

## **Yerma: a tradução como processo e como resultado**

**Profa. Dra. Luciana Ferrari Montemezzo<sup>1</sup> (UFSM)**

### **1. Yerma, o contexto**

*Yerma* (1934) é a segunda peça de teatro escrita pelo espanhol Federico García Lorca (1898-1936) no marco da denominada “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, composta também por *Bodas de sangue* (1932) e *A casa de Bernarda Alba* (1936). O estrondoso sucesso alcançado pelo teatro lorquiano a partir da estréia de *Bodas de sangue* na Espanha e, logo a seguir, em várias outras partes do mundo hispânico (tais como a Argentina e o Uruguai, em 1933), bem como o assassinato do poeta e dramaturgo pelos fascistas, no início da Guerra Civil Espanhola, despertaram ainda mais o interesse do público por sua obra.

No Brasil, apesar do êxito e da polêmica que envolveram a figura emblemática de García Lorca, a recepção de sua obra é bem mais tardia. Somente em 1944 — final da ditadura estado-novista — a Companhia de Teatro Dulcina e Olegário (Rio de Janeiro) levou aos palcos *Bodas de sangue*, contando com a tradução de Cecília Meireles. Talvez o contexto ditatorial brasileiro tenha impedido reações mais acaloradas por ocasião do assassinato do jovem dramaturgo<sup>2</sup>, mas também é possível que tenha sido escolhido em 1944 para fazer frente a esse mesmo contexto que começava a dar os primeiros sinais de ocaso. Nesse momento, dar voz às personagens lorquianas e, com isso, reverenciar o colega vitimado pelos fascistas era uma maneira de enfrentar o governo autoritário brasileiro sem, contudo, bater de frente com o aparato repressor getulista. Como se tratava de um texto estrangeiro, era menos provável que fosse censurado, sobretudo por tratar de um contexto cultural

bastante dessemelhante<sup>3</sup>. Recorrer a ele era, portanto, uma espécie de resistência. De acordo com Bom Meihy<sup>4</sup>, o escritor, sob censura, não podia escrever seus próprios textos, mas podia traduzir as obras de seus pares. Assim, ainda segundo o pesquisador, “traduzir era uma forma alternativa para romper o bloqueio, pois como não respeitar um texto que tivera consagração internacional?”. Nesse sentido, traduzir e encenar *Bodas de sangue* era uma maneira de trazer à tona temas como a guerra, o autoritarismo, a censura e a morte da inteligência<sup>5</sup>.

Além de *Bodas de sangue*, Cecília Meireles também traduziu, no mesmo ano, *Yerma*. Essas são as duas primeiras peças lorquianas traduzidas no Brasil. Se consideramos que a tradução é, antes de mais nada, um processo de interpretação e diálogo — entre línguas, culturas e histórias —, podemos considerar que Cecília Meireles é a primeira a primeira interlocutora de García Lorca no Brasil e que, somente a partir dessa interlocução, a comunidade brasileira poderá passar a ter acesso irrestrito à produção do poeta e dramaturgo granadino<sup>6</sup>. Talvez graças ao refinado e produtivo diálogo evidenciado pela sintonia entre pares, a tradução de Meireles para *Yerma* foi a única existente no Brasil até o ano de 2000. Embora de certa maneira desatualizada, devido à natural evolução lingüística — que demanda novas traduções à medida que o tempo avança —, a tradução de 1944 manteve longa vigência no contexto brasileiro. Em 2000, a editora da UnB, no âmbito da Série Mneumósis, lançou uma nova tradução de *Yerma*, assinada pelo professor Marcus Mota, que também traduziu, na ocasião, *A casa de Bernarda Alba*, além das *Conferências* ditadas por García de Lorca ao longo de sua curta vida.

## **2. *Yerma*, o texto**

Não somente em *Yerma*, mas também nas demais peças que compõem a “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, as personagens se caracterizam por uma

extrema secura, que está relacionada à aridez do meio social em que vivem. Encarceradas pelo ambiente opressor, tentam conter seus instintos e desejos latentes. Esse embate é polarizado, de um lado, pelo desejo e, de outro, pela norma social. De acordo com Ruiz Ramón (1986, p. 177), o conflito básico que norteia as três peças em questão se estabelece entre o princípio de autoridade — advindo do ambiente social — e o princípio de liberdade — de origem individual.

Para destacar essas duas características opostas, García Lorca interpõe à linguagem árida e quase lacônica de suas personagens vários momentos de poesia. A opção por falas que evidenciam um caráter seco e dolorido encontra seu contraponto nas cantigas populares que se interpõem aos diálogos. A harmoniosa mescla entre a aridez e a poesia — ambas expressão do caráter popular da Espanha sincrética e empobrecida dos anos 1930 — é, sem dúvida, uma das características responsáveis pelo interesse que a obra vem despertando ao longo do tempo.

As cantigas populares funcionam no texto lorquiano de forma análoga ao coro aos moldes gregos, de acordo com o conceito aristotélico<sup>7</sup>. Tradicionalmente, o coro exerce papel de narrador, explicitando as informações necessárias à compreensão da obra. Algumas vezes, cumpre função antecipatória, preparando o leitor/ espectador para os acontecimentos vindouros. Outras vezes, comenta algum fato ocorrido, com vistas a orientar a interpretação do público em relação ao tema tratado<sup>8</sup>. Em *Yerma*, podem ser notados abundantes exemplos dessa técnica antecipatória que dá voz à coletividade, tais como aquele em que a protagonista cantarola a esperança que deposita na chegada de um filho (Ato 1, Cena 1). Também há casos em que o coro tem a função de comentar os eventos ocorridos e emitir um juízo em relação a eles, como no caso das Lavadeiras. De acordo com Edwards (1983, p. 253), o coro das Lavadeiras aponta para a circularidade da vida e da natureza.

Além do recurso do coro, García Lorca também utiliza com muita precisão o espaço das rubricas, como lugar privilegiado de explicitação e delimitação dos objetivos de cada cena. Um exemplo da sua preocupação com o resultado cênico do seu texto pode ser observado na primeira cena da peça: além da caracterização física da personagem, a rubrica é utilizada para descrever em detalhes o estado de ânimo de Yerma:

*YERMA, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado VICTOR y respira fuertemente, como se aspirara aire de montaña, después va al otro lado de la habitación, como buscando algo, y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto (O. C., 1972, p. 1286).*

Essa rubrica contribuirá para delinear o perfil psicológico da personagem, que progride da melancolia à insanidade, devido ao desejo frustrado de ter um filho. Além da atitude contemplativa e sonhadora do início, a rubrica também acrescenta dados de sua relação com Vítor: com ele, Yerma teria tido a possibilidade concreta de realização do sonho de maternidade. Poderia ter se casado com ele, mas aceitou casar-se com Juan, com quem não consegue ter o filho que tanto deseja. Assim, são evidenciados, nas rubricas lorquianas, além do amplo domínio do autor em relação à técnica teatral em variadas nuances (lingüística, plástica, sonora), a intenção deliberada de dialogar com os outros elos da corrente de significação que o teatro estabelece.

A dedicação do poeta às rubricas de suas peças revela a preocupação com a plasticidade do espetáculo e com o seu desempenho em todas as esferas, não só a literária. García Lorca era um artista que transitava entre várias formas de expressão e, como poucos, uniu a literatura a outras formas de arte. O interesse quase obsessivo pelo espaço da montagem talvez não seja apenas fruto do desejo de controle, próprio do diretor, mas também de suas experiências com as artes plásticas e a música,

territórios que lhe serviam de inspiração e expressão constantes. Assim, não bastava que os diálogos fossem ajustados ao perfil das personagens, era necessário, também, que o cenário transmitisse informações sobre a cena.

Considerando tais características, a tradução terá de oscilar, então, entre esses dois pólos: de um lado, a dor expressando-se econômica mas enfaticamente. De outro, uma infinidade de repressões que levam da vida à morte: o amor irrealizado, o desejo sexual contido, a infertilidade e a desilusão.

### **3. Nossos critérios para a tradução de *Yerma***

A toda tradução subjaz um procedimento de compreensão e interpretação que, via de regra, passa despercebido pelo leitor: várias são as etapas até chegar à concretização da tradução propriamente dita. Para elaborar um texto homólogo<sup>9</sup> ao texto original, inúmeras são as atualizações<sup>10</sup> 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, p. 145)<sup>11</sup>, 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. Nesse sentido, as Notas do Tradutor (N. T.) tornam-se um recurso privilegiado no sentido de explicitar o diálogo que se estabelece entre autor-tradutor-leitor. Consideramos, portanto, que as N. T. não são prova de fracasso do processo tradutório nem tampouco constituem exemplos de intraduzibilidade. Além disso, no espaço reservado à voz historicamente silenciada do tradutor, também é possível estabelecer relações de ordem crítica, elencando comentadores e críticos sobre a obra/ tema em questão, ampliando, assim, ainda mais o leque de relações que

todo o processo tradutório encerra e revela. As N. T. servirão, por outro lado, para explicitar o percurso que o próprio tradutor percorreu para chegar ao resultado que ora apresenta aos seus leitores, característica que supera o uso do espaço como singelo lugar de justificativa de escolhas de ordem lexical.

Nossa proposta de tradução — pensada para servir tanto à dimensão coletiva (encenação) como à individual (leitura, em sentido estrito) — evidenciou as características da obra lorquiana, buscando sintonizá-la com as necessidades cênicas e as peculiaridades do texto dramático. Consideramos, portanto, que o drama, diferente do texto em prosa ou da poesia, pressupõe interlocutores especiais e que cada tradução, assim como cada montagem, não só atualiza o texto original, mas também revalida sua pertinência em contextos culturais e momentos históricos bem diversos dos inicialmente pensados.

Tais contextos e momentos, certamente, não foram preocupação para o autor, que não tem como controlar ou prever as potenciais significações e interpretações que serão atribuídas ao “seu”<sup>12</sup> texto (que, depois de tornado público, passa a ser compartilhado, modificado, ressignificado). No entanto, precisam ser alvo de constante reflexão do tradutor, que necessita situar-se histórica e culturalmente no intervalo de tempo entre a publicação e a sua tradução. A explicitação do percurso que norteou o trabalho do tradutor é, conseqüentemente, de grande valia para a compreensão da obra a ser encenada. Acreditamos que o tradutor de teatro, bem mais que os demais tradutores, precisa explicitar suas escolhas, a fim de orientar a prática cenográfica. Assim, a pesquisa que precede todo ato tradutório poderá converter-se em efetivo apoio à montagem.

Tendo em vista tais questões, optamos por uma variante lingüística coloquial que não deixe de lado o universo poético-simbólico lorquiano, mas que mantenha, ao mesmo tempo, o tom austero de que o texto necessita para efetivar-se como drama. Pretendemos, com isso, que a tradução consiga mostrar as

ambivalências presentes no texto lorquiano em espanhol: de um lado, a dor expressando-se econômica, mas enfaticamente, de outro, uma infinidade de repressões que levam da vida à morte: o amor irrealizado, o desejo sexual contido, a infertilidade e a desilusão.

Para garantir a oralidade, optamos por alguns “desvios” na norma culta da língua portuguesa, tais como a próclise no início de orações, e pela supressão completa das possíveis mesóclises. Optamos 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 dos textos estudados, 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. Os usos pronominais foram, indubitavelmente, um dos maiores problemas que encontramos durante o processo de tradução.

Em alguns casos, observamos, paradoxalmente, que vocábulos ou expressões marcadamente espanholas são mais transparentes se mantidas no original. O vocábulo “salud”, por exemplo, forma de saudação utilizada tanto em *Bodas de sangue* como em *Yerma*, não encontra, no português atual, um equivalente adequado ao contexto. Embora Moliner (1991) admita que o termo possa ser utilizado como equivalente de “salve” ou de “buenas tardes”, acreditamos que, diferente de um mero “olá” ou “bom dia”, o vocábulo “salud” é expressão de bons augúrios em sentido amplo. Pensamos em traduzi-la simplesmente por “salve”. Ainda assim, tal opção nos pareceu bastante redutora, diante de todo o significado que o vocábulo encerra. Talvez o uso brasileiro que mais se assemelhe ao uso espanhol se realize em situação

de brinde, em que se deseja “saúde”. Esta, entretanto, não é a situação em que o vocábulo aparece no texto em espanhol.

Também tomamos especial cuidado com as traduções de nome próprios, alguns deles muito carregados semanticamente. Partimos 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. Inclusive, em alguns casos, pareceu-nos mais adequado manter o nome espanhol, como aconteceu com Juan, que de certa maneira já é um nome comum no Brasil, além de naturalmente relacionável à Espanha. Acreditamos que o nome é de fácil pronúncia e que pode ajudar a criar a ambientação espanhola que procuramos não tirar do texto, segundo nossas concepções de não o desestrangeirizar totalmente. Salientamos, sobre a mesma peça, que em nenhum momento ocorreu-nos traduzir o nome da protagonista, embora isso fosse semanticamente possível, já que no original, García Lorca apropriou-se do adjetivo *yermo(a)*, (*seco(a)*), e deu-lhe estatuto de nome próprio. Em outros casos, a manutenção demandou uma adaptação de grafia — como, por exemplo, com as personagens Vítor (Victor) e Maria (María).

### **Considerações finais**

Como as necessidades de uma época não são fundamentalmente as mesmas de outra, não raramente se faz necessária mais de uma tradução. O surgimento de uma nova tradução não anula, evidentemente, a validade das anteriores; ao contrário, as traz à luz uma vez mais, ao estabelecer um necessário



diálogo com elas. O diálogo se efetiva não só na relação estrangeiro-vernáculo, mas também na observação vernáculo-vernáculo, com especial atenção ao processo histórico que demandou a tradução de um determinado texto em detrimento de outro. Assim sendo, a tradução se configura como uma privilegiada instância de diálogo. O produto desse diálogo, que se efetiva no texto traduzido, é fruto de um movimento crítico muito peculiar, que o processo de tradução opera no texto original. De acordo com Berman (2002, p. 20), “todo texto a ser traduzido apresenta uma sistematicidade própria que o movimento de tradução encontra, enfrenta e revela”. A tradução de qualquer texto será, portanto, potencializada pela existência de várias vozes que dialogam entre si, numa cadeia de significação que não relaciona apenas dois pólos extremos (autor e leitor). Vista sob tal prisma, além da atualização que toda tradução promove, sua existência garante também perenidade à obra original: é por meio de traduções que autores cronológica e/ou culturalmente distantes chegam a públicos às vezes inimaginados. Desse modo, a tradução é, *per se*, a instância do diálogo: traduzir é pôr duas línguas, duas culturas e duas histórias dessemelhantes para “conversar”.

Contudo, o resultado nem sempre deixa perceber o processo, a atualização e o diálogo, que permitiram a efetivação do trabalho. Tradicionalmente, não é dada ao tradutor a possibilidade de explicitar o processo que levou à concretização do resultado. Contemporaneamente, entretanto, percebemos o crescente interesse pela tradução como objeto de estudo, para o qual a explicitação do processo é bastante relevante.

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, de certa maneira, conduz o leitor, o gênero dramático se constitui como um constructo coletivo e interdependente, estabelecendo relações peculiares em diversos aspectos<sup>13</sup>. Sem poder contar com a presença de um narrador,

o papel de orientar a leitura do texto será atribuído às rubricas. Seja qual for o objetivo da leitura, serão as rubricas um lugar privilegiado de informação sobre o conteúdo da peça.

Sob tal ponto de vista, nosso trabalho com *Yerma* considera que, se a tradução é a instância do diálogo e o palco é o lugar privilegiado do debate, o papel do tradutor de textos dramáticos é mais relevante do que se julga. Nossa tradução, portanto, assume efetivamente a interferência direta que opera no texto. Assim, se o leitor (seja ele quem for) estiver interessado em aprofundar-se nos temas lorquianos, poderá buscar informações a partir das fontes de pesquisa que utilizamos durante o “processo” que nos levou ao “resultado” que esse mesmo leitor tem em mãos.

## **Referências**

ANDRADE, Carlos Drummond de. Morte de Federico García Lorca. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, p. 34-35, nov. 1937.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BOBES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.

BOM MEIHY, Sebe J. C. *O Brasil no contexto da Guerra Civil Espanhola*. Disponível em: <[www.oohodahistoria.ufba.br/02meihy.html](http://www.oohodahistoria.ufba.br/02meihy.html)>. Acesso em: 20 ago. 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. A tradução literária. *Organon*, Porto Alegre, v. 7, n. 20, p. 41-52, 1993.

EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Tradução de Carlos Martín Baró. Madrid: Gredos, 1983.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972.

\_\_\_\_\_. *Yerma*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

\_\_\_\_\_. *Yerma*. Tradução de Marcus Mota. Brasília: Editora da UnB, 2000.

GARCÍA YEBRA, Valentín. Ideas generales sobre la traducción. *Tradução e Comunicação*, São Paulo, n. 2, p. 145-158, 1983.

MOLINER, María (Ed.). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1992.

OLIVEIRA, Ana M. D.; ESTEVES, Antônio R. Cecília Meireles tradutora de García Lorca. In: ENCONTRO DE PROFESSORES DE LÍNGUA E LINGUAGENS ESTRANGEIRAS, 4, 1996, Assis. *Anais...* São Paulo: Arte&Ciência, 1996. p. 25-28.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1986.

## Notas

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria e História Literária, coordenadora dos projetos “Los duendes: teatro en español” e “Traducere”. Integrante do GRPesq/ CNPq Literatura e Autoritarismo.

---

<sup>2</sup> Segundo indica nossa pesquisa, a primeira manifestação encontrada na imprensa brasileira sobre o assassinato de García Lorca data de novembro de 1937, mais de um ano depois dos fatos. (Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Morte de García Lorca*.)

<sup>3</sup> É preciso lembrar que *Bodas de sangue* refere-se ao universo simbólico-telúrico andaluz e é vista, até hoje, como uma espécie de paradigma da espanholidade: uma leitura superficial do denso texto lorquiano reforça, sem sombra de dúvida, a imagem estereotipada que se tem da Espanha.

<sup>4</sup> Disponível em: <[www.oohodahistoria.ufba.br/01guerra.html](http://www.oohodahistoria.ufba.br/01guerra.html)>.

<sup>5</sup> À época da estréia de *Bodas de sangue* no Rio de Janeiro, a *Revista Leitura* (fev. 1944) lançou uma edição especial em homenagem ao poeta e dramaturgo espanhol, para a qual escrevem, além da tradutora, Dulcina de Moraes, Mário de Andrade e Raquel de Queiroz. Essa edição é, sem dúvida, um marco no processo de recepção da obra dramática lorquiana no Brasil.

<sup>6</sup> Contudo, as traduções de Cecília Meireles somente seriam publicadas na década de 1960, outro momento em que se tornava necessária a retomada de vozes silenciadas por regimes autoritários. Mais uma vez, nesse caso, a tradução dá mostras do seu poder de resistência.

<sup>7</sup> “Também o coro deve ser considerado personagem, integrado ao todo e à ação [...]” (*Poética*. Tradução de Baby Abrão. Editora Nova Cultural, 2000).

<sup>8</sup> De acordo com Pavis (2005, p. 73), o coro é “[...] comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação”.

<sup>9</sup> Cf. Carvalhal (1993, p. 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’.”

<sup>10</sup> Por atualização, entendemos os procedimentos que tornam possível o trânsito intercultural de textos, independente das diferenças cronológicas e/ou históricas que os demandaram.

<sup>11</sup> “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.”

<sup>12</sup> O itálico é nosso, e se refere à concepção de autoria como um ato constitutivo do processo de leitura e cosmovisão, particularizado, portanto.

<sup>13</sup> Bobes (1987, p. 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 [...]”.