

Paco e Tonho auf Deutsch: tradução e realização cênica de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, na Alemanha

Paco and Tonho auf Deutsch: Translation and Stage Production of Two Lost in the Filthy Night, by Plínio Marcos, in Germany

Alan Santiago Norões Queiroz

Universidade Federal do Paraná

Marcelo Paiva de Souza

Universidade Federal do Paraná

Alan Santiago Norões Queiroz

Mestrando em estudos literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. É também servidor público da UFPR no cargo de revisor de textos e atua ainda como ficcionista e dramaturgo. <https://orcid.org/0009-0005-0032-3154>

Marcelo Paiva de Souza

Professor Titular do Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e tradutor. Bolsista PQ-2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Doutor em Ciência da Literatura pela Uniwersytet Jagielloński, de Cracóvia, Polônia (2000). Em 2019, realizou um pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará.

RESUMO

Este artigo investiga a relação entre a tradução de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e as duas primeiras encenações da peça brasileira em palcos alemães, pouco antes da Reunificação do país: uma em abril de 1988, na República Democrática Alemã; a outra, em maio de 1990, na República Federal da Alemanha. Ambas as encenações se serviram do mesmo trabalho tradutório de Henry Thorau, publicado em 1985, e tiveram respostas críticas negativas em dois jornais do período. Cotejando o original e o texto traduzido na perspectiva da “sistemática da deformação”, de Antoine Berman, e analisando o aparato crítico disponível, examinamos como o processo interlingual (português-alemão) é um ponto de partida da negociação intersemiótica (texto-performance) e a que interpretação intermediadora a equipe de criação teatral teve acesso durante a montagem. Dessa maneira, discutimos as ferramentas e as estratégias tradutórias que reconfiguraram, num outro ambiente cultural, uma linguagem cheia de gírias, expressões idiossincráticas e xingamentos, que remetem aos dilemas ético-morais dos personagens assim como ao específico universo no qual estão inseridos. Defendemos que algumas simplificações no tratamento dos diálogos tornaram a dramaturgia menos complexa e, portanto, menos produtiva no palco.

Recebido em:
15/03/2024

Aceito em:
12/08/2024

AGOSTO/2024
ISSN 2317-9945 (On-line)
ISSN 0103-6858
p. 120 - 135

Palavras-chave

Plínio Marcos. Tradução. Dramaturgia.

Abstract

This article investigates the relations between the German translation of Plínio Marcos' *Two Lost in the Filthy Night* and the first two stagings of the Brazilian play in Germany, shortly before the country's Reunification: one in April 1988, in the German Democratic Republic; and the other in May 1990, in the Federal Republic of Germany. Both were based on the same translation by Henry Thorau, published in 1985, and received negative reviews in the newspapers of the time. By comparing the original and the new text from the perspective of Antoine Berman's "systematics of deformation" and analysing the available critical apparatus, we examine how the interlingual process (Portuguese-German) is the starting point of the intersemiotic negotiation (text-performance) and what intermediary interpretation the theatre team had access to during the staging process. In this way, we discuss the translation tools and strategies that have reconfigured, in another cultural environment, a language full of slang, idiosyncratic expressions and swear words, which refer to the characters' ethical and moral dilemmas as well as the specific universe in which they are inserted. We argue that some simplifications in the treatment of the dialogues have made the dramaturgy less complex and therefore less productive on stage.

Keywords:

Plínio Marcos. Translation. Dramaturgy.

1. As palavras e as coisas: introdução

A linguagem cheia de gírias, as numerosas expressões idiomáticas e os xingamentos enérgicos e inconfundíveis dos personagens de *Dois perdidos numa noite suja*, dramaturgia escrita nos anos 1960 por Plínio Marcos (1935-1999), impuseram um desafio de tal ordem ao seu tradutor alemão que o resultado da empreitada parece não ter sido especialmente favorável à fruição e à compreensão da peça, tanto para os envolvidos na produção cênica, quanto para os críticos que acompanharam as apresentações da obra nas Alemanhas das décadas de 1980 e 1990. O responsável pela versão para a língua alemã foi o experimentado Henry Thorau, professor na Universidade de Trier, ocupante da cátedra Carolina Michaelis de Vasconcelos de Cultura Brasileira e Portuguesa, e tradutor não apenas de Marcos, mas também de Augusto Boal (1931-2009), Nelson Rodrigues (1912-1980) e José de Alencar (1829-1877). Por óbvio, uma abordagem crítica que se demore apenas a observar o que supostamente se perdeu ou se degenerou a partir do original pode deixar escapar no texto traduzido o que se encontra ali de novo e produtivo justamente *em decorrência* da "perda" ou *por causa* da "degeneração". Mas, em nosso caso, aproveitando as contribuições de Berman (2013) e sua

“sistemática da deformação”, transcende-se uma noção estreita de fidelidade, porque o objetivo é lançar luz sobre a importância fulcral da tradução em meio às outras áreas envolvidas na arte do teatro: como o trabalho de reconfiguração interlingual (português-alemão) serve de parâmetro à negociação intersemiótica (texto-performance)? (Morini, 2022); a que interpretação mediada têm acesso diretores, atores, cenógrafos e todo o restante do time de profissionais da cena? Pomos em questão, portanto, as ferramentas e as estratégias utilizadas para ler, interpretar e recriar, num outro panorama cultural, o trabalho de origem, em um esforço de indagação acerca dos vínculos entre tradução dramaturgica e performance teatral (Scolnicova; Holland, 1989; Anderman, 2006; Bigliuzzi; Kofler; Ambrosi, 2013).

Vale fazer duas observações sobre Berman antes de avançar. A primeira é de escopo; na obra a que nos referimos, o pensador francês não direcionou suas reflexões teóricas para o universo cênico, o que não inviabiliza o empreendimento que levamos a cabo neste artigo. A segunda é de objetivo; Berman enxerga toda uma problemática ético-ideológica nos procedimentos que critica e mantém essa dimensão sempre presente na análise, enquanto uma investigação mais aprofundada sobre etnocentrismo tradutório ou forças extraliterárias que operam por meio da linguagem fugiria de nossa proposta aqui. E, na esteira dessas ressalvas quanto ao referencial teórico bermaniano, cabe ainda uma última ponderação preliminar. Os questionamentos a que será submetida a tradução de Henry Thorau de modo algum devem ser entendidos como desdém ou miopia diante de sua importância. Sendo tão poucas as iniciativas congêneres, o caso de *Zwei Verlorene in einer schmutzigen Nacht* – um clássico da dramaturgia brasileira moderna, vertido e encenado em alemão – sem dúvida merece, antes de qualquer outra coisa, uma salva de aplausos de reconhecimento. Mas, se a tarefa de traduzir mais teatro brasileiro continua urgente, não é menor a urgência, inclusive em termos de política cultural, de investigar criticamente nossos textos teatrais já traduzidos e de abrir espaço para retraduições.

Hospedado numa nova língua, o material dramaturgico de Plínio Marcos converteu-se em encenação no dia 1º de abril de 1988, no Theater der Bergarbeiter, na pequena Senftenberg, estado de Brandemburgo, Alemanha Oriental. Teve como diretor Daniel Anderson (quando ainda autografava como Jens Hercher), também administrador artístico daquela casa de espetáculos entre setembro de 1987 e janeiro de 1989 (Anderson, 2011). No palco estão quatro atores: Reinhard Riecke e Mirko Haninger, que interpretam Paco respectivamente antes e depois do assalto; e Felix Kochan e Peter Obermann, encarregados de incorporar Tonho nos diferentes atos. Uta Kala figura na ficha técnica como cenógrafa. Quando da segunda montagem, já no prestigiado Schauspiel Köln, em Colônia, estado de Nordrhein-Westfalen, Alemanha Ocidental, registram-se outros nomes e datas, mas ainda se percebem algumas semelhanças: tal qual Anderson, Hermann Schmidt-Rahmer estreia como diretor justamente com a obra do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos, porém anos depois, em 2 de maio de 1990, pondo apenas dois atores, Karl Fischer e Paul Faßnacht, para confrontarem-se na pele de Paco e Tonho. Herbert Neubecker, que desde 1985 vinha sendo requisitado em diversas regiões como cenógrafo (Herbert, 2023), concebeu os elementos visuais presentes na temporada.

Para reconstituir o que pode ter sido a experiência das plateias, ou pelo menos uma parte dela, avalizamos os ensinamentos de Brandão (2006, p. 114), segundo a qual “a metodologia da pesquisa teatral é necessariamente a metodologia dos estudos históricos”. Isso significa que lidaremos com fontes históricas, ou seja, objetos antes dispersos que, por um gesto do historiador, são separados, reunidos e transformados em “documentos” dando conta de certo período, fato ou indivíduo por meio de um “reemprego coerente” (Certeau, 2017, p. 69). Esses indícios da experiência de um tempo específico podem, e devem, ser fertilizados numa abordagem interdisciplinar que tente abarcar a multiplicidade do fenômeno estético teatral, trazendo para seu *corpus* de análise tudo o que lhe for benéfico e informativo (Brandão, 2006). Neste artigo, examinamos a recepção crítica das duas leituras teatrais de Marcos e detivemo-nos nas opções tradutórias de Thorau, recorrendo, de um lado, aos comentários publicados no diário *taz* e no periódico especializado *Theater der Zeit* e, por outro, às dramaturgias nos dois idiomas – enquanto no Brasil Marcos ganhou reiteradas edições ao longo dos decênios, na Alemanha *Zwei Verlorene in einer schmutzigen Nacht* não foi impressa mais que uma vez, em 1985, pela Henschelverlag, a única editora especializada em teatro na parte oriental do país (Livros, 2023), podendo ser recuperada numa cópia ainda datilografada no *site* da *henschel SCHAUSPIEL*, que representa os direitos deste e de vários outros autores brasileiros por lá. Infelizmente, nem conseguimos encontrar fotografias dos artistas em atividade, nem obtivemos sucesso no contato direto com Anderson e com Schmidt-Rahmer pelas redes sociais e por e-mail. Ademais, os programas distribuídos nas estreias permanecem desconhecidos para nós.

2. O autor e a peça no Brasil

Ainda vigia do Teatro de Arena, o santista Plínio Marcos escreveu *Dois perdidos* com o objetivo de juntar dinheiro num momento delicado em 1966, quando a esposa dele gestava um de seus filhos (Mendes, 2009). Não é à toa que, com esse declarado propósito monetário, Fauzi Arap tenha se recusado a dirigir o texto, por considerar a proposta ofensiva (Mendes, 2009). Então Marcos, convencendo Benjamin Cattán a assumir esse serviço, decidiu chamar Ademir Rocha, ator da TV Tupi, para encarnar Tonho, executando ele próprio o papel de Paco no pequeno tablado do bar Ponto de Encontro, avenida São Luís, em São Paulo, com objetos de cena tomados em empréstimo à emissora. Na sexta-feira da estreia, 16 de dezembro de 1966, apareceram na plateia seis pessoas, entre elas um único pagante desconhecido: sujeito embriagado que roncou durante todo o espetáculo (Mendes, 2009). Com apoio e insistência do escritor Roberto Freire, encantado com a trama – liberada sem cortes pela censura após ter sido sortudamente avaliada por um homem de teatro –, a peça migrou para o Arena em condições de todo desfavoráveis; Augusto Boal, gerente da casa, exigiu 70% da bilheteria, quando a praxe era 25%, e liberou a curta estada apenas a partir de uma segunda-feira, 26 do mesmo mês, num espaço que os artistas teriam de dividir com um piano de cauda. Ainda assim, o trabalho amealhou repercussão positiva e recebeu comentários elogiosos de Alberto D’Aversa no *Diário da Noite*, Sábato Magaldi

no *Jornal da Tarde*, Paulo Mendonça na *Folha de S. Paulo* e João Apolinário no *Última Hora* (Mendes, 2009). Mas o fim do anonimato para Marcos só viria de fato quando sua verve literária desaguasse no Rio de Janeiro, em abril de 1967, curiosamente com Arap como Tonho e Nelson Xavier como Paco.

Os motivos da má vontade de Boal são aventados por Freire e Nelson Rodrigues numa mesma toada: “preconceito” (Freire *apud* Mendes, 2009); “seus companheiros o suportavam como administrador, secretário, gerente, bilheteiro, como dramaturgo jamais” (Rodrigues *apud* Mendes, 2009). A explicação pode ter a ver com o contexto político e artístico da época. A partir de pelo menos 1966, as artes cênicas brasileiras notaram uma inflexão no modo de abordar a realidade; surgia uma visão menos brechtiana e menos propositivamente interveniente no curso da sociedade, como haviam sido as de Boal, Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), e ascendia à ribalta um “expressionismo confessional e [...] um naturalismo perturbador” (Andrade, 2013, p. 239). Falavam ao paulista, por exemplo, colorações partidárias, e transferiam-se os problemas da dimensão social à existencial, de maneira que “as situações-limite exploradas [por ele] são a *metáfora* de um quadro social” (Andrade, 2013, p. 242, grifo nosso). A influência vinha das “batalhas cerebrais” de August Strindberg (1849-1912) em *A dança da morte*, da “simplicidade anti-intelectualizada” de Edward Albee (1928-2016) em *A história do zoológico* e do estilo “tenso e lacônico” de Jean-Paul Sartre (1905-1980) em *Entre quatro paredes*, numa composição de existencialismo e teatro do absurdo (Andrade, 2013, p. 240, 241). Mas também, e em especial, derivava da porta que fora aberta por Rodrigues com diálogos mais coloquiais e menos maneirismos cênicos (Zanotto, 2012; Magaldi, 2004; Andrade, 2013). Por isso os diálogos “exatos, crus, ferinos, explosões de ódio e violência incontidos, humilhações, provocações sadomasoquistas, rastejamento abjeto de humilhados e ofendidos, tentativas de reação abortadas pela dependência visceral que se estabelece entre algozes e vítimas, que se revezam na função de carrasco” (Zanotto, 2012); por isso também a

contundência vocabular dos seus inícios, a cena transferida da classe média para os redutos do lumpesinato restituíram ao público habitual a imagem feroz do homem que, por ação ou omissão, Plínio ajudou a criar. Não havia mais assuntos privilegiados, cerimônias cortesias, bom gosto convencional a serem obedecidos (Magaldi, 2004, p. 308).

O olhar do autor volta-se a seres cujas existências estão sempre à margem; são “alcaguetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, policiais corruptos, prisioneiros, assassinos, loucos, débeis mentais, meninos abandonados” (Zanotto, 2012). É assim com *Dois perdidos*, obra paradigmática das qualidades do dramaturgo.

3. O autor e a peça na Alemanha

Apenas uma ínfima fração das milhares de peças que circulam pelo sistema teatral de língua alemã todos os anos saiu das páginas da literatura brasileira (Thorau, 2010). Nas últimas décadas, exceto comédias populares de João Bethencourt (1924-2006) e Pedro Bloch (1914-2004), renovadamente

montadas, os nomes incontornáveis do teatro daqui no século XX furtaram-se tanto ao gosto das plateias quanto aos trabalhos dos acadêmicos, restando mais comuns em festivais específicos ou colóquios de estudiosos da América Latina (Thorau, 2010). Sem a certeza de retorno financeiro, editoras e pautas de apresentação se mostram bastante refratárias a solicitações que não venham dos países centrais (Thorau, 2010). Isso explica em parte a humildade com que *Zwei Verlorene* iniciou sua trajetória, apesar do histórico exitoso (Thorau, 2010, p. 164): diretor, ator, cenógrafo jovens, montagem barata, palco experimental de um teatro do interior¹, no território comunista. Ao entrar na sala de espetáculo, o público sentava-se ao redor de um estrado debruado por um friso no qual se prendia uma colagem de plástico com citações que mostravam os refugos da civilização contemporânea, numa concepção que indicava os monturos de lixo produzidos pelo consumo e pela sociedade do descarte (Spörl, 1988, p. 8). Thorau (2010, p. 164) conta que, no intervalo, ouviu um tenente do Exército Popular Nacional (Nationale Volksarmee, NVA) comentar com um soldado: “Nessa peça o capitalismo é apresentado de maneira exemplar; a conversão do explorado em explorador”. Na metade ocidental, por outro lado, mudava em essência a exuberância na representação da miséria, mas a estilização que se viu no Schauspiel Köln² tinha o mesmo pendor à experimentação e ao tratamento inusitado das orientações cênicas. Sacolas plásticas entupidas de detritos, latas de Coca-Cola e móveis destruídos empilhavam-se numa superfície de duzentos metros quadrados, em cujas paredes empoeiradas goteiras haviam desenhado finos rastros (Thorau, 2010, p. 165).

Se o cenário que alegorizava a condição marginal dos protagonistas não atraiu desaprovações frontais, a elaboração artística de atores e diretores foi merecedora de reprimendas e condenações. E começamos pelas palavras do próprio tradutor sobre a montagem de Colônia: “Os personagens Tonho e Paco [como os artistas os moldaram no espetáculo] *mal conseguiam perceber a falta de perspectiva na existência* deles. Tonho agia como sequestrador e ladrão de banco fortemente armado, e Paco, como um psicopata danoso à sociedade que havia fugido de um manicômio judiciário”³ (Thorau, 2010, p. 165, tradução e grifo nosso). Para Gisela Klose (1990, p. 16), ainda que tentassem emprestar alguma verdade à personalidade daqueles dois homens abandonados à própria sorte, a interpretação de ambos foi em

1 Construído em apenas quatro semanas de 1946 por iniciativa do oficial do Exército Vermelho Ivan Demianovitch Soldatov com a cooperação da população local, o Theater der Bergarbeiter – ou seja, “O teatro dos mineiros”, assim renomeado em 7 de julho de 1959, mas rebatizado em 14 de outubro de 1990 como Neue Bühne Senftenberg –, após enfrentar dificuldades técnicas e financeiras, chegava a 1988 com os auspícios de uma reforma a ser concluída em 1989 (Theatergeschichte, [2022?]), quando vários lugares de encenação no território da DDR ou sofriam profunda renovação ou eram inaugurados (Schmidt, 2018).

2 A história dessa tradicional morada cênica remonta a 1782, quando ela teve a primeira construção na atual Komödienstraße em Colônia. No fim do século XIX foi transferida e, desde 2016, abrange um grande complexo na praça Offenbach, em que se incluem a ópera da cidade e jardins especiais. No cardápio de atrações, há dramas, comédias, mas também performances e experimentos teatrais (Schauspiel, 2023).

3 No original: „Den Figuren Tonho und Paco war die Ausweglosigkeit ihrer Existenz kaum anzusehen. Tonho wirkte wie ein schwerbewaffneter Bankräuber und Geiselnnehmer, Paco wie ein forensischen Abteilung eines psychiatrischen Landeskrankenhauses entwichener gemeingefährlicher Psychopath“.

geral “dura” e “fatigante”; além disso, as transmissões de rádio e o barulho de música que se intrumetiam entre os vários quadros nos quais os atos eram divididos surgiam apenas para quebrar a escalada da tensão, que tinha de ser novamente erigida. Ao passo que Faßnacht atribuía a seu Tonho os trejeitos de um indivíduo “escrupuloso e inseguro, que tenta desesperadamente aferrar-se à ideia de valor moral”⁴ (Klose, 1990, p. 16, tradução nossa), Fischer desenhava Paco como um “canalha de maldade infantil, com uma movimentação desajeitada e deambulante e um discurso desmazelado”⁵ (Klose, 1990, p. 16, tradução nossa). Também nos interessa que a crítica mencionada tenha tecido breves ponderações sobre a competência do dramaturgo. “O diálogo da peça é de *um vocabulário grosseiro, mas ainda assim monótono*. A trama é exígua, e a ação só se move de modo *arrastado*. O próprio texto quase não caracteriza os dois personagens; apenas a enenação é que pode lhes dar contorno”⁶ (Klose, 1990, p. 16, tradução e grifo nosso).

Acerca da primeira versão alemã, Volkmar Spörl (1988), de sua parte, após detalhar o conteúdo da peça do início ao fim, ressalta as fraquezas das opções estéticas. O flanco mais aberto à mira do crítico é a mudança na escalação da dupla principal antes e depois do assalto, uma vez que, segundo Spörl (1988, p. 8), o texto, com cariz naturalista nos detalhes e realista na motivação das personalidades, não propõe uma condução por esse rumo; apenas no fim do segundo ato é que transformações visíveis podem ser notadas na postura de Tonho, especialmente. No entender do crítico, por conseguinte, recorrer a quatro atores para a dupla de protagonistas da peça consistiu em uma decisão “pouco convincente da direção, na medida em que mais encobre que descobre os pontos de desenvolvimento das personagens, corta gravemente a interpretação nas suas possibilidades de desdobramento e concede ao espectador apenas muito pouco para a própria descoberta e apreciação”⁷ (Spörl, 1988, p. 8, tradução nossa). Com igual propósito desnecessário de clareza, os atores exibiam paulatinamente um mascaramento; luzes de diferentes cores e sons de variados tons pontuavam a disposição emocional das figuras durante os revezes da trama (Spörl, 1988). Unida a um cenário que colaborava para o falseamento e a ausência de credibilidade dos gestos, a composição dos atores era “vaga e sem contorno” (Spörl, 1988, p. 9, tradução nossa), fixando-se mais em alguns poucos traços marcantes que se repetiam, como “a tosca agressividade e o cinismo de Paco;

4 No original: „skrupulöser, nervös-verunsicherter Typ auf, der verzweifelt an seinen moralischen Wertvorstellungen festzuhalten versucht“.

5 No original: „kindlich-boshafter Schurke mit linkisch-schlendernden Bewegungen und nachlässiger Rede dargestellt“.

6 No original: „Der Dialog des Stückes ist von derbem Vokabular, aber trotzdem eintönig. Die Handlung ist dürftig, und das Geschehen bewegt sich nur schleppend voran. Der Theater text selbst charakterisiert die beiden Figuren kaum; erst die Inszenierung vermag ihnen Konturen zu geben“.

7 No original: „Eine wenig überzeugende Regieentscheidung auch insofern, als sie die Entwicklungsmomente der Figuren eher ver- als aufdeckt, die Darsteller in ihren Entfaltungsmöglichkeiten gravierend beschneidet und dem Zuschauer die Fähigkeit zur eigenen Entdeckung und Wertung nur in geringem Maße zubilligt“.

o desespero lamurioso e a moralidade ingênua de Tonho”⁸ (Spörl, 1988, p. 9, tradução nossa). Assim, a concepção cênica diminuía a complexidade da experiência social que cada um deles viveu e as conotações de personagens que nutrem um relacionamento contraditório e explosivo: por exemplo, o Paco 1 (Riecke) não ensaia a gaita senão para chatear Tonho 1 (Kochan); Tonho 2 (Obermann) experimenta o tênis de modo mecânico e logo muda de estratégia (Spörl, 1988, p. 9). Por fim, Spörl (1988, p. 9, tradução nossa) ainda lamenta que, reduzida à mera “*transmissão verbal*” de informação, a leitura como transcorrida ali não dava a ver a “batalha existencial pela sobrevivência num mundo marcado pela moral do mais forte”⁹. Mas do que trata *Zwei Verlorene*? E sua irmã siamesa *Dois perdidos*?

4. A dramaturgia e a tradução

Compartilhando contra a vontade um quarto de uma hospedagem de “última categoria” (Marcos, 2012) ou “*heruntergekommenen*” (Marcos, 2010), Tonho acha que apenas com um novo sapato conseguirá ser admitido num emprego que lhe garanta condições de sair da pobreza; já o companheiro de tragédia, Paco, que calça um par quase novo de sapatos, porém muito maiores do que o pé, acredita que aprendendo a tocar um instrumento de sopro terá recompensa suficiente para aproveitar uma existência melhor. Tonho, interiorano perdido na capital e trabalhando como carregador no mercado, se diz estudado e aguarda que uma ascensão social ainda lhe permita socorrer financeiramente a família; Paco, mais escolado, filho de mãe solteira, enfrentando desde cedo as agruras da cidade grande, baixa escolaridade, expõe de si muito menos, e somente em reação às movimentações de Tonho, sendo também o mais agressivo, porque está na defensiva diante de alguém que desdenha de suas origens, alegando uma pretensa superioridade moral e intelectual. Só sabemos das intenções de ambos porque são textualmente proferidas por eles em algum momento da dramaturgia, mas a instabilidade emocional que os dois apresentam desde o início os qualifica como *inconfiáveis* – as circunstâncias em tempos sombrios variam a cada dia, e com elas também as promessas e os desejos mais imediatos. A história segue, portanto, em gangorra, entre pequenas e grandes violências, entre palavras mais ou menos cortantes, entre pactos feitos e desfeitos em poucos minutos. Não há nada no comportamento ou no linguajar de Tonho que prove a distância que tenta sempre interpor entre si e Paco; ao contrário, é ele mesmo que, a certa altura, vendo a irredutibilidade do companheiro em emprestar os sapatos, o convida a uma parceria para o roubo que concretizaria seus intentos. Ao regressarem com o produto do assalto, a relação de poder entre eles não se reverte, nem se metamorfoseia, mas, na verdade, muda de escala; as provocações de Paco ficam mais intensas, e a decência pequeno-burguesa de Tonho parece ainda mais cínica. É um erro crer que Paco e Tonho são opostos num jogo pela sobrevivência; com efeito, o choque entre os dois revela bem antes as forças gravitacionais contidas nesse

8 No original: „plumpe Aggressivität und Zynismus bei Paco; larmoyante Verzweiflung und naive Moralität bei Tonho“.

9 No original: „existentielle Kampf ums Überleben in einer von der Moral des Stärkeren geprägten Welt“.

processo de degradação humana, arrastando ora um ora outro com mais vigor – mas sempre a ambos em espiral descendente –, num mundo em que a barbárie econômica destrói, por força das insuficiências da vida material, quaisquer conceitos abstratos, como bem e mal, moralidade e amoralidade, honestidade e desonestidade. Nesse universo de penúria extrema, em que a preocupação primeira a todo instante é se manter vivo (na nutrição do corpo, no mercado perante os inimigos, no crime, no quarto onde dormem etc.), estão em vigência outras normas de sociabilidade, nas quais o dinheiro deixou de lubrificar com delicadezas supérfluas a fricção entre interesses.

Como se sabe, o italiano Alberto Moravia (1959) deu a inspiração para Marcos a partir de um dos *Contos romanos*. A prosa curta “O terror de Roma” traz ingredientes que reaparecerão praticamente intactos no texto do brasileiro. Também o narrador-personagem quer calçados novos, que estão na posse desengonçada de Lorusso/Paco, o qual, por sua vez, do mesmo modo quer investir na carreira musical; também escolhem atacar um casal no meio de seu momento de intimidade em um canto escuro do parque; também levam uma arma de fogo descarregada e uma ferramenta que, nas mãos do afoito Lorusso/Paco, provoca ferimentos no rapaz; também Lorusso/Paco planeja dispor sexualmente da mulher, mas o narrador/Tonho tenta controlá-lo; também surrupiam caneta, relógio, carteira e brigam ao dividir os pertences alheios; também o narrador/Tonho vê suas esperanças morrerem quando os sapatos não cabem; também Lorusso/Paco se sente eivado de um sentimento de grandiosidade depois da ocorrência e passa a se ver como um delinquente perigoso; também o desfecho, por fim, é desvantajoso para os pobres-diabos, ainda que o assassinato de Paco combine com o tom dramático de Marcos, e a prisão até um tanto desejada por Lorusso se adéque ao ar geral bem-humorado em Moravia. O contexto sociocultural, no entanto, deixa as obras totalmente diferentes.

Não será de admirar que a linguagem de Marcos alcance conotação diversa pelas mãos de Thorau. Ao não ser contornado de modo consciente e vantajoso em termos estéticos, o descompasso entre as duas línguas e, no limite, entre as duas culturas se manifestou sobretudo na “destruição dos ritmos” (Berman, 2013), um dos desvios fundamentais que podem acometer trabalhos do gênero. Bem registrou Lopes (2019, p. 221) que há em *Dois perdidos* a “composição precisa e muito firme de uma partitura”; nesse sentido, perder o senso de sonoridade e cadência (e talvez métrica) fratura parte essencial do projeto estético da peça e do autor. Os diálogos são cortantes não apenas por aquilo de agressivo e rascante que um atira no outro, mas particularmente pela agilidade e pela concisão, atributos, aliás, pouquíssimo reconhecidos do português brasileiro; estamos salientando especialmente as falas, porque as didascálias, embora também sejam fonte para o arranjo cênico, nesta obra são, ao contrário das figuras que deambulam pelo palco, bastante comedidas, sóbrias, e não sofreram, na viagem entre as línguas, interpretação tão *sui generis* do tradutor. Copiamos dois excertos que estão localizados em:

a) primeiro quadro do primeiro ato (TRECHO A¹⁰), quando Tonho investi-

ga a proveniência real dos sapatos;

<p>TONHO — Onde você roubou? PACO — Roubou o quê? TONHO — O sapato. PACO — Não roubei. TONHO — Não mente. PACO — Não sou ladrão. TONHO — Você não me engana. PACO — Nunca roubei nada. TONHO — Pensa que sou bobo?</p> <p>PACO — Você está enganado comigo. TONHO — Deixa de onda e dá o serviço.</p> <p>PACO — Que serviço? TONHO — Está se fazendo de otário? Quero saber onde você roubou esses sapatos. PACO — Esses? TONHO — É. PACO — Mas eu não roubei.</p> <p>(Marcos, 2012)</p>	<p>TONHO — Wo hast du sie gestohlen? PACO — Gestohlen, was? TONHO — Die Schuhe. PACO — Sind nicht gestohlen. TONHO — Tu nicht so. PACO — Ich bin kein Dieb. TONHO — Mir kannst du nichts vormachen. PACO — Ich habe noch nie gestohlen. TONHO — Du willst mich wohl für dumm verkaufen! PACO — Wie kannst du mir so etwas zutrauen. TONHO — Hab dich nicht so. Raus mit der Sprache. PACO — Wie bitte? TONHO — Stell dich nicht dümmer als du bist. Ich will wissen, wo du die Schuhe gestohlen hast.</p> <p>PACO — Die ich an habe? TONHO — So ist es. PACO — Aber ich habe sie nicht gestohlen.</p> <p>(Marcos, 2010, p. 7)</p>
--	---

b) primeiro quadro do segundo ato (TRECHO B), quando voltam da incursão criminosa.

<p>PACO — Belo serviço. TONHO — Você é um miserável! PACO — Não começa a encher o saco. TONHO — Não precisava bater no cara. PACO — Bati e pronto.</p> <p>TONHO — Agora a polícia vai pegar no teu pé. PACO — Os tiras não sabem quem foi.</p> <p>TONHO — O sujeito que levou a porrada sabe. PACO — Ele está estarrado. TONHO — Vai sarar e te entrega.</p> <p>PACO — Que nada! Aquele se acabou de vez. TONHO — Deus queira que não.</p> <p>(Marcos, 2012)</p>	<p>PACO — Hat doch prima geklappt! TONHO — Du bist ein Schwein! PACO — Fängst du schon wieder an! TONHO — Das wäre nicht nötig gewesen. PACO — Ich hab nun mal zugeschlagen, und basta! TONHO — Jetzt hast du die Polizei auf dem Hals. PACO — Die Bullen wissen doch nicht wer es war. TONHO — Aber er weiß es sehr genau.</p> <p>PACO — Der ist außer Gefecht. TONHO — Aber er wird wieder auf die Beine kommen, und dann geht es dir an den Kragen. PACO — Was! Der ist hinüber! TONHO — Gebe Gott, daß er noch lebt!</p> <p>(Marcos, 2010, p. 52)</p>
--	---

O alemão, naturalmente, pela forma como conjuga os verbos no passado e por estruturas sintáticas singulares, carece de mais palavras para dizer o que se termina brevemente em português. Entretanto, é digno de nota que uma troca ríspida ou enxuta como “PACO – Esses?/ TONHO – É” (Marcos, 2012) tenha necessitado de quatro vocábulos de juro: “PACO – *Die ich an habe* [Os que estou usando]?/ TONHO – *So ist es* [É isso mesmo/Eles mesmos]” (Marcos, 2010, p. 7). A divergência de tamanho nas frases se tornará, no fragmento B, ainda mais acachapante, porque “Vai sarar e te entrega” – duas orações com sujeito oculto, um verbo intransitivo, um objeto pronominal – se entenderá muito além: “*Aber er wird wieder auf die Beine kommen, und dann geht es dir an den Kragen* [Ele vai dar a volta por cima, e aí vão querer o teu pescoço]”. Não estamos, claro, fazendo uma análise de matemática, nem de juro compostos, de maneira que o cerne não é o mero preenchimento da linha com sílabas e sílabas, e sim o inteiro afrouxamento tanto no mistério sobre a origem dos calçados quanto na tensão suscitada pelas repercussões do delito. Em resultado da indiferença ao ritmo estacado, a urgência de Paco e Tonho some, ou ao menos diminui sensivelmente; e uma iminência silenciosa, consubstanciada na fala e nos atos, deveria pairar o tempo todo sobre a cabeça dos dois para nos dar conta de uma vivência específica das populações superempobrecidas nas grandes cidades; sem isso, esvai-se uma dimensão primordial do ser humano sob conjuntura adversa. Esse ruído emerge bem visível no espetáculo em Colônia, e o próprio Thorau (2010) alude a tal abordagem dos atores à sua tradução: os personagens repensados por Schmidt-Rahmer deixam de lado a falta de saída que lhes dá vida

em Marcos. Onde estava a marca fundante do espetáculo?

Um empobrecimento geral do léxico, de outra parte, pode ter provocado a monotonia experimentada por Klose (1990). Isso porque gírias, interjeições e expressões inventivas que às vezes pintam as cenas e sacodem os ouvidos costumam ser negligenciadas, vitimando a diversidade e a vivacidade dos diálogos. Em certa medida, é opção até válida que, diante de um original apinhado de frases populares ou dizeres atrelados a uma época específica, ocorra uma homogeneização generalizada, num falatório mediano e conhecido do público, para que consiga razoável penetração cênica em dada cultura estrangeira. No caso analisado, contudo, a operação aplainou mais do que deveria ou poderia, e Marcos sofreu com podas qualitativas (redução da “riqueza sonora” e da “riqueza significativa – ou melhor – icônica” [Berman, 2013, p. 75]) e quantitativas (redução de diversos termos por um único, rasgando “o tecido lexical da obra, o seu modo de lexicalidade, a abundância” [Berman, 2013, p. 76]). Acontece, por exemplo, com “poxa”, que desaparece quando não é substituída, só às vezes, por “Mann [homem/cara]”; “pisante”, palavra bastante evocativa, porém datada, vira o singelo “Schuhe [sapatos]”; “Já morei” (Marcos, 2010), isto é, “já entendi”, se torna uma oração em registro culto, “*Ich habe es längst gemerkt* [Notei faz tempo]” (Marcos, 2010, p. 9), assim como “Você podia quebrar o meu galho com o negrão” (Marcos, 2012) perde a coloquialidade e a imagem ao admitir estas feições: “*Dann kannst du die Sache mit dem Neger ja für mich erledigen* [Então, você podia resolver o assunto para mim com o negro]” (Marcos, 2010, p. 17). E essa última reformulação desidrata, mais do que a mera informalidade, principalmente o termo “negrão”: na Alemanha *Neger* tem conotação tão pejorativa e execrável que, assim como nos países anglófonos, criou-se um substituto referencial – *N-Wort*, inclusive já dicionarizado – para que se possa, por exemplo, relatar uma situação em que o insulto foi empregado. Enquanto isso, em português, tal qualificação consegue, em poucas letras, carregar consigo séculos da história brasileira, isto é, uma polivalência complexa que encerra contraditórios, excluindo e assimilando, violentando e valorizando. Após a resolução por um vocábulo de força preconceituosa, os dois se desracializam de pronto, tornam-se canhestras caricaturas racistas e sacrificam seu teor multifacetado; deixam de compartilhar um passado comum em que raça e pobreza são pontos de tensão constantes numa dolorosa mistura de autoaceitação e autodesprezo. O texto, sucinto, não explicita a cor da pele de quem está diante da audiência, mas sabe-se que a falta de recursos materiais é marcador de raça no Brasil (Schwarcz, 2013).

Com suas tiradas espalhafatosas e exuberantes, Paco é quem mais sofre na travessia entre as línguas; no lugar de suas orações expressivas, encontramos uma tendência à simplicidade, mas também à escassez (TRECHO C):

<p>PACO — Dobra a língua, filho de uma vaca! Paspalho é a tua mãe. Com Paco Maluco, o Perigoso, você tem que ter cuidado ou cai do burro. Vou te dar uma colher de chá, mas abre o teu olho. Se folgar, leva ferro. Você vai ser o segundo chefe pra ajudar a tomar conta da moçada que eu vou botar no nosso gang. Paco Maluco, o Perigoso, quer ser chefe de muita gente.</p> <p>(Marcos, 2012)</p>	<p>PACO — Paß auf, was du sagst, du Pisser. Vor Paco, dem Verrückten, Paco, dem Gefährlichen, mußt du dich in Acht nehmen, sonst bist du im Arsch. Ich gebe dir eine Chance, aber verspiel sie nicht. Wenn du pennst, bist du dran. Du bist der Vize, und paßt auf die Stuten auf, die ich ab jetzt laufen habe. Und der Oberboß ist Paco, der Verrückte, Paco, der Gefährlich.</p> <p>[PACO — Presta atenção no que você está dizendo, babaca. Com Paco, o Maluco, Paco, o Perigoso, tem que ter cuidado, senão você se ferra. Estou te dando uma chance, mas não desperdiça. Se cochilar, é tua vez. Você vai ser o vice e prestar atenção na galera que eu vou tocar a partir de agora. E o chefão é o Paco, o Maluco, Paco, o Perigoso.]</p> <p>(Marcos, 2010, p. 52)</p>
---	---

Nessa briga sobre as quinquilharias afanadas, “Dobra a língua” ameniza-se, “Paspalho é a tua mãe” suprime-se, “uma colher de chá” trivializa-se, “abre o teu olho” resume-se; “cai do burro” e “Se folgar, leva ferro”, ainda que tenham ganhado correspondentes informais, estão destituídos de força poética. Assim, sem multiplicidade nem inventividade vocabular, é mais fácil que o diálogo aborreça e que a trama, antes convocando o espectador pela malemolência da linguagem, se torne depois um mero transmissor do que há de mais superficial.

O julgamento desabonador de Spörl (1998), voltado em essência à construção dos personagens, deixa entrever, mesmo sem mencionar, o espectro da tradução, que baliza o esforço criativo dos atores. Estes, ao fixarem-se em determinados predicados que se destacam, nublam a ambiguidade moral que enriquece os protagonistas; a vagueza e a falta de contornos são, na verdade, consequência dessa fracassada tentativa de delimitá-los de modo errôneo a partir do que sugere o texto da peça. O tradutor reforça sutilmente a ideia de que Tonho, num discurso mais bem estruturado, tenha mesmo alguma instrução formal; o verbo a que recorre sempre que quer marcar posição letrada é “*studieren*”, usado para a universidade, e não para o fim do ensino médio, interpretação mais cabível dentro do quadro social mostrado. A fala a seguir sublinha o caráter complexo que é Tonho, ao mesmo tempo ávido por sair da lama, mas muito imiscuído ali para não pertencer a ela: “Eu estudei, meu chapa. Não estou a fim de apodrecer na cadeia por causa de um desgraçado qualquer” (Marcos, 2012); em Thorau, encontramos: “*Ich habe dir doch gesagt, ich hab studiert. Ich habe keine Lust, wegen irgendeinem hergelaufenen Dreckskerl im Knast zu verfaulen* [Já te disse que

estudei (na universidade). Não tenho vontade de apodrecer em cana por causa de um canalha qualquer]” (Marcos, 2010, p. 27). Se, por um lado, uma das marcas informais no trecho, “meu chapa”, se desloca para “*im Knast* [em cana]”, por outro a totalidade do período, mais limpo, e o verbo relativo à formação superior conferem ao passado da figura fictícia um contexto impróprio, dando lastro de maneira indevida ao que ele diz sobre si mesmo. Essa leitura enviesada se repetirá em vários momentos, como em “Você, pra avisar, faz uma onda do cacete” (Marcos, 2012), que sobe alguns degraus em léxico e formalidade, “*Und um mir was auszurichten, machst du ein Riesenspektakel* [E, para me informar qualquer coisa, você faz uma cena gigantesca]” (Marcos, 2010, p. 26), ou ainda em “Mentira sua! Você é até cabaço” (Marcos, 2012), que perde a vulgaridade com o circunlóquio polido “*Nichts als Lüge! Du hast noch nie, was mit einer Frau gehabt* [Tudo mentira! Você nunca teve nada com mulher]” (Marcos, 2010, p. 44). As passagens selecionadas não são deslizes, irrelevâncias que escapuliram por inabilidade ou pressa, mas um procedimento de escolha racional e regular, que se estabelece ao longo de toda a tradução e que preconiza aos artistas uma determinada gramática para a dramatização – a nosso ver, originando-se de princípios equivocados, porque aí se abdica, precisamente, do rol de nuances que fazem de Tonho e Paco figuras artísticas singulares, nascidas do desastre e das calamidades brasileiras.

Considerações finais

O estatuto ambivalente da tradução, simultaneamente um e outro, confere a ela no meio teatral uma posição de igual ambiguidade: requisitada para a construção da cena, nem sempre aparece como tal nas fichas técnicas e nos programas, tendendo a ser encarada como objeto transparente, que não suscita maiores problemas. Porém, se ela padece da falta de um lugar de direito e de reconhecimento, não é por isso menos central para o intrincado edifício artístico que se ergue a partir do solo que fornece. Analisá-la, portanto, aliando-se nisso a observação, ainda que indireta, da performance no palco, nos parece ser a senha para entender tanto as leituras que uma obra acumula ao longo dos anos quanto os próprios limites do texto literário diante de um trabalho coletivo, que não se constrange a ele. Por esse prisma, ao dimensionar melhor o papel que a literatura dramática desempenha na concepção cênica, em aliança e/ou confronto com os outros partícipes do sistema teatral, coopera-se para que diretores, atores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas etc. tenham plena consciência dos caminhos que decidem percorrer, sejam eles mais próximos ou mais distantes do empreendimento do autor original; de qualquer forma, não ficarão indiferentes ao intercâmbio entre dois ou mais mundos.

Tentamos contribuir nesse sentido ao mostrar, nas páginas anteriores, as armadilhas que a tradução de *Dois perdidos* ofereceu às duas primeiras montagens do brasileiro Plínio Marcos em terras germânicas – e que certamente não cessou de propiciar nas produções que se sucederam nos anos

1990 e 2000¹¹. Este estudo pôs em evidência a necessidade premente de que o impulso tradutório diante da dramaturgia seja acompanhado de uma atenção aos ritmos, à pluralidade vocabular, às locuções, a indevidos empobrecimentos, enobrecimentos ou clarificações, às redes de significantes e significados subjacentes (Berman, 2013) – tudo isso um mirante privilegiado para uma cultura –, a fim de que a prática do traduzir não seja instrumento de aniquilação, dizimando consigo os caracteres mais significativos e mais criativos do outro. A compreensão por meio da incompreensão, que Shaked (1989) defende como a única maneira de acessar a experiência alheia, ou seja, relacionando-se o estrangeiro com o que temos de nosso, não deve fornecer justificativa para que as traduções sejam puros espelhos a refletir a imagem mais confortável, ainda que fragmentada, para um espectador que se sentirá “seguro se os fragmentos forem conhecidos” (Aaltonen, 2000, p. 1, tradução nossa).

Referências

- AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- ANDERMAN, Gunilla. **Europe on Stage: Translation and Theatre**. London: Oberon Books, 2006.
- ANDERSON, Daniel. **LinkedIn**: Daniel Anderson. Berlim, out. 2011. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/daniel-anderson-04b95240/>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- ANDRADE, Wellington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, José Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2013.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução: Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BIGLIAZZI, Silvia; KOFLE, Peter; AMBROSI, Paola (eds.). *Theatre Translation in Performance*. London; New York: Routledge, 2013.
- BRANDÃO, Tânia. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André *et al.* (org.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. (Memória Abrace, v. 9.)
- HERBERT Neubecker. **D:kult**, Düsseldorf. Personen. Disponível em: <https://emuseum.duesseldorf.de/people/61218/herbert-neubecker>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- KLOSE, Gisela. Schuh oder Leben. **Taz**, Berlin, n. 3108, 16 maio 1990. Inland, p. 16. Disponível em: <https://taz.de/Schuh-oder-Leben/!1768068/>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- LIVROS. **Plínio Marcos**: Sítio Oficial. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/livros.htm>. Acesso em: 11 nov. 2023.

11 Uma versão encurtada e modificada foi dirigida por Markus Dietze, em 1994, em Hamburgo (Zwei, 1994), e outras duas na década seguinte: uma por Yüksel Yolcu, em 2000 (Vita, 2017), e outra pela dupla Adelheid Engst e Corinna Maria Lechler, em 2002 (Premiere, 2002).

- LOPES, Angela Leite. Escrita e tradução. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 206-223, ago./set. 2019.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- MARCOS, Plínio. **Melhor teatro**. Direção: Sábato Magaldi; seleção: Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2012. *1 e-book Kindle*.
- MARCOS, Plínio. **Zwei Verlorene in einer schmutzigen Nacht**. Tradução: Henry Thorau. Berlin: henschel SCHAUSPIEL, 2010.
- MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009. *1 e-book Kindle*.
- MORAVIA, Alberto. **Roman Tales**. New York: Signet Books, 1959.
- MORINI, Massimiliano. **Theatre Translation: Theory and Practice**. London: Bloomsbury, 2022.
- PREMIERE. Gallus Theater, Frankfurt, 2002. Disponível em: <http://www.gallustheater.de/2002/01/verlore.php>. Acesso em: 13 jan. 2024.
- THORAU, Henry. Rezeption mit Rezept: Wie brasilianisches Theater deutsches Theater animiert. In: BADER, Wolfgang (Hrsg.). **Deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen** —Bestandsaufnahme, Herausforderungen, Perspektiven. Frankfurt am Main: Vervuert, 2010.
- THEATERGESCHICHTE. **neue Bühne Senftenberg**, Senftenberg, [2022?]. Disponível em: <https://www.theater-senftenberg.de/theatergeschichte>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- SCHAUSPIEL Köln. **culturall.info**, Dresden. Disponível em: <https://www.koelner-kultur.de/kultur/koeln/auffuehrung/schauspiel.koeln/termine.html>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- SCHMIDT, Thomas. **Elemente des deutschen Theatersystems: Praxis Kulturmanagement**. Wiesbaden: Springer VS, 2018.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **Nem preto nem branco muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: claro enigma, 2013.
- SCOLNICOVA, Hanna; HOLLAND, Peter (ed.). **The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- SHAKED, Gershon. The Play: Gateway to Cultural Dialogue. In: SCOLNICOVA, Hanna; HOLLAND, Peter (ed.). **The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- SPÖRL, Volkmar. Nur Kumpel?. **Theater der Zeit**, Berlin, n. 6, 1988. Umschau, p. 8-9.
- UTA Kala. Kömodie am Kurfürstendamm, Berlin. Disponível em: <https://www.komoedie-berlin.de/personen/uta-kala.html>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- VITA. **Yüksel Yolcu**, 2017. Disponível em: <http://www.yueksel-yolcu.com/vita.html>. Acesso em: 13 jan. 2024.
- ZANOTTO, Ilka Marinho. Descida aos infernos. In: MARCOS, Plínio. **Melhor teatro**. Direção: Sábato Magaldi; seleção: Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2012. *1 e-book Kindle*.
- ZWEI Männer, ein Paar Schuhe. **Taz**, Berlin, 2 abr. 1994. Kultur, p. 35. Disponível em: <https://taz.de/11569280/>. Acesso em: 13 jan. 2024.