porta, parte em linha horizontal outra parede que, quase no centro do palco, forma o ângulo e vai se encontrar diagonalmente com a parede do F., perto da porta de entrada.</i></p> <p><i>Nesta última parede, outra porta de madeira não pintada, deixa ver os dois primeiros degraus de uma escada que se perde nos bastidores e conduz ao terraço. Com efeito através de uma janelinha redonda, em fôrma de óculo, que se encontra na parede do F. à E. que vai em linha horizontal da E. para D., é possível ver-se quem sobe para o terraço ou dêle desce.</i></p> <p><i>Espalhadas pela cena, veem-se toda espécie de trastes e bugigangas, como cêstas cheias de louças, utensílios de cozinha, castiçais, embrulhos, trouxas de varios tamanhos e um outro móvel.</i></p> <p><i>Pela desordem e variedade dos objetos, advinha-se que um novo inquilino está tomando posse do apartamento.</i></p>
<p><i>(All'alzarsi del sipario, la camera è completamente buia. Dopo poco si ode dall'interno rumori di passi e s'intravede una tenue luce di candela).</i></p>	<p><i>Ao subir o pano, a sala está mergulhada na escuridão. Pouco depois, ouvem-se, vindos do interior, ruídos de passos e entrevê-se a débil luz de uma véla</i></p>

APÊNDICE II

JORNAL “A NOITE(RJ)”

Década de 40

Clipping de notícias e notas da Imprensa sobre *O Grande Fantasma*

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12944 (1)
Data: 6 de agosto de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/54055	
*	
<p>Procópio estreia hoje em São Paulo com Bibi Ferreira e Alma Flora a segunda peça de sua temporada no Santana, a hilariante comédia “A Pequena Catarina”, que foi um dos maiores sucessos de bilheteria dos últimos anos no Rio, tendo alcançado 156 representações no Teatro Serrador. Enquanto isso começam no Santana os ensaios de “O grande fantasma” de Eduardo Di Filippo, apresentada com extraordinário sucesso em Roma e já traduzida para vários idiomas. Esse espetáculo que terá Procópio, Alma Flora e Rodolfo Arena como as figuras centrais está sendo dirigido por Ruggero Jacobbi, que foi o responsável pelo êxito artístico de “Estrada do Tabaco” no Teatro Fênix. Ruggero Jacobbi foi contratado por Procópio por um ano como diretor de cena, tendo recebido idênticas ofertas Luiz Iglésias e de Odilon Azevedo.</p>	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12947 (1)
Data: 10 de agosto de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/54099	
VARIAS NOTICIAS	
<p>Enquanto apresenta com Bibi Ferreira, Alma Flora e Rodolfo Arena a comédia de Regis Gignoux e Jacques Thèry, “A pequena Catarina” no Teatro Santana, com grande êxito de bilheteria, Procópio Ferreira prepara, sob a direção de Ruggero Jacobbi, a peça de Eduardo Di Filippo, “O grande Fantasma!” (Questi Fantasmi), com a qual reaparecerá brevemente no Teatro Serrador. A tradução de “O Grande Fantasma”, foi executado, por Mário da Silva e Renato Alvim. A peça, de extraordinária comicidade é uma obra teatral de tal valia, que os melhores críticos italianos chegaram a associar o nome de Eduardo Di Filippo ao de Luigi Pirandello em suas apreciações.</p>	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12948 (1)
-------------	---------------------------

Data: 11 de agosto de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/54113	
Novas iniciativas no campo do teatro	
<p>Novas iniciativas estão surgindo no campo do teatro (...). Em projeto existe também a provável companhia Bibi Ferreira-Paulo Gracindo, caso se confirme o desligamento da filha de Procópio da companhia de comédia mais antiga do nosso teatro e na qual ela fez a sua estréia, há seis anos atrás. Bibi Ferreira não participará da representação das duas primeiras peças da próxima temporada de Procópio, “O grande fantasma” de Eduardo di Filippo, que Ruggero Jacobbi está ensaiando em São Paulo, e de “Minha filha querida”, de Ernani Fornari, que será dada a seguir e que sofreu indignação da jovem atriz, relativamente à importância do papel que lhe era destinado. No entanto existe também a possibilidade de que Bibi Ferreira faça um filme durante os quatro meses que forem representadas aquelas peças, voltando depois ao elenco. (...)</p>	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12950(1)
Data: 13 de agosto de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54141	
<p>Procópio que atualmente mantém em cartaz, no Santana com sucesso verdadeiramente, a comédia “A pequena Catarina”, de Régis Gignoux e Jacques Théry, com Bibi Ferreira e Alma Flora, nos principais papéis femininos estará no Rio em princípio de setembro estreitando com o “O grande fantasma”, uma bela comédia de Eduardo di Filippo, que o crítico <u>Silvio D’amico classificou de “obra prima de entretens pirandellianos”</u>. Procópio fará o papel central dessa peça sob a direção de Ruggero Jacobbi o notável e jovem “regisseur” italiano que foi responsável pela magnífica apresentação de “Estrada do Tabaco” no teatro Fênix.</p>	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12949 (1)
Data: 12 de agosto de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/54127	
<p>Amanhã, no Serrador: estréia de “Não sei chorar”, comédia de Chocolat-Palva, na interpretação de Palmeirim Silva e seu elenco. Será possivelmente a última peça a ser dada por esse elenco no Serrador, pois a 1º de setembro ali reaparecerá Procópio com “O grande fantasma”, peça de grande sucesso de Eduardo De Filippo, um dos maiores autores contemporâneos da Itália.</p>	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12968
Data: 3 de setembro de 1948	página 6

http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/54401

TEATRO

O acontecimento de hoje: a estréia de Procópio. O acontecimento dominante desta semana é a estreia de Procópio Ferreira, esta noite, às 21 horas no Teatro Serrador, com a peça italiana “O Grande Fantasma”, de Eduardo Di Filippo dirigida pelo “regisseur”, Ruggero Jacobbi, que, vindo de Roma, se radicou no Brasil. A propósito do autor de “O Grande Fantasma”, declarou-nos Ruggero Jacobbi:

-Eduardo De Filippo é um dos três filhos de Vincenzo Scarpetta, que foi, no século passado, o maior intérprete do teatro dialetal napolitano e o último dos grandes criadores da “Commedia dell’arte”. Os três irmãos De Filippo –Eduardo, Peppino e Titina- trabalharam juntos por muitos anos alcançando o maior êxito popular que o teatro italiano conheceu neste século. Durante a guerra Peppino saiu da companhia por desentendimentos artísticos com Eduardo /?????/ ambições de cultura e poesia contrastavam com a tendência do irmão a ficar dentro dos moldes de uma tradição exausta. “O grande fantasma” foi recebido na Itália como o primeiro documento literário do após-guerra nacional, da atmosfera de crise moral e material determinada pela guerra, sobretudo em Nápoles, cidade que sofreu profundamente todas as consequências do conflito e das invasões. Por isso alguns críticos / _____/ como uma espécie de alegoria social, ao passo que outros têm visto nela um valor poético universal e fora do tempo. Tudo isso demonstra a riqueza de conteúdo desta obra, pois ela pode ser examinada de ângulos muito diferentes.

Sobre o gênero a que está filiada a peça, diz-nos o diretor Ruggero Jaccobi:

-Para mim “O grande fantasma” é, antes de tudo, Teatro. Ou, melhor: teatro cômico, farsa, paródia, num sentido clássico que me parece, hoje, extremamente atual. Penso que a guerra tem determinado, em certa medida, o desaparecimento do teatro psicológico e a volta de um teatro de ação, no qual os problemas materiais têm a mesma importância dos morais, sendo estritamente entrelaçados com eles. Neste teatro onde as personagens se definem mais pelo que fazem do que pelo que pensam, talvez se processe uma redução dos gêneros teatrais, aos dois mais antigos e diretos: a tragédia e a sátira, fora das complicações individualísticas do teatro burguês. “O grande fantasma” peça para rir, escrita por um homem do povo, por um ator autodidata, é um golpe no “profundismo” de muita grãfinagem literária.

Quanto à interpretação, diz Ruggero Jacobbi:

-Encontrei na companhia de Procópio um elenco harmonioso, inteligente e disciplinado, em torno de um grande ator, desta vez às voltas com um papel capaz de pôr em relevo todas as / _____/ algumas alusões a situação espiritual européia que a peça esconde nas entrelinhas, chegarão até o ouvido do espectador brasileiro. Mas isso é secundário, pois “O grande fantasma” tem a maior e a mais universal das características cênicas: uma teatralidade irresistível, que se comunica ao público através do meio mais rápido: a gargalhada.

OBS.:

A matéria conta com uma foto do ator Procópio Ferreira com a seguinte legenda:

“Procópio na tragi-comédia do ator-autor Eduardo de Felippo, “O Grande Fantasma”, com que estréia hoje no Teatro Serrador”

Na sequência a matéria traz uma vasta agenda teatral com nomes conhecidos da cena teatral do período, e da História teatral, como por exemplo: Nicette Bruno, Dulcina de Moraes, Maria della Costa, Ziembinski entre outros.

A agenda se encerra com a seguinte ficha técnica do espetáculo “ O Grande Fantasma”:

SERRADOR- “O grande fantasma” comédia de Eduardo di Filippo, tradução de R Alvim e M. Silva, direção de R. Jacobbi, com Procópio Ferreira secundado por Alma Flora, Rodolfo Arena, Belmira de Almeida, Teresa Lane e outros.

TEATRO

**O acontecimento de hoje:
a estreia de Procópio**

O acontecimento dominante desta semana é a estreia de Procópio Ferreira, esta noite. As 11 horas, no Teatro Serrador, em a peça italiana “O Grande Fantasma”, de Eduardo Di Filippo, dirigida pelo “regisseur” luggero Jacobbi, que, vindo de Roma se radicou no Brasil. A ironia do autor de “O Grande Fantasma”, declarou-nos Ruyter Jacobbi:

— Eduardo Di Filippo é um dos três filhos de Vincenzo Icarpetta, que foi, no século passado, o maior intérprete do teatro dialetal napolitano e o último dos grandes criadores da “Commedia dell’Arte”. Os três filhos — Eduardo, Peppino e Titina — trabalharam juntos por muitos anos alcançando o maior êxito popular que o teatro italiano conheceu neste século. Durante a guerra, Peppino saiu da companhia por desentendimentos artísticos com Eduardo, cujas ambições de cultura e de poesia contrastavam com a tendência do irmão a ficar dentro dos moldes duma tradição exausta. “O grande fantasma” foi recebido na Itália como o primeiro documento herdado

vez às voltas com um papel capaz de pôr em relevo todas as algumas alusões à situação espiritual européia, que a peça est

lhos, estarão Jacq Canino e Dary Reis, dois atores que “Só nos falta” terão alguma importância de revelação de seus méritos artísticos.

*
Hoje, à noite no novo e elegante teatro do Hotel Quitandinha, será estreada a comédia de Alfred Savoir, “Ele” (Lui), com Rodolfo Maye no protagonista secundado por Nicette Bruno, Lourdes Mayer, Luiza Borgele Leite, Mario Solaberry, Vera Filho, Roberto Duval e outros valores. Há redução de preços no hotel para pernoite.

*
“Lua de Sangue”, de Georg Buchner está em cartaz no Fênix, onde vai ser substituída por uma “reprise”, de “Deserto”, de Eugene O’Neill, na qual reaparecerá a atriz Olga Navarro.

CARTAZ DE HOJE

GINASTICO — “Uma rua chamada Pecado” (A Street named Desire), de Tennessee Williams, com Henriette Morineau May e outros. As 20 e às 22 horas.



A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12969(1)

Data: 4 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54425

Procópio Ferreira dará a primeira vespéral de “O grande fantasma”, a comédia de Eduardo Di Filippo, estreada ontem e em cujo o elenco aparecem, Alma Flora, Belmira de Almeida, Thereza Lane, Rodolfo Arena, Renato Restier, Carlos Duval e outros.

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12970 (2)

Data: 6 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54435

Duas matérias grandes com crítica do espetáculo

TEATRO
Uma noite de alegria chez Procópio

“PRIMEIRAS”

“O grande Fantasma”, comédia em 3 atos de Eduardo Di Filippo, pela Companhia Procópio Ferreira, no Serrador

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12972 (1)

Data: 7 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54469

VÁRIAS NOTÍCIAS

Hoje darão vesperais o Regina, com “Chuva”, com Dulcina e Odilon; o Serrador com “O grande fantasma”, com Procópio e Alma Flora; o Glória com o alegre solteirão, (...)

CARTAZ DE HOJE

SERRADOR- “O grande fantasma” comédia de Eduardo di Filippo, tradução de R. Alvim e M. Silva, direção de R. Jacobbi, com Procópio Ferreira secundado por Alma Flora, Rodolfo Arena, Belmira de Almeida, Teresa Lane e outros

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12972

Data: 8 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54479

No Serrador continua a sua brilhante carreira a peça “O grande fantasma”, de Eduardo di Filippo em tradução de Mário da Silva e Renato Alvim, com Procópio, Alma Flora, Belmira de Almeida, Mozart Regis, Rodolfo Arena, Renato Restier, Carlos Duval, Salú de Carvalho e outros elementos Procópio tem **em cartaz uma peça que se destina a fazer, sem dúvida uma longa e brilhante carreira.**

CARTAZ DE HOJE

SERRADOR- “O grande fantasma” comédia de Eduardo di Filippo, tradução de R. Alvim e M. Silva, direção de R. Jacobbi, com Procópio Ferreira secundado por Alma Flora, Rodolfo

Arena, Belmira de Almeida, Teresa Lane e outros.

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12973
Data: 9 de setembro de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/54503	
<p>Procópio continua a receber o mais expressivo sucesso com a comédia “O Grande Fantasma”, em que apresenta Alma Flora, Belmira de Almeida, Rodolfo Arena, Renato Restier, Carlos Duval, Salu de Carvalho, Thereza Lane, Mozart Regis e outras figuras. A peça de Eduardo Di Filippo, dirigida com apuro por Ruggero Jacobbi, promete manter-se no cartaz durante longo tempo, está sendo vibrantemente aplaudida pelo público a excelente tragi-grotesca de Procópio, no papel de Paschoal Lojacono, figura central da excelente peça italiana.</p> <p>CARTAZ DE HOJE</p> <p>SERRADOR- “O grande fantasma” comédia de Eduardo di Filippo, tradução de R Alvim e M. Silva, direção de R. Jacobbi, com Procópio Ferreira secundado por Alma Flora, Rodolfo Arena, Belmira de Almeida, Teresa Lane e outros.</p>	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12975
Data: 11 de setembro de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54551	
<p>Um novo valor vai surgir em breve no nosso teatro, por iniciativa de Procópio Ferreira, um dos artistas que têm prestigiado amplamente as nossas letras dramáticas, lançando novos autores. Trata-se de Guilherme Figueiredo, poeta, romancista e ensaísta de renome /???go/ Presidente da Associação Brasileira de Escritores e autor da interessante peça “Lady Godiva”. Nessa primeira obra Guilherme Figueiredo vence uma das maiores dificuldades oferecidas a qualquer dramaturgo: a condensação da fábula no menor número possível de personagens. “Lady Godiva” será a peça que sucederá a seu tempo, no cartaz do Serrador, a comédia “O grande fantasma”, de Eduardo Di Filippo. Vai entrar em ensaios na semana vindoura, sob a direção de Ruggero Jacobbi.</p>	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12977
Data: 14 de setembro de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54591	
VÁRIAS NOTÍCIAS	

Enquanto prossegue a carreira magnífica de “O grande fantasma”, Procópio e seus artistas ensaiam “Lady Godiva”, uma comédia que colocará Guilherme Figueiredo na primeira linha dos nossos teatrólogos. Ruggero Jacobbi está entusiasmado com a oportunidade que tem de dirigir a primeira peça brasileira que lhe chega às mãos, desde que se radicou em nosso teatro, como “régisseur”.

A NOITE(RJ) Ano 1948\Edição 12978

Data: 15 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54611

✱

Procópio iniciou muito bem sua nova temporada no Serrador, com “O grande fantasma”, de Eduardo Di Filippo, um dos grandes êxitos do momento, na sua interpretação magnífica e na de Alma Flora, Belmira de Almeida, Tereza Lane, Rodolfo Arena, Renato Restier, Carlos Duval, Mozart Regis, e outros. A peça de Eduardo Di Filippo promete fazer uma longa carreira no cartaz do Serrador, na tradução de Renato Alvim e Mário da Silva.

✱

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12979

Data: 16 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54641

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12980(3)

Data: 17 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54655

VÁRIAS NOTÍCIAS

Alma Flora enviou-nos um gentil telegrama, agradecendo as palavras com que registramos seu trabalho de intérprete em “**O grande Fantasma**”

CARTAZ DE HOJE

SERRADOR- “O grande fantasma” comédia de Eduardo di Filippo, tradução de R Alvim e M. Silva, direção de R. Jacobbi, com Procópio Ferreira secundado por Alma Flora, Rodolfo Arena, Belmira de Almeida, Teresa Lane e outros.

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12981

Data: 18 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54679

Prosegue triunfalmente no Serrador a carreira de “O grande fantasma”, de Eduardo Di Filippo, com Procópio, Alma Flora, Belmira de Almeida, Rodolfo Arena e outros valores.

CARTAZ DE HOJE

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12983

Data: 21 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54729

O Público aprende a aplaudir

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12984

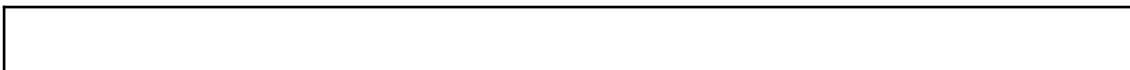
Data: 22 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54741

Valores novos no nosso teatro

CARTAZ DE HOJE



A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12985
Data: 23 de setembro de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54767	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12986
Data: 24 de setembro de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54789	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12989(2)
Data: 28 de setembro de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54859	
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54867	

*

Ao deixar o cartaz do Serrador, "O grande fantasma", de Eduardo Di Filippo, um dos grandes sucessos do momento, será substituído por uma interessante e original comédia brasileira, "Lady Godiva", por meio da qual Guilherme de Figueiredo se revela um dos nossos melhores dramaturgos. Já estão bastante adiantados os ensaios de "Lady Godiva", sob a direção de Ruggero Jacobbi e com as responsabilidades distribuídas entre Procópio Ferreira, Alma Flora e Rodolfo Arena.

*

CARTAZ DE HOJE

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12990

Data: 29 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54889

CARTAZ DE HOJE

SERRADOR — "O grande fantasma", comédia de Eduardo Di Filippo, tradução de R. Alvim e M. da Silva, direção de R. Jacobbi, com Procópio Ferreira, secundado por Alma Flora, Rodolfo Arena, Belmira de Almeida, Teresa Lane e outros. As 21 horas.

A NOITE(RJ)

Ano 1948\Edição 12991

Data: 30 de setembro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54911

VÁRIAS NOTÍCIAS

"O Grande Fantasma" continua a assombrar com suas aparições no Teatro Serrador, na interpretação de Procópio Ferreira, Alma Flora, Belmira de Almeida, Rodolfo Arena,

Renato Restier, Mozart Régis e vários outros. A peça de Eduardo Di Filippo que Mário da Silva e Renato Alvim traduziram está terminando o seu primeiro mês de representações, já quase cem apresentações consecutivas. “O Grande Fantasma” com certeza naturalmente vai ultrapassar o centenário.

CARTAZ DE HOJE

SERRADOR- “O grande fantasma”, comédia de Eduardo di Filippo, com Procópio Ferreira e Alma Flora. Às 16, às 20 e às 22 horas.

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12993
Data: 2 de outubro de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54939	
⇒ nota dentro da crítica sobre a temporada de 1948 e dentro da agenda	
O teatro estrangeiro na temporada de 1948	
(...) “O grande fantasma” grande êxito de Procópio no Serrador, de autoria de Eduardo di Filippo(...).	
<hr/>	
CARTAZ DE HOJE	
SERRADOR- “O grande fantasma”, comédia de Eduardo di Filippo, com Procópio Ferreira e Alma Flora. Às 16, às 20 e às 22 horas.	

A NOITE(RJ)	Ano 1948\Edição 12994
Data: 4 de outubro de 1948	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54952	
Última semana e cem apresentações	

*

"O Grande Fantasma", de Eduardo di Filippo, em tradução de Renato Alvim e Mario da Silva, entra hoje em sua última semana, quando completará cem representações consecutivas. Já na quarta-feira, 13, do corrente, será apresentada a deliciosa comédia de Guilherme de Figueiredo, "Lady Godiva", com Procopio, Alma Flora e Rodolfo Arena, sob a direção de Ruggero Jacobbi.

*

"O Grande Fantasma", de Eduardo di Filippo, em tradução de Renato Alvim e Mario da Silva, entra hoje em sua última semana, quando completará cem representações consecutivas. Já na quarta-feira, 13, do corrente, será apresentada a deliciosa comédia de Guilherme de Figueiredo, "Lady Godiva", com Procopio, Alma Flora e Rodolfo Arena, sob a direção de Ruggero Jacobbi.

A NOITE(RJ)

Ano 1948/Edição 12995

Data: 5 de outubro de 1948

página 6

http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/54965

*

Está igualmente em suas últimas representações "O grande fantasma", de Eduardo Di Filippo, que na quarta-feira, 13, será substituído por "Lady Godiva", interessante comédia, que

Está igualmente em suas últimas representações "O grande fantasma", de Eduardo Di Filippo, que na quarta- feira, 12 será substituído por "Lady Godiva", interessante comédia, que

— — — — —

... vai revelar ao público mais um autor brasileiro de talento, o escritor Guilherme de Figueiredo. É uma peça moderna, bem dialogada e solidamente estruturada, que encontrará excelentes intérpretes em Procopio, Alma Flora e Rodolfo Arena. O diretor é Ruggero Jacobbi, responsável por "Estrada do Tabaco", no Fenix, e "O grande fantasma", no Serrador.


*

vai revelar ao público mais um autor brasileiro de talento, o escritor Guilherme de Figueiredo é uma peça moderna bem dialogada e solidamente estruturada que encontrará excelentes intérpretes em Procópio, Alma Flora e Nodolfo Arena. O diretor é Nuggero Jacobbi responsável por “Estrada do Tabaco”, no Fênix e “O Grande Fantasma”, no Serrador.

1949

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 4 de março de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/57003	
Filumena Marturano	
Matéria confirma que seguida da montagem de “O Grande Fantasma” outras companhias encenaram Eduardo De Filippo no Brasil	

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 12 de março de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/57109	

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 18 de março de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/57187	
Filumena Marturano companhia Jayme Costa	
	

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 21 de março de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/57231	

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 26 de março de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/57291	

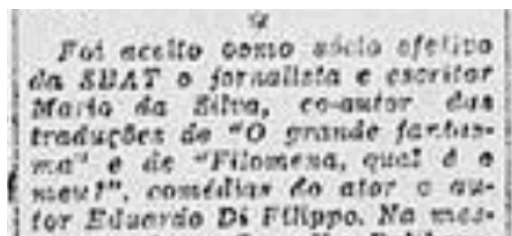
A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 7 de abril de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/57453	

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 13 de abril de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/57537	

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 14 de abril de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/57551	

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 19 de maio de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/58031	

Matéria fala que o tradutor Mário da Silva foi aceito na SBAT (sociedade brasileira de autores teatrais).



A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
-------------	-----------------

Data: ⇒ 11 de junho de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/58339	

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 13 de outubro de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/60007	
<p>A publicação narra um desentendimento entre os tradutores Renato Alvim e Mário da Silva com a companhia de Jayme Costa, fala do cancelamento de produção direitos autorais de Filumena Marturano, e cita sobre a encenação em Buenos Aires e que os direitos autorais serão concedidos à Companhia de Madalena Nicol em São Paulo .</p>	

A NOITE(RJ)	Ano 1949\Edição
Data: 28 de novembro de 1949	página 6
http://memoria.bn.br/docreader/348970_04/60613	