

O TEATRO DE BERTOLT BRECHT NO BRASIL

Eduarda Maria Ferreira da Mota

Centro de Estudos Interculturais, ISCAP-P.PORTO, Portugal

emota@iscap.ipp.pt

RESUMO: Este artigo reflete sobre a receção do teatro de Bertolt Brecht no Brasil. Analisam-se questões como alienação/apropriação, a influência dos aspetos culturais e políticos brasileiros nas opções dos encenadores e ainda a reação do público ao trabalho dramático que é apresentado nos palcos brasileiros.

PALAVRAS–CHAVE: receção teatral; alienação versus apropriação; público-espetador.

ABSTRACT: This article analyses the reception of Bertolt Brecht’s theater in Brazil. It focuses on issues such as alienation versus appropriation, the influence of Brazilian cultural and political aspects on the directors’ options as well as the audience reactions to theatre performances.

KEY-WORDS: theatrical reception; alienation versus appropriation; audience.

O autor Bertolt Brecht (1898-1956) deixou uma extensa e eclética obra no campo da poesia, drama e teoria teatral e é a partir deste último campo, a reflexão teórica teatral, que o autor concebe o chamado *teatro épico*, que consubstancia todo o seu posicionamento político e social. Segundo Brecht o teatro passa a ter um papel interventivo na sociedade, defendendo que este deve exercer crítica social, deve envolver os espectadores na ação da peça, levá-los à reflexão social e consciencializa-los de que estes podem e devem eles próprios ser agentes de mudança social. O novo teatro de Brecht

dissemina-se não só na Europa como também no resto do mundo, nomeadamente no Brasil, nas palavras de Wolfgang Bader (1987)

... o Brasil selecionou de todos os aspectos da obra de Brecht principalmente o aspecto teatral e buscou a realização dessa preferência no evento social e imediato que é a encenação pública. (p.18).

Afirmção publicada no livro *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*, livro que surge a partir do Simpósio Nacional “Brecht no Brasil” (1987), no Rio de Janeiro, comemorando-se os 30 anos da morte de Brecht.

Bertolt Brecht é considerado como um dos autores estrangeiros mais encenados no Brasil desde a década de 50 refletindo-se de seguida sobre o porquê desse interesse em Brecht e no seu teatro e, principalmente, sobre o modo como este foi rececionado neste país. Como lembra Bader (1987), quando se importa um elemento cultural este pode servir à alienação, quando é tomado como modelo aceitando-se uma supremacia do estrangeiro ou, em vez disso, este elemento estrangeiro poder servir à identidade, que apropria, mas ao mesmo tempo altera esse modelo adaptando-o aos valores culturais próprios:

Cada trabalho em torno de Brecht, aqui no Brasil, é o fruto de um encontro intercultural, contaminado inevitavelmente e das mais variadas formas por características nacionais cuja totalidade seria a essência brasileira de Brecht. (Bader, 1987:14).

As primeiras leituras de Bertolt Brecht no Brasil são unanimemente atribuídas aos intelectuais ligados ao movimento modernista. Segundo Raul Antelo no artigo “Os modernistas lêem Brecht” (1987) terão sido Aníbal Machado e José Fernando Carneiro os primeiros a introduzir textos de Brecht no Brasil:

... a primeira tradução de um poema de Brecht, nas páginas da *Revista Académica*, atribui o pequeno texto a um tal Berthold Brecht (*sic*). (Antelo 1987:80).

O poema intitula-se “Informação”, e foi publicado na revista de Murilo Miranda, *Revista Académica*, nº 62, em Novembro de 1942. O pequeno poema terá chegado ao

conhecimento do grupo brasileiro através da revista *Commune*¹, onde se divulgaram vários poemas de Brecht traduzidos para francês. O poema publicado só foi traduzido no Brasil em 1942, e a explicação para a demora está na censura oficial, “... já a partir de 1934, mas notadamente com a implantação do Estado Novo, é no mínimo imprudente tratar de certos temas.” (Antelo, 1987:81). O tradutor do poema para português brasileiro foi José Fernando Carneiro, autor de vários livros.

O contacto de Aníbal Machado com a obra de Brecht deu-se também por meio de uma conferência em 1934 no Clube de Cultura Moderna do Rio, transcrita no último número da revista *Movimento*, e apreendida pela polícia. Antelo refere que talvez o documento mais interessante para se compreender como se recebeu a obra do escritor alemão seja um artigo que Machado publicou num periódico oficioso do Partido Comunista Brasileiro, *Para Todos*, número 8, de Setembro de 1956, onde insiste no carácter inovador de Brecht, na renovação do teatro, no carácter didático e fundo alegórico e que intitulou “Teatro Poético e Realista”:

... a realidade concreta, sempre presente na criação de Brecht, é intensificada pela estilização artística, sem ser mutilada.

Nesse sentido, seus dons verbais que até nas traduções transparecem, vêm servi-lo admiravelmente, não falando no calor humano e no lirismo que lhe saturam a obra... (apud, Antelo 1987:84).

A influência de Brecht em Aníbal Machado está patente nas palavras de Antelo:

De um lado, o político se apropria do popular e, nesse ponto, Aníbal é coerentemente comunista. De outro, o nacional aborda e toma o estrangeiro. É o aspeto consequente de modernidade que permitiu que Brecht visitasse John Gay² e Aníbal tentasse digerir Brecht em seus ensaios teatrais, em especial *O júri*³. (Antelo, 1986-87).

Também os alemães exilados no Brasil contribuíram para a entrada de Brecht, já que alguns pertenciam a grupos teatrais. Como primeiras encenações regista-se em 1945 *Terror e Miséria no Terceiro Reich* (*Furcht und Elend des Dritten Reichs*, 1943), em São Paulo. Em termos históricos há ainda a assinalar em 1954 a encenação da peça *A excepção*

1 *Commune*, ano 3, nº 25, Set. 1935, pp. 13-18.

2 Referência ao autor John Gay, que escreveu a peça *The beggar's Opera* em 1728 e cujo tema Bertolt Brecht retomou no drama *Die Dreigroschenoper*, 1928. Em ambas se faz crítica ao sistema político e principalmente à corrupção, assunto que se retoma nas próximas páginas.

3 Farsa inédita de Aníbal Machado sem data.

e a regra (*Die Ausnahme und die Regel*, 1930), pela *Escola de Arte Dramática* de São Paulo, dirigida por Alfredo Mesquita. Ambas as peças tiveram registo na imprensa, mas a memória dos espectáculos perdeu-se em grande parte. (Marques, 2009:1).

Brecht foi também rececionado por dramaturgos brasileiros, que nas suas deslocações à Europa assistem às suas peças, principalmente encenadas pelo *Berliner Ensemble*⁴, que se apresenta em Paris e em Londres como grande atração internacional na década de 50.

Em 1958 a apresentação da peça *A Alma Boa de Setsuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*) (1940), pelo *Teatro Maria Della Costa* em São Paulo, sob a direcção do italiano Flaminio Bollini Cerri, vai ficar como marco do início do teatro de Brecht no Brasil.

O público recebeu a peça com entusiasmo e a crítica julgou-a segundo critérios que foi procurar ao próprio Brecht:

A comparação entre as teorias de Brecht e suas realizações nos palcos brasileiros forneceu o critério de qualidade da montagem; procurava-se o Brecht ortodoxamente brechtiano.⁵ (Bader 1987:16).

Aquando da representação da peça (1958) um crítico⁶ colocou esta questão: “Brecht queria influenciar e ser influenciado, directamente, por seu público. Seu público, porém, não é, ou não é ainda, o nosso público.” (ibid.). Segundo Bader é precisamente esta questão da relação funcional entre Brecht e o seu público brasileiro que vai determinar a receção de Brecht no Brasil nos anos 60:

Depois de ter procurado o Brecht ortodoxamente brechtiano na imanência dos seus textos mesmos, procura-se agora o Brecht autenticamente brechtiano no contexto cultural brasileiro. Procura-se desde então o Brecht brechtianamente brasileiro. (ibid.).

Esta afirmação remete-nos para dois momentos distintos na receção das peças de Brecht no Brasil; um primeiro momento em que o autor é seguido de forma ortodoxa, fiel (num processo de alienação vid. Bader supra) e um segundo momento em que se procura

⁴ Grupo de teatro criado pelo próprio Brecht em 1949, que ficou famoso pelas encenações modelo das obras de Brecht, pondo em prática os *Versuche*, designação do autor para as suas obras escritas no exílio e que este encarava como provisórias até à sua encenação.

⁵ Bader recorda que esta questão fez levantar uma polémica na imprensa nos anos 60 entre o crítico e tradutor Mário Silva e o então diretor do Instituto Goethe do Rio de Janeiro, Willy Keller. Discutia-se se “a autenticidade de uma montagem consiste na fidelidade às intenções teóricas do autor ou na contaminação e, portanto, compreensão da peça por um novo contexto cultural”. (1987:16).

⁶ Bader não refere o nome do crítico teatral que fez esta afirmação.

o Brecht adaptado ao contexto brasileiro (num processo de apropriação vid. Bader supra). A encenação de *A Alma Boa de Setsuan*, considerada a primeira encenação profissional de Brecht no Brasil, pertence segundo os críticos à primeira fase de receção do autor, em que se procura seguir fielmente o estilo do autor, no entanto, da análise de Mota, 2013, pode afirmar-se que também nesta tradução/receção há abasileiramento, assunto que se retoma mais adiante.

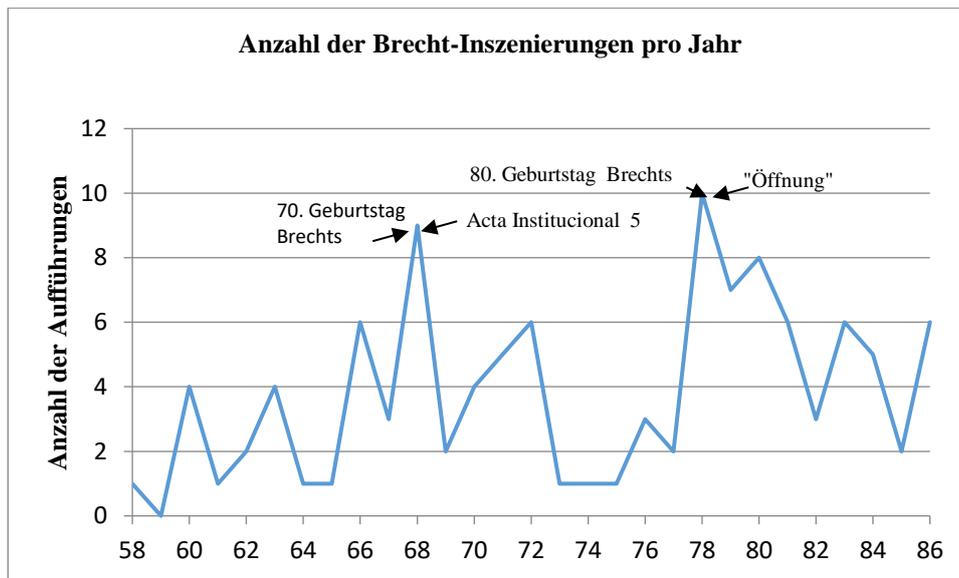
O “brechtianamente brasileiro” da citação anterior ou “abasileiramento”, também estudado por Sartingen (1994)⁷ corresponde então a um processo de apropriação dos valores do autor e à construção de uma identidade cultural própria. Como lembra Bader (1987):

... uma leitura contextualizada, uma leitura que se alimenta cada vez mais das capacidades criativas do contexto *daqui* do que das potencialidades dos modelos de *lá*. É uma tendência de descolonização, até de dessacralização...
(p.20).

É assim que, nos anos 60, o teatro de Brecht é encenado pelos três principais centros de produção do teatro político brasileiro: o *Teatro Arena* e o *Teatro Oficina*, ambos de São Paulo, e o *Teatro Opinião*, do Rio de Janeiro, entre outros. As encenações depois de 1958 vão conhecer altos e baixos em consequência dos aspetos políticos vividos no Brasil.

No gráfico abaixo, pode ler-se o número de encenações de Brecht no Brasil entre os anos de 1958 e 1986. Nota-se que os anos 64, 68 e 78 são momentos marcantes; em 1964 há uma quebra que se fica a dever ao golpe militar de 1964 e à censura instituída que, apesar de não proibir todas as encenações, como foi o caso em Portugal, não deixa as companhias escolherem livremente as peças e limita também os subsídios.

⁷ O estudo que desenvolveu de várias encenações de peças de Brecht no Brasil leva Sartingen à fixação de tipos de adaptações ou **Brasilianisierungen** do teatro de Brecht, tais como: **Normalização**, apresentar de forma comum, à norma de chegada; **Folclorização**, usar elementos da tradição cultural local; **Tropicalização**, incluir elementos tropicais; **Transferência** local, usar localidades brasileiras; **Universalização**, mostrar a transmissibilidade universal do conteúdo; **Simplificação**, tornar mais simples para maior acessibilidade; **Recodificação** (*Umcodierung*), parábola política ou ópera moralizante apresentada como peça recreativa; **Actualização**, actualizar um aspecto “dominante” do conteúdo textual. (vid. Sartingen 1994:78ss.). A nomenclatura alemã usada pela autora foi traduzida aqui para português.



Encenações de Peças de Brecht no Brasil entre 1958 e 1986 (Sartingen, 1994:343)

Em 1968, ao contrário, há um ponto alto, já que se festejam os 70 anos do nascimento de Brecht, assistindo-se a encenações e efemérides e, de seguida, caem as encenações de novo devido ao Ato Institucional de 1968, que leva a um aumento da censura. Em 1978 há uma abertura do regime e acaba a pré-censura, comemorando-se de novo a data do nascimento de Brecht, o que leva a um novo ponto alto na receção do autor. (Sartingen, 1994:67).

Relembrem-se de seguida algumas encenações de peças de Brecht desta época, que ficaram como marcos na história do teatro no Brasil⁸. Em 1968, o *Teatro Oficina* leva à cena a peça *Galileu Galilei (Leben des Galilei, 1939)* em São Paulo. A censura proibiu os atores de se dirigirem ao público, impedindo assim o efeito de estranhamento⁹, que Brecht privilegia para “acordar” o seu público. José Celso Correa, diretor do grupo, resolve contornar esta proibição, introduzindo dançarinos de samba, feiticeiros de macumba e elementos do culto afro de candomblé¹⁰ como modo de interromper ação, introduzindo assim fatores inesperados e estranhos à vida do físico italiano Galileu.

⁸ A encenação no Brasil da obra, *A Alma Boa de Setsuan*, apesar de pertencer a este grupo não é analisada neste artigo.

⁹ O conceito de *Verfremdungseffekt* de Brecht é na literatura umas vezes traduzido por distanciação, outras vezes, por Efeito-V e, outras ainda, por estranhamento, termo que se prefere, já que se considera que consubstancia melhor a palavra alemã.

¹⁰ *Tropicalização*, segundo Sartingen (1994), um abasileiramento que corresponde à inclusão de elementos tropicais. (vid. nota de rodapé 7).

Alguns críticos não gostaram, mas Erwin Rosenthal¹¹, também crítico, considerou que a encenação servia como alegoria das condições brasileiras desta década de 60, já que também Galileu, o sábio, foi reprimido pelo sistema inquisitorial. Da mesma opinião é Napoleão Lima (1987):

Três séculos e meio depois da deglutição do bispo Sardinha¹², ocorre entre nós uma dupla devoração de mitos: a de Bertolt Brecht, monstro sagrado (*malgré-lui*), e a de *Galileu*, herói e peça/desafio, durante o carnaval antropofágico da encenação/recriação do Grupo Oficina. O sentido da dessacralização é duplo, porque a racionalidade de Brecht é submetida ao irracionalismo da montagem; e a peça *Galileu* (1938-39), tida como “A obra do século”, longa exaustiva difícil e complexa, é um desafio de competência para qualquer elenco, mesmo experimentado. A montagem, bem-sucedida, dá conta do recado e seu resultado... dessacraliza os mitos de Brecht e *Galileu* (herói e peça) e os ressemantiza, para reconstruí-los em novos tempos e termos. (p.90).

É também o *Teatro Oficina* que encena em 1969 a obra *Na Selva das Cidades (Im Dickicht der Städte 1924)* e a acção é transposta para a cidade de São Paulo¹³, que, como grande metrópole que é, pode ser retratada como uma cidade agressiva, como uma selva.

Peixoto (1987) que pertence a este grupo teatral considera que de todas as obras encenadas pelo grupo terá sido esta a mais conseguida; o espaço cénico era destruído todos os dias com algum perigo até para os atores, sendo uma proposta política que pretendia chocar e o conseguia. (p.237).

Magaldi¹⁴ (1987:224) considerou ser este um “espectáculo de rara poesia” e que a partir dele os diretores brasileiros deixaram de se preocupar tanto com a exegese ortodoxa de Brecht e deram largas à sua imaginação, lembrando o *Sistema Coringa* de António Boal, que tem influência brechtiana.

Neste *Sistema Coringa*, não há apropriação do personagem por só um ator, todos os atores faziam todas as personagens e cada cena era representada por um ator diferente:

11 Erwin Theodor Rosenthal (1926-2016) nasceu na Alemanha, mas viveu sempre no Brasil. Foi germanista, professor na Universidade de São Paulo, membro da Academia Paulista de Letras, da qual já foi presidente. É ainda autor e tradutor muitas vezes premiado e reconhecido mundialmente.

12 Segundo a lenda o bispo Sardinha, português, terá sido devorado pelos índios ao desembarcar no Brasil num ritual de canibalismo.

13 *Transferência local*, segundo Saringen (1994), um abasileiramento que corresponde a um recurso a localidades brasileiras. (vid. nota de rodapé 7).

14 Sábato Magaldi (1927-2016) foi crítico teatral, teatrólogo, jornalista, professor e historiador brasileiro com vasta obra publicada na área do teatro brasileiro.

Então isto permitia a nosso ver, naquela época, que o ator se emocionasse plenamente, verificasse todo o personagem e ao mesmo tempo o fato de na cena seguinte já não era mais ele, era um outro, produziria um certo efeito de estranhamento. (Boal, 1987:252).

Para este efeito de estranhamento contribui também a presença de um coringa, uma pessoa que maneja a cena, explica, retifica, apresenta alternativas, etc.

Por último, lembra-se ainda a encenação de *A Ópera do Malandro*¹⁵ (1978), escrita por Chico Buarque e inspirada nas obras *Die Dreigroschenopera* (1928) de Brecht e de *The beggar's Opera* de John Gay (1728); esta última, tinha inspirado o próprio Brecht para a escrita desta peça. Antes desta adaptação de Buarque *A Ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenopera*) era já bem conhecida do público brasileiro, pois tinha sido levada à cena brasileira por várias vezes e por vários encenadores: em 1960 é encenada por Martim Gonçalves pelo grupo *A Barca* em Salvador da Baía; em 1964 por José Renato, pelo *Teatro Arena*, São Paulo, e, em 1967, há uma nova encenação por José Renato, mas no Rio e Janeiro.

Chico Buarque de Hollanda é um autor muito conhecido e famoso no Brasil, principalmente pela sua música, mas também como poeta, escritor e dramaturgo. Na obra que escreve e encena em 1978, *A Ópera do Malandro*, há um ponto em comum com as obras onde se foi inspirar, já que as três fazem crítica ao sistema político-económico das suas épocas, satirizando a alta “malandragem”, termo português brasileiro para a corrupção institucionalizada de “gravata e capital”¹⁶, como refere o próprio autor.

Na obra de John Gay, *The beggar's opera*, (1728) faz-se uma crítica a Walpole, primeiro ministro da Inglaterra, que é um homem corrupto e censura-se também a época que se vive, que é de grande miséria pelas ruas. Está-se no século XVIII e esta é uma sátira explícita à Inglaterra, com a personagem principal do primeiro-ministro a ser caricaturada. A peça abre com uma introdução onde dialogam o mendigo-autor e o director teatral; o mendigo faz observações sobre a sua ópera, que segundo ele não será ilusionista como as que estão em voga e que usará símiles das baladas que estão nas mais famosas óperas, o que lembra de imediato o efeito de estranhamento do teatro épico que Brecht viria a propor.

15 *Folclorização* pela presença do “malandro brasileiro”, representante típico do povo brasileiro. (Sartingen 1994:123).

16 *Universalização* do tema (vid. nota de rodapé 7).

A sátira de Brecht *Die Dreigroschenopera* (1928) é mais subtil, pois transfere a acção para Londres do final do século XIX, quando realmente está a criticar a República de Weimar, cuja decadência permitiu a ascensão do nazismo.

Chico Buarque retoma esta crítica social e trá-la para as condições sociais do Brasil; assim como em Brecht, também na *Ópera do Malandro* há deslocamento espaciotemporal. A acção é transposta para a época de Getúlio Vargas nos anos 40 e o tema é sobre um explorador de prostitutas. Realmente está a fazer-se crítica aos anos 70 no Brasil, que continua a viver debaixo do regime ditatorial militar.

Esta peça brasileira é uma espécie de ópera popular que faz crítica social, mas de uma forma alegre e bem-humorada, alcançando um êxito enorme junto do público. (Rodrigues, 1987:98).

Neste ponto, Chico Buarque, intuitivamente ou não, aproxima-se de Brecht:

...que insiste sempre que o teatro deve divertir, que deve ter imaginação e humor e que a música deve funcionar como elemento estrutural de comentário da acção. Coincide também com o afã de criar um teatro antiilusionista com caracteres sobretudo caricaturescos... (Rodrigues, 1987:98).

O grande êxito desta peça no Brasil fica então a dever-se a um conjunto de factores como a crítica social, a acessibilidade, pois Chico Buarque “abrasileira as obras anteriores, criando um vocabulário, uma estrutura de pensamento, uma gestualidade brasileiras.” (Rodrigues, 1987:106).

Este abrasileiramento caracterizado por Saringen através das categorias que criou e que se têm vindo a apresentar, pode comparar-se com as normas de receção (Rabadán:1991), que regulam a atuação do tradutor face ao tipo de audiência. Também ao analisarem-se as publicações das traduções dos dramas de Brecht no Brasil (Mota:2013), pode afirmar-se que algumas das categorias propostas por Saringen estão patentes nos textos traduzidos. Há uma opção frequente dos tradutores, por exemplo, a nível semântico, optando estes por brasileirismos, palavras e expressões mais coloquiais do que as que lhes correspondem no texto original, bem como o recurso a idiomatismos, que visam uma aceitabilidade, que corresponde em Saringen a Normalização e Simplificação, como se leu atrás. Pode afirmar-se assim que o “brechtianamente brasileiro” ou “abrasileiramento” se deu a nível das encenações das peças de Brecht no Brasil, mas que este fenómeno se estendeu também a outros modos de receção como, por exemplo, a tradução escrita.

Como conclusão da análise sobre os caminhos de Brecht no Brasil transcreve-se as palavras de Bader (1987):

O sucesso de Brecht nos anos pós-64 se deve, sobretudo, à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira. Nesses anos Brecht estava intimamente ligado à trajetória política e cultural do país, especialmente no contexto da resistência contra o regime militar: por um lado, foi utilizado para ensinar estratégias militantes, foi evocado para explicar situações históricas semelhantes, foi aplicado no duro trabalho da consciencialização política; por outro lado, algumas encenações foram proibidas, alguns textos foram censurados, até ele mesmo foi procurado (!) pela polícia como aconteceu no evento “Encontro com a civilização”, no Teatro Jovem, no dia 16 de Agosto de 1966, em São Paulo. (p.17).¹⁷

Referências Bibliográficas

- ANTELO, Raúl (1987). “Os modernistas lêem Brecht”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.79-87.
- BADER, Wolfgang *et al.* (1987). *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BADER, Wolfgang (1987). “Brecht no Brasil, um projecto vivo”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.11-21.
- BOAL, Augusto (1987). “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.223-225. (Testemunhos sobre a mesma temática: “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” pelos seguintes autores: Sábado Magaldi, Yan Michalski, Fernando Peixoto e João das Neves).
- BRECHT, Bertolt (1955/74) *Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- BRECHT, Bertolt (1955). *Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Tradução para português de Geir de Campos e Antônio Bulhões (1959): *A Alma Boa de Setsuan*. Rio de Janeiro: Antunes Livreiros e Editôres.

¹⁷ Bertolt Brecht não podia encontrar-se no Brasil, pois tinha já falecido em 1956.

- BRECHT, Bertolt (1955) *Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Tradução para português de Geir de Campos e Antônio Bulhões (1992): *A Alma Boa de Setsuan, Teatro Completo 7*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LIMA, Reynuncio Napoleão (1987). “A devoração de Brecht: uma busca de identidade brasileira” in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.88-96.
- MAGALDI, Sábato (1987). “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.223-225. (Testemunhos sobre a mesma temática: “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” pelos seguintes autores: Yan Michalski, Fernando Peixoto, João das Neves e Augusto Boal).
- MARQUES, Fernando (2009). “Brecht e o Brasil”, <http://revistacult.uol.com.br28-09-2009>, última consulta em 29-01-2013.
- MOTA, Eduarda (2013). *Der gute Mensch von Sezuan de Bertolt Brecht: Análise Tradutiva e Paratradutiva das Traduções para Língua Portuguesa*. (Tese de doutoramento). Universidade de Vigo, Espanha.
- PEIXOTO, Fernando (1987) “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.232-240. (Testemunhos sobre a mesma temática: “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” pelos seguintes autores: Sábato Magaldi, Yan Michalski, João das Neves e Augusto Boal).
- RABADÁN, Rosa (1991) *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidade de León.
- RODRIGUES, Selma Casalans (1987) “John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 97-106.
- SARTINGEN, Katrin (1994). *Über Brecht hinaus Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*. Hispanistische Studien, Bd. 26, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang.