

Entre a literatura e o espetáculo: o papel e as contribuições do tradutor dramaturgista

Luciana Montemezzo¹

Para Mario Miguel González, meu principal interlocutor ao longo deste processo tradutorio.

Resumen: La idea de que el traductor puede ser un elemento mediador entre el texto extranjero y el grupo que se hace cargo de un montaje escénico todavía es bastante reciente em Brasil. Bajo tal perspectiva, el traductor actuará bien más cercano a lo que se ha convencionado llamar *Dramaturg* (BOBES, 1987). Teniendo como punto de partida el análisis de la traducción de *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1898-1936), este artículo tiene el objetivo de mostrar la importancia del traductor que esté situado en el intervalo entre el autor de la obra extranjera, el director, los actores y el público. Para ello, se explicitarán las variadas etapas del *proceso* que han llevado al *resultado* final de la traducción, según lo señala GARCÍA YEBRA (1983).

Palavras-chave: Literatura Comparada; Tradução Literária; Teatro

Resumo: A concepção de que o tradutor pode ser um elemento de ligação entre o texto estrangeiro e a equipe de montagem é ainda muito recente no Brasil. Sob tal perspectiva, o tradutor atuará muito próximo do que se convencionou chamar *Dramaturg* (BOBES, 1987). A partir da análise da tradução de *La Casa de Bernarda Alba*², de Federico García Lorca (1898-1936), o presente artigo visa a demonstrar a importância da figura do tradutor no espaço intervalar entre o autor da obra estrangeira, o diretor, os atores e o público. Para tanto, serão explicitadas as várias etapas do *processo* que levaram ao *resultado* final da tradução, conforme o salientado por GARCÍA YEBRA (1983).

Palabras-clave: Literatura Comparada; Traducción Literaria; Teatro

1 Professora da Universidade Federal de Santa Maria

2 Minha tradução, publicada em tese de doutoramento produzida na UNICAMP, em 2008.

A toda tradução subjaz um procedimento de compreensão e interpretação que, via de regra, passa despercebido pelo leitor e várias são as etapas até chegar à concretização da tradução propriamente dita. Para elaborar um texto homólogo³ ao texto original, inúmeras são as atualizações⁴ que necessitam ser feitas, em nível não só vocabular, mas também cultural e histórico. Assim, a tradução pode ser analisada sob dois pontos de vista complementares: de acordo com García Yebra (1983: 145)⁵ por um lado é *processo* – quando se refere aos procedimentos tradutórios em sentido restrito – e *resultado* – quando se realiza como objeto de consumo. Além disso, também é atualização, no sentido em que concretiza uma das tantas virtualidades significativas de um determinado texto em um contexto diverso daquele em que foi produzido. Quando se trata de tradução de textos dramáticos, a postura intervencionista do tradutor pode ser muito proveitosa para o processo de montagem. Diferente dos demais gêneros literários, tais como o romance, que conta com a presença de um narrador, que conduz de certa maneira, o leitor, o gênero dramático se constitui como um constructo coletivo e interdependente, estabelecendo relações peculiares em diversos aspectos⁶.

1. O tradutor dramaturgista

O texto dramático traduzido, portanto, precisa ser observado de maneira diferente daquele escrito no idioma vernáculo: a inserção do tradutor potencializa ainda mais o texto e o seu resultado prático, a encenação. Ao optar por determinado vocábulo em detrimento de outro, o tradutor está “encerrando” a significação. No entanto, ao explicitar sua opção, advertindo sobre a existência de outras possibilidades, poderá fornecer ao diretor e aos atores indicações relevantes para a composição das personagens, para a montagem dos cenários, para o posicionamento da luz, etc. O tradutor, devido à natureza do seu trabalho, poderá trazer à luz algumas nuances do texto que nem sempre estarão visíveis para os demais leitores. A sua leitura, mais atenta e especializada, certamente poderá contribuir para a transformação – que é o objetivo final do texto dramático – do material literário em espetáculo. Assim sendo, o tradutor estará situado nos espaços intervalares existentes entre o autor, o leitor e o diretor de cena e estabelecerá, com a sua leitura peculiar, os elos necessários para a efetivação do espetáculo. Tal ideia já vem sendo trabalhada há algum tempo na Europa, onde o conceito foi elaborado. Visto sob tal perspectiva, o tradutor atua muito próximo do que se convencionou chamar *Dramaturg*. Segundo BOBES (1987: 22), o *Dramaturg* é

3 Cf. Carvalhal (1993: 51), cada tradução é a concretização de uma das tantas possibilidades de leitura de um texto. “Desta forma, o texto traduzido espelha constantemente o anterior e se converte em seu ‘outro’”.

4 Por atualização, entendemos os procedimentos que tornam possível o trânsito intercultural de textos, independente das diferenças cronológicas e/ou históricas que os demandaram.

5 “La traducción puede considerarse como acción o proceso, o bien como el resultado de esa acción, de ese proceso. Cuando alguien dice: ‘La traducción del alemán es más difícil que la del francés’, se refiere al proceso; ‘traducción’, entonces, equivale a ‘traducir’. (...) Pero, cuando decimos: he comprado una traducción de la *Iliada* (...), nos referimos, evidentemente, al resultado de la acción o proceso de traducir.”

6 Bobes (1987: 24) compara a obra dramática com o romance, afirmando que o desdobramento entre autor-narrador que o romance permite não se realiza no drama: “El narrador es una persona *ficta*, cuyos límites estrictos están en el texto, señalados por el autor, por el contrario, el director de escena y los actores (...) son personas reales que pueden alterar, con su interpretación, su lectura, con sus ideas, (...) a los personajes (...)

(...) una especie de adaptador, una figura intermediaria entre la obra y el director de escena. Además de la función de lector-intérprete de una obra, el *Dramaturg* puede alterar el texto para adaptarlo a un escenario a una forma de teatralidad (...)

Contudo, PAVIS (2005: 116-117) considera que há uma oposição entre os termos *Dramaturg* e *Dramatiker*. Segundo ele, o termo *Dramatiker*, mais usual em língua alemã, designa os autores de peças teatrais. Este termo corresponde, portanto, ao português dramaturgo. Já *Dramaturg* é um termo utilizado para designar aquele que toma parte do espetáculo em colaboração com o restante da equipe. Ainda de acordo com PAVIS (2005: 117), quando se trata de uma peça estrangeira, o tradutor pode assumir as funções de *Dramaturg*, uma vez que opera uma crítica bastante especializada no texto que será encenado.

Para evitar possíveis confusões entre o autor da peça e o tradutor intervencionista, ao estilo do *Dramaturg* alemão, já que a Língua Portuguesa não dispõe de um vocábulo para tal função – talvez o vocábulo mais aproximado seja encenador – opto, neste trabalho, pelo termo *dramaturgista*. Considero, portanto, especificamente tratando de traduções para o teatro, que o tradutor que assume uma postura intervencionista, apontando os resultados de suas pesquisas com vistas a contribuir com as possíveis montagens do texto, pode ser chamado de Tradutor-dramaturgista.

A opção pela postura intervencionista apoia-se na negativa ao silenciamento⁷ do tradutor e busca entendê-lo como sujeito produtor de sentidos: cada tradução demanda sempre um processo de escolha. Paralela a cada escolha feita, existe, pelo menos, uma outra possibilidade de tradução não concretizada, quando não várias, conforme sintetizou BENJAMIN (2001) no vocábulo (*die*) *Aufgabe*⁸: ao mesmo tempo em que traduzir implica uma *tarefa*, também provoca uma *renúncia*. No entender do filósofo, ao se realizar como tarefa, o ato também se realiza como renúncia, sendo, ao mesmo tempo, possível e impossível. Ao explicitar suas opções – especialmente as mais polêmicas, já que o processo de seleção nem sempre é absolutamente consciente – o tradutor estará assumindo o papel intervencionista que sempre desempenhou, além de demonstrar sua metodologia de trabalho, o que muito poucas vezes tem condições de fazer.

O papel do tradutor-dramaturgista, nesse contexto, será o de destacar as virtualidades do texto, explorando-as em colaboração com a equipe de montagem, o que contribuirá positivamente para a realização do espetáculo. Vale destacar que, na falta de uma pessoa especializada em tradução, não raro são os próprios atores e diretores que traduzem as peças que desejam encenar, o que, inegavelmente demonstra o quanto ainda se precisa avançar em termos de profissionalização na área.

2. TRADUZIR PARA O TEATRO

Se é certo que toda a tradução é uma atividade multiautoral, polissêmica e imprecisa, como poderá ser vista a tarefa quando o objeto em questão é um texto dramático? Nesse caso, estamos diante de uma situação de trabalho superpotencializada, devido não só ao processo de alteridade que todo ato tradutório encerra, mas também pelas especificidades

7 Tradicionalmente era negado ao tradutor o direito de manifestar-se no texto. Assim, considerava-se que a boa tradução era aquela em que não se observava a presença do tradutor. Contemporaneamente, contudo, essa perspectiva vem sendo superada por uma visão que outorga ao tradutor o status de co-autor, uma vez que também ele é um produtor de sentidos na cadeia de significações e ressignificações que todo ato de leitura encerra.

8 Utilizo a tradução de Susana Kampff Lages que, diferentemente de traduções tradicionais, considera a ambivalência do vocábulo.

constitutivas do texto dramático. Da mesma maneira que a tradução, também o teatro depende da interferência ativa do outro para efetivar-se.

Assim sendo, o texto dramático traduzido não sofrerá apenas a interferência ativa da montagem, uma vez que haverá, antes dela, necessariamente, a intervenção do tradutor – que também é ativa, embora, muitas vezes, seja mantida numa espécie de anonimato⁹. Para que o resultado cênico seja positivo, todas as esferas envolvidas no processo precisam dialogar e cooperar. Neste caso, têm de ser consideradas outras variáveis além das tradicionalmente envolvidas no processo tradutório. O texto deve ser observado em suas duas dimensões complementares: literatura e espetáculo. A fala da personagem no palco, acompanhada de adequada postura vocal e gestual - recurso inexistente nas demais formas literárias – confere ao texto dramático maior potencialidade semântica do que aquela tradicionalmente atribuída aos processos de tradução literária. A expressão linguística terá de encontrar o meio termo entre o tom natural típico da oralidade e a literariedade. No entanto, não só o material linguístico deve ser objeto de preocupação do tradutor. Ainda segundo PAVIS (2005: 412),

(...) será preciso levar em conta duas evidências: *primo*, no teatro, a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; *secundo*, não se traduz simplesmente um texto linguístico num outro; confronta-se, faz com que se comuniquem situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo.

Além das relações entre autor e leitor, mediadas pelo tradutor, presentes em todo o ato tradutório, há outros elementos constitutivos da significação a serem considerados: diretor, atores e público¹⁰. O tradutor de obras teatrais transitará entre várias margens, potencializando ainda mais a cadeia de significação estabelecida no âmbito do texto. Ainda de acordo com PAVIS (2005: 413-414)

O texto de onde se parte (T⁰) é resultante das escolhas e da formulação por seu autor. Este próprio texto só é legível dentro do contexto de sua situação de enunciação, principalmente de sua dimensão inter- e ideo-textual, a saber, de sua relação com a cultura ambiente. (...) O texto da tradução escrita (T¹) depende da situação de enunciação virtual e passada de T⁰ assim como daquela do futuro público, que receberá o texto em T³ e T⁴. (...) o texto da dramaturgia (T²) é, portanto, sempre legível na tradução de T⁰. (...) A etapa seguinte, em T³, é aquela da colocação à prova do texto, traduzido em T¹ e T², no contato da cena: é a concretização da enunciação cênica. (...) Não é exagerado dizer que a tradução é ao mesmo tempo uma análise dramaturgica

(T¹- T²), uma encenação (T³) e um dirigir-se ao público (T⁴) *que se ignoram*.¹¹

9 De acordo com KRUG E SILVA (1999: 12) Em nosso país, aproximadamente a metade dos espetáculos teatrais são baseados em traduções, sem que o devido crédito sempre seja dado, o que contribui para a 'marginalidade' do tradutor. Ou seja, o tradutor de textos levados à cena é ainda mais desconhecido e ignorado que no meio literário. Ainda segundo KRUG E SILVA (1999: 12), "ironicamente, o tradutor tem seus direitos garantidos pelo SBAT – Soc. Bras. de Autores Teatrais, cujas normas o protegem praticamente como um autor."

10 De acordo com ROSENFELD (1923: 21), "A base do teatro é a fusão do ator com a personagem, a identificação de um eu com o outro eu – fato que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva (literatura) ao domínio de uma arte espaço-temporal ou audiovisual. O *status* da palavra modifica-se radicalmente. Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra."

11 O itálico é do autor.

Como numa espécie de teia, estabelece-se uma rede de significação cooperativa gerada por implicações e provocações que são, *grosso modo*, a essência do fazer teatral. São elas que, ao fim e ao cabo, constituem a unidade da expressão artística que se efetiva sobre o palco. Além do leitor e do espectador, também o diretor, os atores, o encenador e os demais integrantes da equipe que “traduz” o texto literário em cena e ato performático são também receptores.

3. CARACTERÍSTICAS DO TEXTO TEATRAL

O texto dramático tem algumas especificidades que, às vezes, dificultam sua abordagem, uma vez que este oscila dialética e sinteticamente entre leitura e enunciação, entre literatura e palco, sem se deixar encerrar por nenhuma das instâncias somente. Além disso, o texto teatral possibilita um peculiar contraponto intertextual. Segundo RYNGAERT (1996: 12), “(...) o teatro é antes de tudo diálogo, ou seja, (...) nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção.” O diálogo existe mesmo quando se trata de um monólogo, uma vez que o ator dependerá da resposta da plateia para fazer seu texto evoluir, da mesma forma que precisará de uma equipe que lhe dê suporte para fazer o espetáculo acontecer.

No que diz respeito à organização textual, o texto dramático é um constructo formado de duas dimensões distintas e essenciais: fala das personagens e rubricas. Embora fala e rubrica formem um todo – uma preenchendo, de certa maneira, a lacuna deixada pela outra, é necessário analisá-las separadamente, quando se tratam de textos dramáticos de orientação tradicional¹². Assim, ambas podem ser consideradas, isoladamente, elementos constitutivos do texto a ser traduzido, com características e demandas próprias. Identificar tais características e perceber quais são essas demandas é tarefa que deve ser levada a cabo pelo tradutor, antes mesmo de começar o trabalho efetivo de tradução.

3.1. Falas e rubricas: dimensões complementares

Talvez um dos maiores atrativos de uma peça teatral seja o deleite de ver as personagens saírem do papel e criarem vida diante da plateia, por meio dos atores. Tal fato aproxima o texto do público de uma forma muito peculiar, interage com ele e, não raro, interfere na sua vida e nas suas atitudes. A linguagem falada¹³, via de regra, desempenha o papel de fio condutor na efetivação do espetáculo. É por meio dela que a interação entre os vários elementos envolvidos na produção e na recepção do texto dramático se concretizará.

O texto teatral tem como objetivo principal o público: sem ele não há espetáculo. É da cooperação interativa entre público e texto que depende o sucesso ou o fracasso de uma encenação. Para que haja interação exitosa, é importante que o espectador se identifique com a representação, que se deixe seduzir pela história contada e pela vida das personagens. A linguagem do texto, então, deverá colaborar para que a sedução se efetive, uma vez que a identificação esperada – que pode ser negativa ou positiva – passa necessariamente pela expressão linguística. Assim, se a personagem se utiliza de um vocabulário que é distante daquele utilizado pelo espectador, será mais difícil que a identificação se concretize.

12 Atribuo ao texto dramático o adjetivo *tradicional*, considerando-o em relação à sua estrutura narrativa, e não necessariamente relacionando-o com o conteúdo abordado.

13 Não considero, aqui, produções cênicas que colocam em prática modelos de vanguarda, nos quais a fala é marginal.

É papel das rubricas, no interior do texto dramático, a elaboração linguística da imagem desejada. No caso de uma leitura passiva – não necessariamente voltada para a encenação –, elas colaborarão para conduzir o leitor à significação desejada pelo autor e para criar as imagens mentais de que ele precisará para ler a peça em sentido amplo. Já quando o texto é tomado ativamente – com vistas à encenação –, as rubricas orientarão diretor e atores e auxiliarão na concretização do espetáculo. Ora explicando, ora justificando opções, as rubricas demonstram o esforço empreendido pelo autor na tentativa de encerrar a significação. Em alguns casos, ainda de acordo com RYNGAERT (1996: 45)

(...) certos autores atribuem um lugar considerável às indicações cênicas, como se definissem antecipadamente a forma de representação ou como se não pudessem imaginar o texto das personagens independentemente do contexto no qual este seria produzido.

RAMOS (1999: 16) afirma que a rubrica é “a forma literária na cabeça do autor (...)”. Salienta ainda que elas constituem um espaço excepcional de pesquisa, uma vez que oferecem “um ponto privilegiado de observação”. De acordo com a análise de RAMOS (1996: 17)

(...) o texto da rubrica pode ser considerado, contemporaneamente, o registro literário de uma certa potência cênica, o vestígio ou marca de um método. O estilo de cada encenador e, ou, dramaturgo, quando exerce essa condição de montador de um espetáculo imaginário, estará estampado nas didascálias. Será lá, nessa cena desejada, que se encontrará a referência mais próxima, literária, do formato que já assumiu ou assumirá a cena na leitura de seu autor. O método, ou a poética de encenação de cada um vai repercutir neste texto e ter sua expressão literária.

Em alguns casos, as rubricas podem tornar-se um problema para o tradutor, que precisa aproximar-se da *visão* que o autor projetava para sua peça, quando estivesse no palco: uma descrição pormenorizada pode criar, para o tradutor, determinados problemas de atualização para que a montagem seja adequada à expectativa do público. Devido ao interesse pelo texto em todas as suas etapas, García Lorca pontuava enfaticamente o espaço cênico e o figurino que julgava adequados para a montagem de cada peça. Assim, as rubricas constituem, particularmente no caso de *La Casa de Bernarda Alba*, um problema específico dos mais difíceis de resolver no processo de tradução. Elas são o espaço em que o autor manifesta suas intenções e funcionam como um complemento que orienta a leitura e compõem a significação. Como o autor, além de poeta e dramaturgo, era também artista plástico e músico, suas rubricas revelam a excepcional preocupação com a plasticidade da montagem, dignas do apurado olhar de diretor, como pode se ver no início do terceiro ato:

Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas iluminadas por la luz de los interiores dan un tenue fulgor a la escena. En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo BERNARDA y sus HIJAS. La Poncia las sirve. PRUDENCIA está sentada aparte. Al levantarse el telón hay un gran silencio, interrumpido por el ruido de platos y cubiertos. (GARCÍA LORCA, 1972: 1506)

Nesta rubrica, está evidente a preocupação do dramaturgo não só com o funcionamento do texto na sua virtualidade literária, mas também com a luminosidade que deve incidir sobre os atores, com a simplicidade da decoração, com o clima de tensão –

demonstrado pelo silêncio que domina a refeição da família, apesar da visita de Prudência. Neste momento, serão tecidos comentários sobre o casamento de Angústias, a filha mais velha de Bernarda Alba, que foi prometida em casamento a Pepe Romano, apesar de sua avançada idade. Ficará evidente, no diálogo entre as irmãs, a mãe e a visitante, a inveja e a inconformidade que as demais irmãs sentem em relação à escolha motivada apenas pela herança de Angústias, filha do primeiro casamento de Bernarda. O cenário deverá colaborar para que o clima de tensão e austeridade se mantenha conforme foi pensado pelo autor.

No caso específico das traduções feitas para o teatro, a atualização promovida pela tradução precisa levar em conta a oralidade, já que é necessário buscar a empatia com o público espectador. Falas inadequadas ao contexto de recepção certamente não alcançarão o objetivo de identificação com o público, imprescindível para o sucesso da montagem. Quando há um hiato histórico entre o período de produção da obra a ser representada e a época atual, não raramente haverá também diferenças culturais e de costumes que muitas vezes poderão vir a influenciar no resultado cênico ante a plateia. Nesse sentido, o tradutor precisará observar para que a atualização linguística não seja exagerada e desproporcional, tendo em vista que, se isso vier a ocorrer, os efeitos no palco podem transformar um drama em comédia, por exemplo. No caso de *La Casa de Bernarda Alba*, por exemplo, como os costumes e a moral dos dias atuais já são muito diferentes dos da Espanha dos anos 1930, se a tradução não observar o tom austero do texto lorquiano, talvez o resultado diante do público seja muito diferente do esperado, uma vez que há que se considerar a existência de uma linha muito tênue que separa a o drama da comédia em termos de linguagem, sobretudo quando entre elas há uma acentuada distância cronológica e cultural, como neste caso específico.

3.1.1. *La Casa de Bernarda Alba*

La Casa de Bernarda Alba (1936) foi a última obra escrita por Federico García Lorca, que nunca a viu no palco. Um mês antes de ser assassinado pelos fascistas espanhóis, no início da sublevação que tomou conta do país de 1936 a 1939, o poeta e dramaturgo granadino conseguiu fazer uma leitura dramática desta peça, composta no momento em que o poeta depositava na arte dramática todas as suas esperanças.

A preocupação com a condição sócio-econômica espanhola, seus costumes arraigados e toda a tradição patriarcal autoritária marcaram historicamente os textos. Entretanto, as personagens são muito mais do que meros eixos de uma engrenagem com um único fim, uma vez que a condição humana – com todas as suas mazelas –, é sempre transcendente na obra lorquiana: se, por um lado, García Lorca trata de questões locais, sua literatura transcende em direção a um tom universalizante, ao tocar em questões típicas de toda a humanidade.

A tensão social causada pelos enfrentamentos entre republicanos e nacionalistas – os dois grupos que se alternaram no poder desde 1931 na Espanha à época de Lorca – é representada alegoricamente em *A Casa de Bernarda Alba*. A ação ocorre no espaço interno da casa de Bernarda Alba, matriarca de 60 anos que vive com suas cinco filhas solteiras (Angústias, Madalena, Amélia, Martírio e Adela), sua mãe (Maria Josefa) e duas empregadas (uma delas apenas designada como Criada, e a outra, Pôncia, que é uma espécie de governanta)¹⁴. Devido à morte de seu marido, Bernarda impõe às filhas

14 Segundo GIBSON (1989: 486), o poeta estava absolutamente convicto dos objetivos que tinha para sua peça, pois (...) ao chamar a peça *La casa de Bernarda Alba* e não simplesmente *Bernarda Alba*, Lorca enfatiza o ambiente em que a tirana existe e age, e explicita essa intenção no subtítulo definitivo, “Um drama de mulheres nas aldeias da Espanha”. Ao definir a peça como “um documentário fotográfico” o poeta indicava ser ela uma

um luto forçado, impedindo-as de saírem de casa por oito anos seguidos, segundo reza a tradição familiar.

As filhas de Bernarda têm condutas sociais e psicológicas claramente marcadas. Suas vozes compõem um discurso coletivo que oscila entre opressão e desejo de liberdade. Segundo EDWARDS (1983: 340) cada uma das personagens tem um comportamento peculiar, fato que as difere entre si:

Martirio (...) es (...) una especie de mártir prisionera de su fealdad física y, a causa de ella, prisionera de su miedo a los hombres y de su desilusión de todo. (...) Magdalena (...) es (...) una víctima de la desesperanza. Para ella las ilusiones no existen y la única felicidad reside en el pasado. (...) Amelia (...) es también víctima del miedo de su madre. Las tres, en progresión cronológica, son etapas diferentes de un recorrido cuyo final está personificado en la terrible figura de María Josefa, su abuela loca.

Vistas sob tal perspectiva, Angústias e Adela, as filhas mais velha e mais nova, respectivamente, representam antagonicamente as possibilidades de concretização da feminilidade em suas dimensões social e individual: casamento e procriação. A primeira conseguirá casar-se graças à herança que lhe foi deixada pelo pai, embora não esteja apta para a vida marital nem para a procriação, pela avançada idade – 39 anos – e a fragilidade de sua saúde. A segunda, apesar de jovem e saudável, não dispõe de dote e, portanto, deve conformar-se em esperar pela morte da irmã – que, segundo Pôncia, a governanta, não resistirá ao primeiro parto – para concretizar seu amor por Pepe Romano. No entender da governanta, como é natural, depois da morte de Angústias, Pepe se casará com Adela, a mais jovem das irmãs. Contudo, Adela não se conforma com a espera e com o luto forçado.

O conflito, então, se estabelece no ambiente intradoméstico e se opõe diretamente ao espaço exterior aos muros da casa. Alheia ao conflito travado entre suas filhas – que tem por pivô o jovem Pepe Romano¹⁵, futuro marido de Angústias –, Bernarda julga ter sob controle os sentimentos e as ações das filhas. Embora alertada pela governanta de que algo está prestes a acontecer, Bernarda ignora os indícios da convulsão interna que vai tomando conta de sua casa. Inconformadas com o fato de que Pepe, de aproximadamente 25 anos, se case com Angústias, as demais irmãs tecem comentários maldosos em relação aos interesses financeiros envolvidos na união. Angústias, filha do primeiro casamento de Bernarda, é a única rica entre as irmãs. Por isso, Pepe quer se casar com ela.

A dubiedade das personagens, ao mesmo tempo tão humanas e tão simbólicas, encerra uma perspectiva que está presente ao longo de toda a peça: o grande conflito entre aquilo que se deseja intimamente e a expectativa social que rege a vida dos seres humanos sem permitir-lhes outra alternativa senão aquela imposta pela tradição e pelas obrigações sócio-familiares. Segundo RUIZ RAMÓN (1986: 177), o teatro lorquiano precisa ser compreendido como a antítese entre dois princípios básicos: princípio de autoridade – ordem, tradição, realidade, coletividade – e princípio de liberdade – desejo, imaginação, individualidade –, que são antagonônicos e irreconciliáveis entre si.

Apesar de sua postura arrogante e inquisitiva, a matriarca não percebe o mal-estar que

espécie de reportagem, com ilustrações em preto e branco, sobre a Espanha intolerante, sempre pronta a esmagar os impulsos vitais do povo, aqui representados pelas filhas de Bernarda e também pelas criadas.

¹⁵ Que não consta do *Dramatis Personae* e não é, portanto, uma personagem. Apesar disso, é peça central da disputa travada pelas irmãs.

toma conta de suas filhas, negando-se a ver a disputa travada entre elas pela figura de Pepe. Quando se dá conta, já é tarde demais. Tentando dissuadir Adela do propósito de manter seu romance com Pepe, Bernarda finge tê-lo assassinado. Desesperada, Adela comete suicídio. A tragédia que se instala no ambiente doméstico é prontamente sufocada por Bernarda:

E não quero choro. A morte deve ser encarada frente a frente. Silêncio! (*Para outra filha.*) Mande calar! (*Para outra filha.*) Lágrimas, quando estiverem sozinhas. Nos afundaremos todas em um mar de luto! Ela, a filha mais nova de Bernarda Alba, morreu virgem. Ouviram? Silêncio, já disse! Silêncio!¹⁶

“Silêncio” é primeira e, também, a última palavra pronunciada por Bernarda na peça. A extrema vigilância no comando da casa e da família, aliada à preocupação com as tradições e a propriedade fazem de Bernarda uma representação da elite rural espanhola, alvo preferencial do teatro lorquiano. A intolerância é, talvez, um dos traços mais marcantes da matriarca, que justifica suas ações, uma vez mais, pela honra e a imagem da família perante a sociedade em que está inserida. Por isso o luto, por isso o silêncio.

Devido a tais características, é possível identificar em *La Casa de Bernarda Alba* elementos da Espanha pré-fascista: era preciso fortalecer as bases da tradição à força de autoritarismo, ainda que para isso fosse necessário tolher as liberdades individuais. Assim como fazem o Estado e a Igreja, Bernarda cerceia a liberdade de suas filhas – representantes do povo, reprimido e assustado, incapaz de enfrentar o sistema que o sufoca, embora deseje o de mudanças e liberdade –, esconde sua mãe e oprime os empregados.

As situações de opressão, como a representada no último drama lorquiano, são vistas por FOUCAULT (2004: 247), como fruto de um caráter regulador, próprio do espaço institucional. A referência a instituições não se restringe apenas ao âmbito público, mas também ao privado. Assim, todo o aparato regulador que tem ingerência sobre as relações sociais é considerado institucional. De acordo com o filósofo

Geralmente se chama instituição todo comportamento mais ou menos coercitivo, aprendido. Tudo que em uma sociedade funciona como um sistema de coerção, sem ser um enunciado, ou seja, todo o social não discursivo é a instituição.

Considerando que o caráter institucional está fixado no comportamento e no discurso que se reproduz, é lícito afirmar que não somente as instituições públicas são responsáveis pela opressão do indivíduo. O núcleo familiar também exerce papel preponderante no processo de aniquilação do indivíduo frente à sociedade, constituindo-se como poderosa instituição privada que fortalece as bases do sistema político autoritário e repressor. Sob tal ponto de vista, *La Casa de Bernarda Alba* é um exemplo do processo de articulação entre público e privado que visa a dominar as individualidades em nome da tradição que sustenta o poder econômico nas mãos de um determinado grupo. De acordo com RUIZ RAMÓN (1986: 208)

(...) la casa de Bernarda Alba es un mundo cerrado en el interior de otro mundo cerrado, y ambos no se excluyen, sino que se necesitan, pues la destrucción del uno determinaría automáticamente la destrucción del otro.

16 Nossa tradução, página 51.

No interior da casa da família, há uma rebelião prestes a eclodir, que acaba sendo sufocada pelo poder instituído, ocupado pela matriarca. Permitir que o conflito se instaure de fato significa perder o controle e ter de passar a admitir uma outra maneira de vida. Como tal mudança não pode acontecer, Bernarda prefere sufocar as filhas e até mesmo vê-las morrer – como acontece com Adela. Manter as aparências é mais importante do que a própria felicidade. Ainda assim, mesmo sendo tirana e algoz de sua família, Bernarda também é vítima da sociedade à qual quer, insistentemente, prestar contas. Da mesma forma que encarcera suas filhas e sua mãe, está presa a convenções e tradições que sequer se permite questionar.

Às filhas não está permitido qualquer tipo de comportamento que possa expor a honra da família perante os demais habitantes do povoado em que vivem. A maneira que Bernarda encontra para controlar os possíveis comentários maledicentes é manter as filhas no interior da casa. Contudo, mesmo isoladas, as filhas esboçam reação e acabam por se confrontar umas com as outras. A interferência de apenas um elemento externo à casa – Pepe Romano – é suficiente para provocar o conflito e pôr por terra a fortaleza que Bernarda crê ter construído. Na cena em que Adela e Martírio se enfrentam como rivais, fica evidente que o desejo de realização pessoal que as distancia é também a condição que as aproxima. Contudo, as irmãs não conseguem perceber a amplitude da trama em que estão envolvidas, o que torna o conflito ainda mais agudo. Tanto Adela como Martírio representam, sob tal ponto de vista, os lados opostos de um mesmo desejo, de uma mesma esperança que se torna desesperança e desespero.

De maneira análoga ao que ocorre na ficção, a sociedade espanhola estava muito próxima de um conflito que levará ao silenciamento dos indivíduos, graças à proximidade da instalação da ditadura fascista, o que torna sua aproximação com a realidade quase inevitável, desde que mantidos os devidos limites entre ficção e realidade. O poder político que o Estado e a Igreja demandam, em tal sociedade, dá a Bernarda a credencial necessária para reproduzir em microcosmo o despotismo observado em macroescala. Graças a um processo de mútua cooperação entre as instituições privada e públicas é possível manter o *status quo* de cada um dos braços que entregarão a sociedade espanhola ao domínio fascista.

Na ficção, não há alternativa diante de tanta tirania. Na impossibilidade de enfrentar diretamente o poder de Bernarda, há, no entanto, vias de escape, para a qual apelam Adela – a morte – e Maria Josefa – a loucura. Essas são, de acordo com RUIZ RAMÓN (1986: 208), as duas únicas maneiras de escapar da tirania instituída. Para a filha que ousou ultrapassar os padrões de comportamento impostos, resta a morte: castigo que, como o que vitimou próprio autor da peça, é imputado àqueles que ousam desacomodar a ordem vigente.

4. CRITÉRIOS PARA A TRADUÇÃO DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Várias são as dificuldades inerentes à tradução de textos dramáticos, devidos às especificidades deste tipo de texto. Para exemplificá-las, selecionei alguns dos problemas enfrentados durante o processo de tradução de *La Casa de Bernarda Alba*, com vistas a comentá-los, bem como as soluções que me pareceram adequadas. Para tanto, foram elaborados os quadros comparativos a seguir, metodologia que, entre todas, me parece mais elucidativa e didática neste tipo de análise. Em seguida, cada caso foi explicado e comentado.

4.1. Quadro comparativo do processo tradutório de *La Casa de Bernarda Alba*

Federico García Lorca (1936)	Minha Tradução (2008)
(1444) CRIADA <u>Por la puerta se va a la calle.</u> Las sobras de hoy son para mí.	(264) CRIADA <u>A porta da rua é serventia da casa.</u> As sobras de hoje são para mim.
(1472) ANGUSTIAS Y, además, <u>¡más vale onza en el arca que ojos negros en la cara!</u>	(280) ANGÚSTIAS Acima de tudo, <u>mais vale moeda no cofre do que olhos negros na cara!</u>
(1439) LA PONCIA (<i>sale comiendo chorizo y pan.</i>) Llevan ya más de dos horas de <u>gori-gori.</u>	(262) PÔNCIA (<i>entra comendo lingüiça e pão.</i>) Estão nessa <u>ladainha</u> há mais de duas horas.
(1442) LA PONCIA Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero. “Bernarda, por esto, por aquello, por lo otro”, hasta ponerla como un <u>lagarto</u> machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela. (...)	(264) PÔNCIA Nesse dia me fecharei com ela num quarto e cuspirei nela um ano inteiro: “Bernarda, por isso, por aquilo, por aquele outro” até deixá-la como uma <u>lagartixa</u> pisoteada pelas crianças, que é isso que ela é e toda a sua parentalha são. (...)
(1447) MUJER 1ª (<i>En voz baja.</i>) <u>¡Vieja lagarta recocida!</u>	(266) 1ª MULHER (<i>em voz baixa.</i>) <u>Piranha velha, mal comida!</u>

No primeiro exemplo, a Criada lança mão de uma expressão popular para tentar afastar a Mendiga, que pede as sobras de comida. A tradução, neste caso, pode recorrer sem problemas ao equivalente popular “a porta da rua é serventia da casa”, bastante adequado à voz da Criada e ao tom popular que se necessita dar ao diálogo.

No segundo exemplo, Angústias ironiza o interesse de Pepe Romano por ela, a irmã mais velha e mais feia, mas que tem maiores posses. Assim, lança mão de um provérbio que ressalta o poder do dinheiro diante das virtudes, tais como a beleza (com a qual Martírio não conta). *Onza*¹⁷ é uma medida de valor que acabou se tornando, devido ao escasso uso, metonimicamente, um sinônimo de dinheiro. A lição que se tira é que ter dinheiro é mais importante do que ter beleza, idéia que a tradução deverá preservar, apesar do desuso das medidas. No entanto, para adequar o conteúdo à fala da personagem, será necessário encontrar outro provérbio em português que se refira ao mesmo tempo a ambas as expectativas, ilustradas por objetos reconhecidamente relacionados à riqueza e à beleza. Na falta de um provérbio equivalente, o melhor seria não tentar criar outro inexistente e sintetizar, ainda que perdendo as imagens de moedas antigas guardadas em uma arca (ligadas à tradição familiar) e olhos negros (relacionados à beleza).

O terceiro exemplo é uma onomatopéia. O *gori-gori*, ou *gorigori* – segundo prefere grafar e definir MOLINER (1991) – é um canto fúnebre que acompanha os enterros. Ainda de acordo com o Dicionário de Uso anteriormente mencionado, trata-se de uma expressão

17 Segundo MOLINER (1991), é uma medida monetária (“duodécima parte del *as o *libra romana”)já em desuso que equivale à décima - sexta parte de uma libra e equivale um pouco menos a trinta gramas.

jocosa, o que nos leva a crer que, de fato, *ladainha* seja o vocábulo mais adequado ao contexto. Embora não seja uma onomatopéia, *ladainha* funciona sonoramente de maneira semelhante e remete às rezas murmuradas ao redor de um caixão.

O quarto exemplo faz parte da fala de Pôncia, na qual revela todo o rancor que sente em relação à patroa. Segundo ela, haverá um dia em que se fartará dos desmandos de Bernarda, e o tratamento entre as duas se inverterá. Tanto é assim que Pôncia pretende cuspir em Bernarda por um ano inteiro, justificando cada movimento com uma atitude passada da matriarca. Além disso, Pôncia também pretende deixá-la no meio da rua, depois de uma merecida surra, *ponerla como un lagarto machacado por los niños*. Neste caso, o uso da metáfora zoomórfica certamente não comporta a tradução literal. *Lagarto*, em espanhol, ainda de acordo com MOLINER (1991) significa uma pessoa de má índole, desprezível. Nossa opção por *lagartixa* procurou harmonizar a necessidade do coloquialismo com a possibilidade real de um animal tão insignificante que pudesse ser pisoteado por crianças.

No último exemplo, contudo, o raciocínio do tradutor precisa abarcar informações adicionais ao termo *lagarta* que, embora possa funcionar de forma análoga à anterior, tem traços semânticos diferentes do masculino *lagarto*: em espanhol, *lagarta* é usado metaforicamente, ainda segundo MOLINER (1991), para as prostitutas. O substantivo feminino é, portanto, um palavrão, enquanto o masculino não chega a sê-lo. Quando a 1ª Mulher chama, baixinho, Bernarda de *vieja lagarta recocida*, a está ofendendo de uma maneira até então não referida, fato que não pode ser desconsiderado na tradução. Assim, será preciso buscar, uma vez mais, outra metáfora zoomórfica que seja ofensiva à conduta moral feminina. Traduzir simplesmente como “puta” seria deixar de lado a relação que parece haver, no populacho, entre o ato sexual e a conduta animalesca, aos instintos essenciais de procriação e manutenção da espécie. Da mesma forma, *recocida* significa bem mais do que simplesmente “cozida”: significa cozida várias vezes, algo muito próximo da expressão popular brasileira “não cozinha na primeira fervura”, como referência à idade e à experiência das mulheres. Minha opção, uma clara aposta na licença poética, levou em consideração não só a sonoridade (*recocida – mal comida*), mas também as características da personagem da peça, segundo a análise prévia que empreendi antes de elaborar a tradução e o tempo de reflexão que o processo tradutório me proporcionou.

4.2. Demais aspectos relevantes da tradução de *La Casa de Bernarda Alba*

Além da comparação elaborada por meio dos quadros, também foram feitos outros tipos de análises, algumas delas explicitadas a seguir. É digna de destaque, por exemplo, a designação do objeto em que Bernarda Alba se apóia desde que aparece em cena. Desde o início, é designado com *bastón*. Na última cena, contudo, quando Adela a enfrenta antes de suicidar-se, diz:

ADELA (*Haciéndole frente.*)

Aquí se acabaron las voces del presidio! (Adela arrebatava un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mi no manda nadie más que Pepe. (GARCÍA LORCA, 1972: 1529)

Curiosamente, ao longo de todo o texto, a bengala era referida como *bastón*. Nesse momento em que se verifica o auge da tensão, contudo, surge o vocábulo *vara*. Certamente, há uma intenção nesta alteração vocabular, utilizada para designar o mesmo objeto, que vem acompanhando a matriarca desde o início da peça. Segundo MOLINER (1991), a

vara “se aplica a algunos bastones que son a la vez insignia de autoridad en quien los usa; particularmente la del alcalde. A veces se emplea como representación de la misma dignidad”. Assim, Adela atribui ao objeto não só o valor de mero apoio, mas também o identifica como signo de poder e autoritarismo da mãe. Ao quebrá-lo, deixa de reconhecê-lo e rompe com ele. É preciso que a tradução demonstre essa alteração, marcando a mudança de designações do objeto referenciado. A tradução observou tal diferença:

ADELA (*Enfrentando-a.*)

Aqui se acabaram as vozes do presídio! (Adela toma a bengala de sua mãe e a parte em duas.) Isso é o que faço com a vara da dominadora. E a senhora, nem um passo mais. Ninguém manda em mim, só Pepe!

Tendo em vista todas as questões anteriormente trabalhadas, desde os aspectos teóricos da tradução até as peculiaridades da obra dramática que traduzi, optei por alguns critérios que deveriam balizar minhas escolhas e constituir a metodologia que norteou a tradução. O critério fundamental foi a opção por uma variante linguística coloquial que não deixasse de lado o universo poético-simbólico lorquiano mas que mantivesse, ao mesmo tempo, o tom austero de que o texto necessita para efetivar-se como drama.

Ambientada nesse espaço popular, como se espera de um drama, que trata da vida de pessoas comuns, *La Casa de Bernarda Alba* se caracteriza pelo uso intenso de coloquialismos, expressões populares, palavrões, onomatopéias (geralmente enunciados pela criadagem e pelas pessoas do povo) e provérbios (via de regra, usados por Bernarda e suas filhas), numa nítida alusão à proveniência de cada personagem. Para garantir a oralidade, optei por alguns “desvios” na norma culta da língua portuguesa, tais como a próclise no início de orações, e pela supressão completa das possíveis mesóclises. Optei, também, pelo pronome de tratamento *você* (informal) e *senhor, -a* (formal), notadamente os preferidos no uso coloquial da língua na maior parte do território brasileiro e pelos possessivos *seu* e *sua*. Tal opção encerrou um dos maiores conflitos na tradução, devido às peculiaridades e especificidades no uso dos pronomes no Brasil e na Espanha: no espanhol peninsular, o uso pronominal serve para assinalar com clareza o nível das relações sociais. O grau de intimidade e formalidade entre os participantes de uma conversa é balizado pelo uso pronominal. *Tú* é índice de informalidade e intimidade, enquanto *usted* marca distanciamento e formalidade. Inclusive as relações familiares costumam refletir essas regras. No Brasil, contudo, tais diferenças não são marcadas pelo uso pronominal, o que, muitas vezes, dificultou o trabalho, sobretudo tendo em vista as marcas regionais que o tal uso encerra.

Tomei especial cuidado com as traduções de nome próprios, alguns deles muito carregados semanticamente. Parto do princípio de que os nomes próprios não devem ser traduzidos aleatoriamente, porque são marca fundamental da personagem, sobretudo em teatro - e em especial no teatro lorquiano, que surpreende no sentido de atribuir características às personagens por meio de seus nomes. A manutenção desses nomes considera a facilidade ou dificuldade de pronúncia que cada um deles pode ou não encerrar. Via de regra, os nomes foram mantidos, tais como Bernarda Alba e Adela. Em outros casos, a manutenção demandou uma adaptação de grafia – como, por exemplo, com as personagens Prudência, Maria Josefa, Madalena, Amélia, Martírio e Angústias.

No caso de Pôncia (*La Poncia*), além da adaptação da grafia, subtraí o artigo definido espanhol, uma marca depreciativa que não encontra equivalente nos nomes próprios brasileiros. Em comparação com a Criada, hierarquicamente inferior a Pôncia

(que desempenha no drama um papel de governanta e alcoviteira ao mesmo tempo), o uso do artigo definido *lhe* confere uma posição à meia medida entre a criadagem e a família: não é suficientemente serviçal para não ter nome próprio, tampouco é importante o bastante para ter um nome respeitável.

Semelhante situação aconteceu com o nome do objeto de disputa entre as filhas de Bernarda Alba, *Pepe el Romano*. Entretanto, neste caso o substantivo masculino não é depreciativo: enfatiza o aposto que qualifica o qualifica. Optei, contudo, por também excluir o artigo, e traduzir o nome por *Pepe Romano*, simplesmente. Tal opção, poderá acarretar a possibilidade – inexistente no original – de dar a entender que *Romano* é o sobrenome de *Pepe*. No entanto, uma vez mais, não encontrei outra solução mais adequada.

No caso do nome do marido de Pôncia, *Evaristo el Colorin*, optei por traduzir o aposto e manter o nome próprio. Já que a personagem é identificada não só por seu nome mas também por sua atividade (criador de pintassilgos), e tendo em conta que a relação entre nome e atividade também ocorre com frequência no Brasil, traduzimos seu nome por *Evaristo Pintassilgo*.

Considerações finais

Se é possível afirmar que um texto nunca está absolutamente acabado – porque, ao ser lido, estará, outra vez, sendo ressignificado, que será possível dizer das traduções? Provavelmente, pela polifonia que encerram, pelos diálogos que estabelecem, pela condição histórica das línguas e das culturas que as envolvem e as permeiam, serão elas, dentre todos, os textos mais inacabados. Esta qualidade será ainda mais potencializada quando o texto a ser traduzido for do gênero dramático, uma vez que este somente se efetivará de fato diante da plateia. Assim sendo, este objeto de estudo é de natureza absolutamente desafiadora e, por isso mesmo, tão interessante quanto pertinente.

Tendo em vista que um texto dramático normalmente é traduzido de acordo com uma necessidade cênica efetiva – um grupo que deseja, de fato, montar a peça estrangeira – e não para ser arquivado ou simplesmente publicado, há que se considerar que a figura do tradutor-dramaturgista, embora recente, tem muito a acrescentar na cadeia de ressignificações que se estabelece via tradução. Será ele o profissional a estudar detalhadamente, graças às peculiaridades de seu ofício, cada personagem, cada quadro e cena, além de elaborar pesquisas referentes ao contexto de produção do texto, uma vez que tudo isso faz parte das etapas de desenvolvimento do processo tradutório, que levaram, ao fim e ao cabo, nas palavras de GARCÍA YEBRA (1983) ao resultado, que se efetivará em dois âmbitos: texto e palco.

Além disso, ele poderá elaborar estudos referentes ao autor e à obra, para acompanhar catálogos e críticas sobre as peças, enriquecendo a cultura receptora. Quando os textos forem de dramaturgos desconhecidos, também será ele, de certa maneira, o primeiro leitor e o primeiro crítico deste novo autor que estará sendo apresentado, via tradução e conseguinte montagem, a um novo público. Neste caso, a partir de sua tradução, os demais críticos elaborarão suas análises e o público leitor conhecerá este novo autor. Assim, seu trabalho ultrapassará o prosaico papel de mediador, que tradicionalmente *lhe* é atribuído, e alcançará status de crítico e, por que não dizer, de co-autor.

Embora ainda não haja uma tradição no Brasil de inserir o tradutor no processo de montagem e execução de peças teatrais estrangeiras, esta prática tende a contribuir com a proposta cênica e com a montagem, uma vez que o exercício da tradução agrega conhecimentos muito específicos – não frequentes na mera leitura interpretativa. Assim,

a presença do tradutor, também chamado, neste caso, de tradutor-dramaturgista, muito provavelmente acrescentará informações relevantes em relação à obra e ao autor traduzidos que muitas vezes poderiam passar despercebidas pelos atores e pelo diretor da peça. Diante de tal tarefa, o tradutor apontará para novas possibilidades de trabalho entre áreas que, tradicionalmente, tiveram afinidades mas que, pouco a pouco, distanciaram-se. Apraz-me ver, uma vez mais, os tradutores estabelecendo pontes, relacionando muito mais que línguas estrangeiras, mas sim, culturas e histórias partilhadas.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **A tarefa-renúncia do tradutor**. In: HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução: Antologia Bilíngüe*. (Vol. 1: Português – Alemão) Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: EDUFSC, 2001.
- BOBES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- CARVALHAL, Tania Franco. **A tradução literária**. In: *Organon*. Porto Alegre: UFRGS, v.7, n. 20, p. 41-52, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1972.
- GARCÍA YEBRA, Valentín. *Ideas generales sobre la traducción*. In: **Tradução e Comunicação**. São Paulo: EDUSP, 1983. no 2, p. 145-158.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. São Paulo: Globo, 1989.
- KRUG E SILVA, Alexandre. **Tradução para o teatro: o tradutor na fronteira das disciplinas – análise da tradução, adaptação dramaturgias e montagem cênica de “Sturm und Drang” de Friederich Klinger**. 1999. 260 p. Dissertação. (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.
- MOLINER, María (Ed.). *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Gredos, 1992.
- MONTEMEZZO, Luciana. **“Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, de Federico García Lorca: a tradução como processo e como resultado**. 2008, 311p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena**. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1999.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español*. Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1986.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP/EDUNICAMP, 1993.