

## UM CRÂNIO ONDE?

### BECKETT, a IRLANDA e DUAS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DE GODOT\*

Paulo Eduardo Carvalho  
Universidade do Porto

For notwithstanding the fact that translation is summoned to address the linguistic and cultural difference of a foreign text, it can just as effectively foster or suppress heterogeneity in the domestic cultures. (Venuti, 1995: 68)

The voices which Beckett heard and committed to paper for the rest of his life as an artist were unambiguously Irish. (Kiberd, 1995: 535)

Beckett's example makes nation an operative part of his theory of theatre itself, as enacted in his plays. Beckett's work challenges traditional national and linguistic alignments, the assumptions of biographical criticism, and notions of the relations between literature and culture. In Beckett's dramatic oeuvre, nation – things Irish – and nationality – Irish identity (whatever that may be) – forms part of the complex apparatus of his theatrical dynamic. (Roof, 2000: 146-7)

>>

#### 1.

O trabalho de investigação que vim desenvolvendo no âmbito do projecto "Literatura e Identidades", e que agora transita para o projecto "Interculturalidades", do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, tem como título "Tradução e representação cultural: o caso da *dramaturgia* irlandesa contemporânea no *teatro* português", modo de, mais imediatamente, sublinhar o facto de tal perspectiva comparatista articular dois objectos distintos: um polissistema de partida, o irlandês, que, na perspectiva da cultura que o acolhe, surge como fundamentalmente literário-dramatúrgico, e um polissistema de chegada que é basicamente teatral, isto é, ligado quase exclusivamente à criação cénica. A reforçar esta afirmação está, sobretudo, o facto de praticamente nenhuma das traduções portuguesas de textos dramáticos irlandeses contemporâneos ter sido realizada para publicação, antes tendo tido, quase sempre, a cena como destino. Embora algumas, poucas, dessas traduções tenham sido mais tarde publicadas – o que cria sempre

a possibilidade da revisão, tendo em conta novas modalidades de comunicação com novos destinatários —, tem-se imposto sempre como mais relevante e produtiva a sua inscrição no contexto teatral português do que no literário.

Uma perspectiva adicional acrescenta, assim, a este projecto uma atenção particular aos “corpos, identidades e figurações”. Neste sentido, o trabalho posiciona-se na intersecção dos interesses, perspectivas e metodologias oferecidas pelos estudos de tradução e os estudos de teatro, abrindo-se a contribuições diversas que qualquer um destes campos de saber possa oportunamente sugerir. Partindo do reconhecimento de que a tradução se envolve de forma complexa na construção de representações identitárias de culturas estrangeiras (cf. Venuti, 1995: 67), a proposta clara é a de estudar o caso particular da dramaturgia irlandesa contemporânea traduzida e representada em Portugal. A escolha desta dramaturgia resulta sobretudo do reconhecimento do seu lugar problemático, uma vez que, sendo escrita em língua inglesa, apresenta curiosos e produtivos cruzamentos com outras realidades dramatúrgicas.

Tem-me interessado, mais do que prolongar a proverbial discussão da especificidade da *tradução do texto dramático* de um ponto de vista estritamente genológico, explorar as especificidades de “utilização” da *tradução de teatro*. Uma tal perspectiva, mais funcionalista e pragmática, implica uma consideração de, pelo menos, três conjuntos de questões específicas: (1) os aspectos de ordem ideológica, que se prendem imediatamente com o reconhecimento do importante papel mediador da tradução e da sua responsabilidade sócio-política a nível das alterações da percepção que o público-alvo pode ter da alteridade que lhe é oferecida (a tradução afirma-se, aqui, como “criadora” das realidades do texto estrangeiro); (2) a dimensão dramatúrgica, que aproxima o labor tradutório da tarefa da encenação, desde a adopção de um ponto de vista até à atenção exigida a todas as dimensões da representação teatral, manipulando a multiplicidade de códigos semióticos presentes na

representação teatral (facto que obriga a uma reflexão sobre o lugar instável do tradutor na cadeia criativa da experiência teatral); (3) e, por último, a consideração das diferenças de propósitos, objectivos e funções dos textos na cultura de origem e na cultura de chegada.

A representação da Irlanda na realidade ficcional de cada uma das peças traduzida/representada em Portugal surge abordada de múltiplas e variadas maneiras pela tradução. Importa, então, identificar as estratégias tradutórias utilizadas nessa operação de reescrita, explorando as diferentes abordagens à representação da sua alteridade, tendo presente a tendência etnocêntrica para que nos alerta Sirkku Aaltonen: "In theatre translation, the Foreign is not the primary inspiration in the decision to turn to other cultures. Instead the interest is motivated by the perception of the benefit for the self of such exchange" (Aaltonen, 2000: 49). Encarar a Irlanda, ou talvez melhor o "irlandismo", que, de forma variada, mas recorrente, nos surge nos textos em causa como um conceito relativo, significa reconhecer a coexistência, nas traduções daqueles textos, de elementos "originalmente" irlandeses, "originalmente" domésticos e outros inteiramente ficcionais.

Uma das questões que mais interessará explorar prende-se com as opções entre a "estrangeirização" e a "domesticação" do texto, questão que, embora possa também ser discutida no âmbito de uma ética da tradução, no caso da tradução de teatro, admitida a sua particular capacidade de justaposição e articulação do estranho com o familiar, deve ser considerada como função dos sistemas teatral, cultural e social em que ela se inscreve. Beneficiando da "viragem cultural" nos estudos de tradução, existe actualmente o reconhecimento da absoluta insuficiência de uma abordagem de orientação linguística para dar conta das múltiplas variáveis que se identificam nas estratégias tradutórias de um texto ou conjunto de textos. No domínio do teatro, assumem especial relevância os vários códigos contextuais em jogo, de natureza sócio-histórica, cultural e teatral.

>>

Impõe-se igualmente o confronto concreto de tempos e espaços: de um lado, os textos e contextos originais, do outro, os textos, contextos e práticas teatrais de chegada. Interessa, por exemplo, considerar os espectáculos a que cada uma das traduções se destinou, identificando e explorando opções e estratégias de figuração da identidade representada em cada um dos textos, a nível das diversas formas de expressão envolvidas na representação teatral: cenografia, figurinos, interpretação, etc. A representação teatral dá corpo e forma aos diversos marcadores culturais presentes no texto através de uma fisicalidade concreta, contrária a estratégias de indeterminação. De facto, a encenação, em lugar de “traduzir” o texto dramático, figura-o, elaborando um sistema de enunciação cénico no qual ele ganha diferentes sentidos.

Assim, além dos materiais teóricos e críticos tradicionalmente convocados para o estudo da literatura dramática, torna-se necessário não só o recurso a outros documentos e testemunhos da concretização criativa destes textos de teatro entre nós – tais como programas, críticas, entrevistas, notícias de imprensa, cartazes, etc. –, susceptíveis de constituírem uma eventual memória dessas produções, mas também a exploração de perspectivas teóricas capazes de darem conta da complexidade do fenómeno teatral, ultrapassando as limitações de um modelo teórico estritamente linguístico-literário.

## 2.

A tarefa de identificação e recenseamento das traduções portuguesas (e dos espectáculos a que se destinaram) de textos dramáticos irlandeses contemporâneos vem sendo realizada em colaboração com o projecto CETBase, do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa. Tendo tido já oportunidade, numa outra ocasião, de expor algumas das principais ilações que é possível extrair da informação entretanto reunida e de estudar algumas das traduções e produções teatrais recenseadas (cf. Carvalho, 2002) – tarefa que obriga, sobretudo, à

recuperação dos contextos particulares do sistema de produção e criação teatral em Portugal neste período de quase cinquenta anos —, importará agora esclarecer que desse levantamento, que se pretende exaustivo, tem estado ausente qualquer referência à fortuna que entre nós conheceram dramaturgos de uma mais discutível contemporaneidade como Oscar Wilde e George Bernard Shaw, bem como de um indiscutível, mas bem mais problemático, contemporâneo, Samuel Beckett. Tal deve-se não só a razões práticas de gestão informativa, mas sobretudo à situação muito particular que reveste a produção dramática destes três autores e à sua mais complexa inscrição numa tradição literária irlandesa, isto é, à sua identificação como dramaturgos “irlandeses”. Wilde e Shaw ocupam a invulgar posição de últimos representantes de uma longa e influente tradição de autores (aos quais poderíamos, discutivelmente, acrescentar Brendan Behan, nunca traduzido nem representado em Portugal) que, desde a segunda metade do século XVII, embora tendo nascido na Irlanda, desenvolveram praticamente toda a sua carreira em Inglaterra, alimentando, assim, o património dramático inglês. A isto acresce o facto de tanto um como outro só muito rara ou pontualmente abordarem na sua produção para cena a matéria da Irlanda. (A grande e relevante excepção será o texto de Shaw, *John Bull's Other Island*, que se empenha, de forma muito característica, em inverter os estereótipos, marcadamente vitorianos, associados às identidades irlandesa e inglesa.)

Diversamente complexo é o caso que resolvi trazer para a segunda parte desta apresentação: refiro-me a Samuel Beckett, indiscutivelmente um dos mais influentes dramaturgos (e ficcionistas) do século XX, e que, desde a estreia, entre nós, de *À espera de Godot*, em 1959, tem conhecido em Portugal uma relevante, embora irregular, presença cénica. O caso de Beckett, não obstante a magnitude da importância literária que lhe é reconhecida, é paradigmático do que atrás dizia sobre a desproporção entre o número de traduções realizadas para a

cena e o número de traduções publicadas (cf. Carvalho, 2003). Embora praticamente todas as suas dezanove peças para cena (excluindo aquelas que escreveu para rádio e televisão) tenham sido já encenadas em Portugal, até muito recentemente só seis das traduções utilizadas tinham merecido publicação, e refiro unicamente os títulos portugueses: *À espera de Godot*, *Acto sem palavras*, *Fim de festa*, *A última gravação*, *Dias felizes* e *Eu não*; só mais recentemente, foram publicadas novas traduções de *À espera de Godot* e *Fim de partida*, e, pela primeira vez, *Passos*, *Aquela vez*, *Cadeira de baloiço* e *Fragmento de teatro I*.

A decisão de trazer aqui o caso de Samuel Beckett deve-se, contudo, menos ao facto de a sua situação ser ilustrativa da referida peculiaridade das relações entre os polissistemas literário e teatral, comum à fortuna de todos os outros dramaturgos irlandeses representados entre nós — e, por extensão, a quase toda a dramaturgia estrangeira traduzida/representada em Portugal —, e mais à referida complexidade da sua dupla (ou tripla) identidade literária e teatral. Num projecto de investigação que assume como parâmetro determinante uma definição nacional, a situação do mais “europeu” e multicultural dos autores do século XX levanta questões importantes que valerá a pena interrogar. A complexidade da sua dispersão por diversas tradições literárias surge potenciada pela qualidade invulgar de uma obra bilingue e, na quase totalidade, auto-traduzida. (Valerá também a pena recordar aqui as dificuldades que durante muito tempo a Modern Language Association teve na indexação bibliográfica do autor: em 1955, aparecia na Literatura Francesa; a partir de 1959 e durante os anos seguintes, na mesma secção, mas já com remissões para a Literatura Britânica; e, a partir de 1981, quando aparece uma secção para a Literatura Irlandesa, passa a dividir-se entre esta e a Francesa...)

É bem conhecido o facto de Beckett ter, a dada altura da sua carreira, optado pelo francês como língua de criação e de ter, ao longo de toda a sua restante obra, dividido os seus esforços criativos entre a utilização da língua francesa e da língua

inglesa e de ter chamado a si próprio a responsabilidade de traduzir os textos que ia escrevendo numa ou noutra daquelas línguas. As múltiplas e complexas consequências desta condição só recentemente vêm merecendo a atenção que há muito vinham reclamando, com reveladores trabalhos publicados tanto em francês como em inglês, sendo legítimo afirmar que tal questão constitui actualmente um dos mais férteis campos de exploração nos estudos beckettianos. Como tive também já a oportunidade de equacionar num trabalho anterior sobre esta problemática (cf. Carvalho, 2001), insuficientemente exploradas têm sido, contudo, as consequências da condição autorizadamente bilingue desta obra no domínio da sua tradução para outras línguas que não o inglês e o francês. A tais condicionantes acresce a sua condição de auto-exilado e a própria natureza da sua obra dramática, singularmente avessa a uma qualquer fácil referencialidade, tão obsessivamente dominada pelo exercício da voz – à imagem dos seus textos ficcionais – e com uma qualidade tão abstracta que desafia qualquer esforço no sentido de encontrar matéria susceptível de, sobretudo tematicamente, inscrever a sua produção numa qualquer específica tradição nacional, e talvez ainda menos na irlandesa, tão mais historicamente dominada por questões identitárias.

Em virtude da sua especial complexidade, justifica-se convocar aqui a história editorial e teatral de *Godot*: originalmente escrita, no Inverno de 1947-48, no intervalo da composição de *Malone meurt* e *L'innomable*, a peça é publicada pelas Éditions de Minuit em 1952 e estreada no Théâtre de Babylone, com encenação de Roger Blin, em Janeiro de 1953, experiência que dará imediatamente lugar a uma segunda edição revista da peça, que é ainda aquela que actualmente circula em língua francesa. O próprio Beckett inicia a tradução da sua peça para inglês em 1953, a qual surge publicada em Nova Iorque em 1954, embora a versão inglesa só venha a conhecer a experiência da cena em Agosto de 1955, em Londres, no Arts Club, pela mão do então jovem Peter Hall; no ano seguinte, a peça é publi-

cada em Inglaterra pela Faber, que dela fará sair uma edição revista em 1965, e que corresponde àquela que é ainda actualmente comercializada. Contudo, em 1993, James Knowlson inicia a publicação dos *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, com a edição revista do texto de *Godot*, integrando as muitas alterações introduzidas pelo autor em 1975, durante a sua própria encenação da peça em Berlim.

Enquanto a estreia de *Godot* em Paris se inscreveu numa tradição de vanguarda, como parte de um percurso que parte do teatro simbolista e passa pelas experiências dadaístas e surrealistas, assumindo um papel determinante no destino do *nouveau théâtre* e na influente consagração do "teatro do absurdo", a estreia inglesa conheceu um contexto menos imediatamente receptivo, que potenciou na peça de Beckett sobretudo os elementos que no texto se ficam a dever à tradição das variedades, do *music-hall* e do *clowning*, cedo tendo sido aproximada às experiências britânicas do *nonsense* de autores como Edward Lear e Lewis Carroll. A estreia de *Godot* na Irlanda, no Pike Theatre, em Dublin, teve lugar poucos meses após a estreia londrina e surgiu acompanhada de características muito particulares e marcantes para a sua história teatral: o encenador, Alan Simpson, viu no texto inglês um conjunto de ritmos e cadências inequivocamente irlandesas, o que o levou a optar pela acentuação da expressão e da pronúncia dublinense dos protagonistas, Vladimir e Estragon, e a legitimar a primeira interpretação política da sua relação com a outra dupla de personagens, com Pozzo assumindo a aparência e o comportamento de uma espécie de proprietário de terras anglo-irlandês, como se saído de um dos melodramas oitocentistas de Dion Boucicault, culto, polido, mas exibindo uma arrogância colonial e uma cegueira moral no tratamento do seu escravo irlandês, Lucky. Apesar da reacção perplexa de alguns críticos locais (cf. Murray, 1984: 104-106, e Bradby, 2001: 84), já avisados da enigmática fama conquistada pela peça em Paris e Londres, a verdade é que o espectáculo se torna um enorme sucesso popu-

lar, potenciado pelo facto de os espectadores terem encontrado na paisagem proposta por Beckett e no humor praticado por aqueles vagabundos a continuação dos universos explorados no início do século por Yeats, Synge e O'Casey, entretanto presenças populares nos palcos irlandeses (cf. Worth, 1991: *passim*).

O sucesso teatral de *Godot* na Irlanda antecede em alguns anos a tarefa que a crítica e a história teatral irlandesas vêm levando a cabo, no sentido de identificar os diversos contextos de influência literária e as múltiplas manifestações de afinidade ou desafeição biográfica entre o autor e a nação ondê nasceu. Decisivo para este processo parece ser o facto de a obra de Beckett se ter vindo a desenvolver, como já sugeri, assente em trabalhos duplamente híbridos: híbridos, desde logo, no caso daquelas obras originalmente escritas, como alguém já sugeriu, com "significantes franceses e significados irlandeses" (Edwards, 1992: 68); híbridos, ainda, pela experiência de *reterritorialização* a que depois pareciam sujeitos durante o trabalho de auto-tradução. No caso de *Godot*, o reconhecimento de que o dramaturgo teria reescrito o seu texto numa variante muito clara de *Hiberno-English*, ou Inglês-Irlandês — isto é, o inglês tal como falado por muitas camadas da população na Irlanda, dando mostras do prolongado contacto com o gaélico (cf. Dolan, 1999) —, tão diversamente funcional em Inglaterra, como nos Estados Unidos e na Irlanda, impõe-se como uma primeira demonstração do modo como a tradução se revela influente na formação de identidades culturais particulares.

Sem qualquer pretensão de exaustividade, valerá a pena recordar aqui alguns momentos determinantes para a progressiva afirmação da dimensão "irlandesa" da obra de Beckett, contrariando, deste modo, a demorada prevalência das leituras descontextualizadas e pretensamente universalistas do "desenraizado" Samuel Beckett, centradas na ideia de exploração da condição humana. Um dos autores que mais cedo terá contribuído para a integração do dramaturgo numa tradição de humor iconoclástico "especificamente irlandesa" foi Vivian Mercier —

o responsável pela famosa caracterização de *Godot* como “uma peça em que nada acontece, duas vezes” –, com obras como *The Irish Comic Tradition*, de 1962, e *Beckett/Beckett*, de 1977. Katharine Worth – ela própria responsável por uma obra influente, na qual oferece uma perspectiva europeia sobre o teatro dos dramaturgos irlandeses, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, de 1978 – recordava, numa obra mais recente, o facto de Terence Brown ter realizado uma conferência em Paris, em 1986, no âmbito do congresso *Beckett dans le siècle*, em que insistia na importância dos nomes de lugares na obra do dramaturgo (cf. Worth, 2001: 13). A atenção do investigador irlandês coincide com a publicação, nesse mesmo ano, de um livro de fotografias de Eoin O’Brien, *The Beckett Country: Samuel Beckett’s Ireland*, decisivo para contrariar a ideia de toda a ficção de Beckett como abstracta ou condenada a uma espécie de limbo apátrida, através da revelação de lugares reais, determinantes para a criação do artista. Em 1988, Richard Kearney inclui Beckett no conjunto de estudos que dedica a diversos autores irlandeses, em *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, perspectivando o exílio do autor e a sua rejeição da “ideia de uma identidade predeterminada e herdada” como não contrária ao reconhecimento dos diversos aspectos de “irlandismo” que a sua obra encerra (Kearney, 1988: 60).

1991 é um ano marcante na experiência irlandesa póstuma de Beckett: para além de surgir expressivamente representado no III volume da *Field Day Anthology of Irish Writing*, organizada por Seamus Deane, e de ser objecto de uma reinscrição na tradição irlandesa, com ligações a Joyce, Yeats, Shaw e Synge, no livro influente de John P. Harrington, *The Irish Beckett*, é o primeiro dramaturgo contemporâneo a ser objecto de um festival, organizado pelo Gate Theatre, de Dublin, que, no espaço de três semanas, durante o mês de Outubro, apresentou todas as suas dezanove peças escritas para o palco, enquanto a RTÉ se encarregava dos restantes textos escritos para rádio e televisão. Esta experiência – que Michael Colgan, o

director do Gate, viria a repetir em 1999 – esteve na origem de um conjunto de conferências, publicadas em livro no ano seguinte, sob o título *Beckett in Dublin*, entre as quais encontramos um texto eloquente de J. C. C. Mays empenhado em explorar a importância da pressão exercida pela paisagem irlandesa e pela formação do autor, e reflectida numa multiplicação de referências e alusões disseminadas pelas suas obras:

Ireland is there and not there, recalled and invented; it has a ghostly presence, more profound than reality; it is something prior to what he had known yet sustaining what he knew, a borderline instance. (Mays, 1992: 145)

>>

Um dos momentos mais eloquentes na reclamação de Beckett para uma tradição dramática irlandesa é uma obra de Anthony Roche, publicada em 1994, *Contemporary Drama: From Beckett to McGuinness*, que arrisca como sua principal tese a defesa daquele dramaturgo como o “génio dominante da dramaturgia irlandesa contemporânea [e] o [seu] fantasmático pai fundador”, avançando como argumento que as suas peças levantam questões dramáticas e preocupações partilhadas por outras peças com um cenário mais reconhecivelmente irlandês – temas como a tradução, o exílio, o estranhamento e o desamparamento, e preocupações como a rejeição do naturalismo e da intriga linear da peça-bem-feita como inadequada à expressão de um sociedade pós-colonial como a Irlanda (cf. Roche, 1994: 5-6). Para concluir:

I wish to argue that a reading of Beckett's drama in terms of Irish theatre will prove at least as rewarding as relating it to *No Exit (Huis Clos)* or a Theatre of the Absurd and that, while I would never seek to downplay but would rather insist upon its international dimension, much of its tension derives from the interplay of the local and the universal. (Roche, 1994: 23)

É particularmente revelador que numa recente história do teatro irlandês, cobrindo quatro séculos de experiências, Christopher Morash tenha dedicado à estreia irlandesa de *Godot*, em 1955, um dos sete intercapítulos, que pontuam a sua obra, sob a designação genérica de “A Night at the Theatre” – as outras estreias do século XX escolhidas pelo autor são as de *The Playboy of the Western World*, de Synge, em 1907, de *The Plough and the Stars*, de O’Casey, em 1926, e de *Translations*, de Brian Friel, em 1980. Insistindo no facto de, diversamente do que aconteceu em Paris e em Londres, a peça cedo se ter tornado parte da cultura popular irlandesa, Morash acrescenta:

Not only was *Waiting for Godot* to teach more than one future generation of Irish playwrights the possibilities of theatrical form; its commercial success taught Irish producers that controversial, puzzling, and even offensive plays could make money. In a sense, the Pike theatre production of *Waiting for Godot* heralded the arrival in Ireland of that oxymoronic beast, a mainstream *avant-garde*. (Morash, 2002: 208)

A perspectiva crítica pós-colonial tem-se também revelado decisiva na proposta de leituras mais contextualizadas e políticas da criação Beckettiana, relendo o seu característico universo desprovido de quaisquer formas aparentes de identidade cultural, aparentemente desligado do espaço e do tempo, como a manifestação de uma forma particular de resistência à experiência colonial, simultaneamente localizada e deslocalizada. David Lloyd, em 1993, num ensaio provocatoriamente intitulado “Writing in the Shit: Beckett, Nationalism and the Colonial Subject”, vê na obra do autor “the most exhaustive dismantling we have of the logic of identity that at every level structures and maintains the post-colonial moment” (Lloyd, 1993: 56). Declan Kiberd, no seu polémico *Inventing Ireland*, de 1995, propõe uma abordagem a Beckett como o “primeiro verdadeiro dramaturgo irlandês”, na medida em que ele é o primeiro que se apresenta como completamente livre dos elemen-

tos fabricados e tendenciosos do “irlandismo” avançados pelo nacionalismo cultural na viragem do século XIX para o XX e, com a independência, convertidos numa mais insuportável ortodoxia, devido à replicação dos modelos coloniais. Particularmente estimulante é a sua abordagem de peças como *Godot* e *Endgame*, cujas cenas vazias são interpretadas como um protesto e fuga às forças colonizadoras, exprimindo uma espécie de “geografia privada da história”; nas suas palavras, “on the stage of *Waiting for Godot* is enacted the amnesia which afflicts an uprooted people” (Kiberd, 1995: 539).

Contrariando a excessiva insularidade durante anos praticada pela crítica francesa em torno da obra de Beckett, resultante do esforço de a acomodar às tradições literárias francesas (cf. Murphy et al., 1994: 91), Bruno Clément publicou em 1994 um trabalho decisivo sobre a *Retórica de Samuel Beckett*, com a proposta de uma abordagem que incluía a consideração da utilização retórica que a sua obra fazia da matéria da Irlanda, enquanto *memoria*:

>>

L'Irlande à la fois fournit plusieurs structures, plusieurs matériaux fondamentaux, et constitue la référence permettant de situer et définir le projet. La présence de l'Irlande, pas plus que la pratique du bilinguisme, ou les structures bibliques, n'est à aucun degré anecdotique ; elle est telle que sans elle l'œuvre n'aurait pu être ce qu'elle est, n'aurait pu être du tout. (...) L'Irlande beckettienne est une tradition et une culture, c'est une langue. (...) L'Irlande beckettienne n'est donc à proprement parler ni l'Irlande (puisque'elle est imaginaire) ni beckettienne (puisque sa fonction dans l'œuvre importe plus que sa nature), puisque'elle est surtout une mémoire, au sens rhétorique, pour le lecteur qui, sans forcément la reconnaître, l'appréhende (...). (Clément, 1994: 374-5)

### 3.

Servem estes exemplos, e esta mais longa digressão, para sublinhar a previamente interrogada dimensão irlandesa da obra de Beckett, e de *Waiting for Godot* em particular, o que em

nada inibe ou afecta as suas outras inscrições teatrais, antes consagrando-a na condição de híbrido cultural, característica de muitas experiências literárias pós-coloniais mais recentes. Importará, agora, ainda que brevemente, explorar o modo como a tradução portuguesa de uma peça como *Godot* vem revelando ou inibindo a viagem cultural de tais complexidades identitárias.

Portugal conheceu até hoje cinco traduções de *Godot* para seis produções profissionais: a tradução de Nogueira Santos, em 1959, para a encenação de Francisco Ribeiro, reposta em 1969; a de Isabel Alves, com Francis Uteza, para o TEAR, encenação de Castro Guedes, em 1985, tradução recuperada para a produção da Seiva Trupe, em 1999, com encenação de Julio Castronuovo; em 1993, a tradução heterodoxa de Mário Viegas, com o título mais invulgar *Enquanto se está à espera de Godot*; em 2000, a tradução de Inês Lage, para a encenação de Miguel Guilherme, no Teatro da Comuna; e, no mesmo ano, a de José Maria Vieira Mendes, para a encenação de João Fiadeiro, numa produção dos Artistas Unidos.

Se em 1959, no ano da estreia de *Godot* em Portugal, Luiz Francisco Rebello ainda falava de Beckett como "um escritor francês, nascido em Dublin, como James Joyce" (Rebello, 1961: 154), e Urbano Tavares Rodrigues insistia na filiação do autor em Kafka, Henry Miller e Jean-Paul Sartre (cf. Rodrigues, 1961a: 42 e 1961b: 49), em 2000 afirma-se como particularmente sintomático da falta de revisão do estatuto do dramaturgo que as notícias na imprensa e a crítica portuguesa continuassem a pôr a principal ênfase dos seus comentários no estatuto simultaneamente absurdista e universalista que a peça, e o seu autor, haviam conquistado no continente europeu, durante as décadas de cinquenta e sessenta: "uma das obras fundadoras do teatro do absurdo (...) uma peça que reflecte a crueldade, companheirismo, esperança, corrupção e tirania da condição humana" (Gomes, 2000: 80); "obra-prima do teatro do absurdo" (João Gomes, 2000: 41); "esse monumento do séc. XX"

(Carneiro, 2000: 20); “peça-chave do teatro do absurdo” (Margato, 2003: 12). Embora tal ironia tenha escapado à atenção dos nossos comentadores, no mesmo ano em que se estreavam entre nós duas novas encenações (e traduções) de *Godot* (a de Miguel Guilherme/Inês Lage e a de João Fiadeiro/José Maria Vieira Mendes) passou por Portugal *En attendant Godot*, encenado por Luc Bondy, encenador que não só denunciava uma invulgar atenção às implicações da tradição literária nativa do dramaturgo – “faz pensar nos Irlandeses, Synge, O’Casey, Behan, quanto à atmosfera e sobretudo ao humor” –, como também confessava a inspiração “irlandesa” do seu cenário: “Queria um terreno difícil. Encontrei a forma da estrada num livro sobre ‘A Irlanda de Samuel Beckett’ [de Eoin O’Brien], uma estrada toda em curvas. Isto pareceu-me fazer parte da experiência dele. Um caminho muito íngreme. Mostrei a fotografia a [Gilles] Aillaud [o cenógrafo]” (Bondy, 2001). Declarações que apontam para uma possibilidade interpretativa à qual os encenadores (e tradutores) portugueses parecem ter permanecido indiferentes.

>>

Vejam algumas das soluções adoptadas pela tradução de José Maria Vieira Mendes face a situações textuais em que a utilização de determinadas estruturas sintácticas e expressões do inglês-irlandês alternam com alguns topónimos ou nomes evocativos da experiência irlandesa. Sugiro a comparação da tradução de Vieira Mendes (realizada a partir do inglês, mas com confessados recursos ao texto francês) com a outra única tradução portuguesa de *Godot* publicada, a de Nogueira Santos (realizada a partir do francês), fazendo-as seguir ambas às versões francesa e inglesa do próprio autor. A principal observação que adianto é que as duas traduções apresentam, para além de diferenças reveladoras, por vezes, também, surpreendentes semelhanças no tratamento dos exemplos escolhidos.

O primeiro conjunto de exemplos ilustra determinados usos peculiares da língua inglesa na Irlanda, os quais tendem a ser neutralizados pela tradução. A primeira dessas situações

prende-se com a utilização da conjunção "till", com um sentido temporal mais alargado do que aquele comum no inglês padrão:

1. Vladimir

Livre-toi que je t'embrasse. (Beckett, 1952: 10)

Get up *till* I embrace you. (Beckett, 1965: 9)

Levanta-te daí, para te abraçar (Beckett, 1964: 10)

Levanta-te para te abraçar. (Beckett, 2000: 15)

O segundo exemplo é a utilização de "blathering", que significa falar incessantemente, sem nexos, e "to blather", justamente, o mesmo nome dado a um falador compulsivo:

188>189

2. Estragon

Assez. Aide moi à enlever cette saloperie. (10)

Ah stop *blathering* and help me off with this bloody thing. (10)

Chega, **cala a boca**. Ajuda-me aqui a descalçar esta porcaria. (11)

**Deixa-te de conversas** e ajuda-me a descalçar esta porcaria. (16)

O terceiro é o verbo "to cod", que significa mentir, iludir, e que encontramos abundantemente usado em Joyce, O'Casey e outros escritores irlandeses.

3. Estragon

Il vaut *m'avoir*, mais il ne m'aura pas. (41)

He wants *to cod* me, but he won't. (31)

Ele quer **levar-me à certa**, mas engana-se. (45)

Ele quer **dar-me a volta**, mas não vai conseguir. (44)

"Crucify" ilustra o uso de um verbo ainda utilizado no Inglês padrão, mas preservado no *Hiberno-English* com o sentido diverso, mais arcaico, de fazer sofrer. Atente-se na solução mais "literal", mas também menos "domesticada", de Vieira Mendes:

4. Vladimir

Comment osez-vous? C'est honteux! Un si bon maître! **Le**

**faire souffrir** ainsi! Après tant d'années! Vraiment! (46-7)

How dare you? It's abominable! Such a good master! **Crucify**

him like that! After so many years! Really! (34)  
Como se atreve a uma coisa destas? Devia ter vergonha! Um  
patrão tão bondoso! **Fazê-lo sofrer** desta forma! Depois de  
tantos anos! Parece impossível! (49)  
Como é que se atreve! É vergonhoso! Um tão bom patrão!  
**Crucificá-lo** desta forma! Depois de tantos anos!  
Francamente! (47)

O quinto exemplo é mais relevante, pois serve-se de uma referência eminentemente irlandesa para designar um cachimbo, mais precisamente o nome de um fabricante. Particularmente curiosa, mais uma vez, é a solução de Vieira Mendes, aqui impelido a servir-se de uma designação estranha, quase estrangeirizante, longe da rápida decifração, socorrendo-se de um termo que o Dicionário Houaiss refere como sendo de origem africana:

5. Pozzo  
Qu'est-ce que j'ai fait de ma pipe? ... Mais qu'ai-je donc fait  
de ma **bruyère!** (47-8)  
What have I done with my pipe? ... I've lost my **Kapp and  
Peterson!** (34-5)  
Onde terei eu metido o cachimbo? ... Mas o que fiz eu ao  
cachimbo? (50-1)  
O que é que eu fiz ao meu cachimbo? ... Mas o que é que eu  
terei feito ao meu **jingo?** (48)

Já no exemplo seis, com a ocorrência de uma outra variação irlandesa para cachimbo, os dois tradutores optam exactamente pela mesma solução, servindo-se metonimicamente da parte do cachimbo onde se deita e arde o tabaco:

6. Estragon  
Il est marrant. Il a perdu sa **bouffard!** (48)  
He's a scream. He's lost his **dundeen.** (35)  
Que grande patusco! Agora perdeu a **chaminé.** (51)  
Este homem é demais. Perdeu a **chaminé.** (49)

>>

Termino com três exemplos extraídos do célebre discurso de Lucky, no Acto I:

7. ... la pratique des sports tels tels tels le tennis le football la course et à pied et à bicyclette la natation l'équitation l'aviation la conation le tennis le **camogie** le patinage et sur glace et sur asphalte le tennis l'aviation les sports... (60)

... the practice of all sports such as tennis football running cycling swimming flying floating riding gliding conating **camogie** skating tennis of all kinds dying flying sports of all sorts ... (43)

190>191

... da prática de desportos ... Tais como tais tais como o ténis futebol atletismo ciclismo natação equitação aviação **remação** patinação em gelo e asfalto ténis aviação os desportos ... (66)

... a prática de desportos tais como ténis futebol atletismo ciclismo natação aviação flutuação equitação planação conação **remação** patinação ténis de todos os tipos morrer voar desportos de todas as espécies ... (60)

8. ... depuis la mort de **Voltaire** ... (61)

... since the death of **Bishop Berkeley** ... (44)

... desde a morte de **Voltaire** ... (66)

... desde a morte de **Voltaire** ... (60)

9. ... déshabillé en Normandie ... **la tête en Normandie** ... (61-2)

... stark naked in the stockinged feet in Connemara ... **the skull in Connemara** ... (44-5)

... completamente nu em Katmundu ... **a cabeça em Katmandu** ... (66-7)

... nus nas meias nos pés na Normandia ... **o crânio na Normandia** ... (61-2)

A referência a “camogie”, uma espécie de hóquei feminino praticado na Irlanda surge surpreendentemente traduzido do mesmo modo pelos dois tradutores, através do estranho e obliterante “remação”. Curiosa é ainda a transformação operada por Beckett, passando do “déshabillé” para o mais imagético “stark naked in Connemara”, sobre o qual nos diz Mary

Junkers, autora de uma obra sobre a “dimensão irlandesa” do dramaturgo: “The word is *pampootie*, a shoe without heels and made of rough hide, worn by men in parts of Connemara and in the Aran Islands. Made to measure, it fits comfortably” (Junkers, 1995: 51).

Mais relevantes são os dois casos seguintes, o do “Bishop Berkeley” e o da referência a “Connemara” e, sobretudo, a expressão “the skull in Connemara”. Embora tenha partido da versão inglesa de *Godot*, Vieira Mendes justificou o recurso às soluções francesas invocando o critério comum, na tradução de teatro, da “dizibilidade”, isto é, nas suas palavras, para “facilitar a pronúncia do actor”, uma vez que qualquer daquelas soluções se revelava, na sua experiência, mais fácil de dizer a um actor português, acrescentando: “Além disso, as referências em Beckett são bastante gerais e quase universais...” (Mendes *apud* Seixas, 2003: 149). Na passagem do texto francês para o inglês, Beckett transformou simultaneamente Voltaire no filósofo idealista irlandês Berkeley e Normandia em Connemara. Embora ele próprio tenha validado outras soluções locais para a tradução alemã revista por si próprio para a sua encenação de *Godot* em 1975, no Schiller Theater – nomeadamente com “Gottsched”, um influente neo-clássico alemão, que consegue o mesmo sentido de confiança na razão e no espírito iluminado, e “Oldenburg” –, o facto é que a opção pela referência a Berkeley permite acrescentar à peça, e ao discurso de Lucky, a ideia de um Deus capaz de assegurar a existência do mundo pela percepção que tem dele, assim reforçando o tema da testemunha e do testemunhado (cf. McMillan/Knowlson, 1993: 135). Do mesmo modo que com a passagem de Normandia a Connemara, uma outra costa atlântica exposta ao mar e ao vento, povoada de característicos muros de pedras, arduamente formados pelos homens, se reforça a ideia de uma terra difícil, ampliando o sentido da “abode of stones” de que nos fala Lucky no mesmo texto. O facto é que se a referência a Normandia pode ser entendida como universal, a referência a Connemara

>>

surge dotada de uma potencial ressonância histórica completamente distinta. A mesma Mary Junkers comenta este passo do seguinte modo:

Lucky's raving is Beckett's reminiscence of the fantastic scenic diversity of the Connemara landscape. His lines accord with the actual physical features that make it famous. They may sound chaotic but they ring true. (Junkers, 1995: 48-49)

Num ensaio mais recente, publicado em 2002, Joseph Roach vai ainda mais longe, prolongando a sugestão avançada por Declan Kiberd e propondo uma interpretação da paisagem desolada de *Godot* como assombrada pelas "vozes mortas" durante a Grande Fome, de meados do século XIX, investindo, assim, uma das dimensões mais abstractas e simbólicas daquela peça de Beckett — o espaço cénico sugerido pela célebre didascália "A country road. A tree. Evening" (Beckett, 1965: 7) — com uma localizada ressonância histórica:

Like the "abode of stones" of which Lucky speaks in his thrice-repeated naming of Connemara (...), rural Ireland is haunted by dead voices. To anyone who is prepared to listen, they speak of the Connemara of the potato famine, or the Great Hunger, the effects of which endured long after its deadliest years, 1845-51. (Roach, 2002: 88)

Repetido oito vezes, o "crânio" de que nos fala Lucky ("cabeça", a partir do texto francês) encontra, assim, lugares diversos: Normandia, na versão francesa; Connemara, na versão em língua inglesa do autor; Katmandu, na humorística solução do nosso primeiro tradutor de *Godot*; e, novamente, Normandia, na tradução publicada mais recentemente, de que dispomos, com a justificação da "universalidade" das referências históricas e topográficas de Beckett. Embora possamos ser mais ou menos receptivos aos desafios interpretativos do trabalho daqueles que vêm reclamando Beckett para um quadro de leitura irlandês, teremos de reconhecer que um "crânio na

Normandia” nunca será o mesmo que “um crânio em Connemara”, e que as opções tradutórias de Beckett se apresentam como gestos políticos piores de consequência relativamente ao seu país nativo, a Irlanda.

Num momento universalmente, mas tão desigualmente, globalizado, em que muita da mais recente e vital dramaturgia irlandesa volta a ter Londres como principal montra e o público londrino como mais imediatos destinatários, recolocando o problema da resposta à questão de se saber o que faz com que uma dramaturgia possa ser considerada irlandesa (cf. Lonergan, 2003: 28), será oportuno terminar recordando que um dos mais problemáticos casos tem sido o de Martin McDonagh. Este jovem dramaturgo só é conhecido entre nós através de um espectáculo, de título português *O aleijadinho do Corvo*, produzido em 1997, que transplantou a acção de uma das suas peças do cenário original de Inishmaan, umas das ilhas Aran, na costa de Galway – precisamente aquelas mesmas ilhas visitadas e fotografadas por Synge – para a ilha do Corvo, nos Açores, eclipsando completamente a alteridade do texto, mas em nada prejudicando a sua eficácia cômica (cf. Carvalho, 2002: 214-17). Embora de ascendência irlandesa, McDonagh nasceu e cresceu em Londres, onde vive ainda, e vem-se celebrando pela escrita de peças localizadas no mítico Oeste irlandês, algumas delas estreadas em Inglaterra, nas quais parodicamente recupera, com inquestionável sucesso público, mas discutível revisão crítica, algumas das figuras e dos lugares mais comuns da tradição rural da dramaturgia irlandesa, sobretudo, da primeira metade do século XX. Uma das suas primeiras peças, de 1997, tomou ostensivamente como título *A Skull in Connemara*, o que nos pode deixar a pensar que a tão disseminada e consensual “universalidade” das referências geográficas e topográficas de Beckett pode sempre surgir, afinal, recuperada com outro tipo de ressonâncias identitárias e mais complexas filiações literárias e teatrais. Que o teatro de Martin McDonagh seja discutido como “genuinamente” irlan-

>>

dês ou não projecta toda esta problemática para uma renovada articulação entre a dimensão nacional e a cada vez mais globalizada circulação do teatro contemporâneo, acrescentando novos dados a uma equação já complexa, cujos reflexos na prática tradutória e na criação teatral continuarão, sem dúvida, a merecer uma cada vez mais ponderada, ou inspirada, consideração, ou, pelo menos, mais atenta ao poder exercido pela tradução (e pela figuração cénica) na representação cultural de alteridades e na conformação da nossa própria identidade. <<

194>195

---

## NOTAS

\* Este estudo foi elaborado no âmbito do projecto "Literatura e Identidades", do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), do Quadro de Apoio III.

## BIBLIOGRAFIA ∨

Aaltonen, Sirkku (2000), *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters.

Beckett, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1965), *Waiting for Godot*, London, Faber and Faber.

— (1964), *À Espera de Godot*, trad. A. Nogueira Santos, in *Teatro de Samuel Beckett [À Espera de Godot, Fim de Festa, A Última Gravação]*, Lisboa, Arcádia, pp. 7-149.

— (2000), *À Espera de Godot*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia.

Bondy, Luc (2000), "Conversa com Luc Bondy por Hédi Kaddour", trad. Maria Deolinda Estudante, in Programa de *En attendant Godot*, Porto, Rivoli Teatro Municipal, s/p.

Brady, David (2001), *Beckett: "Waiting for Godot"*, Plays in Production, Cambridge, Cambridge University Press.

Carneiro, João (2000), "Fazer sentido", *Expresso*, "Cartaz", 27 de Maio, p. 20.

Carvalho, Paulo Eduardo (2001), "Beckett (auto)traduzido/Traduzir Beckett: 'Dar forma à confusão'", in Teresa Seruya (org.), *Estudos de Tradução em Portugal: Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, pp. 279-296.

— (2002), "Modalidades de negociação da alteridade: O caso do teatro irlandês contemporâneo nos palcos portugueses", in Alexandra Lopes e Maria do Carmo Correia de Oliveira (orgs.), *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal: Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, pp. 203-228.

— (2003), "Balbucios e fabulações" e "Beckett em edição portuguesa", *Público*, "Mil Folhas", 12 de Abril, p. 4.

Clément, Bruno (1994), *L'œuvre sans qualité: Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil.

Deane, Seamus (gen. ed.) (1991), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, 3 vols., Derry, Field Day Publications.

Dolan, Terence Patrick (1999), *A Dictionary of Hiberno-English*, Dublin, Gill & Macmillan.

>>

- Edwards, Michael (1992), "Beckett's French", *Translation and Literature*, vol. 1, Edinburgh University Press, pp. 68-82.
- Gomes, Kathleen (2000), "À espera do bilhete", *Público*, 19 de Maio, p. 80.
- João Gomes, Manuel (2000), "Godot e os Marginais", *Público*, 22 de Maio, p. 41.
- Harrington, John P. (1991), *The Irish Beckett*, Syracuse, Syracuse University Press.
- Junkers, Mary (1995), *The Irish Dimension*, Dublin, Wolfhound Press.
- 196>197 Kearney, Richard (1988), *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, Dublin, Wolfhound Press.
- Kiberd, Declan (1995), *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, London, Jonathan Cape.
- Lonergan, Patrick (2003), "The Impact of Globalisation", in Fionnuala Dillane e Ronan Kelly (eds.), *New Voices in Irish Criticism IV*, Dublin, Four Courts Press, pp. 19-29.
- Margato, Cristina (2001), "À espera de Godot, de Samuel Beckett", *Expresso*, "Cartaz", 29 de Setembro, p. 12.
- Mays, J. C. C. (1992), "Irish Beckett: A Borderline Instance", in Steve Wilmer (ed.), *Beckett in Dublin*, Dublin, The Lilliput Press, pp. 133-146.
- McDonagh, Martin (1997), *A Skull in Connemara*, London, Methuen Drama, in association with the Royal Court.
- McMillan, Dougal / James Knowlson (eds.) (1993), *Waiting for Godot: The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I, London, Faber and Faber.
- Mercier, Vivian (1962), *The Irish Comic Tradition*, Oxford, Clarendon Press.
- (1977), *Beckett/Beckett*, New York, Oxford University Press.
- Morash, Christopher (2002), *A History of Irish Theatre, 1601-2000*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Murphy, P. J. / Werner Huber / Rolf Breuer / Konrad Schoell (1994), *Critique of Beckett Criticism: A Guide to Research in English, French and German*, Columbia, Camden House.

Murray, Christopher (1984), "Beckett Productions in Ireland: A Survey", *Irish University Review*, 14.1, Spring, pp. 103-125.

O'Brien, Eoin (1986), *The Beckett Country: Samuel Beckett's Ireland*, Dublin and London, The Black Cat Press with Faber and Faber.

Rebello, Luiz Francisco (1961), "A Desesperada Espera de Godot" [1958], in *Imagens do Teatro Contemporâneo*, Lisboa, Edições Ática, pp. 153-159.

Roach, Joseph (2002), "'All the Dead Voices': The Landscape of Famine in *Waiting for Godot*", in Elinor Fuchs / Una Chaudhuir (eds.), *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp. 84-93.

>>

Roche, Anthony (1994), *Contemporary Drama: From Beckett to McGuinness*, Dublin, Gill and Macmillan.

Rodrigues, Urbano Tavares (1961a), "À Espera de Godot (ou de Deus?) num Teatro de Paris", in *Noites de Teatro*, Lisboa, Edições Ática, pp. 37-43.

— (1961b) "À Espera de Godot, no Trindade", in *Noites de Teatro*, Lisboa, Edições Ática, pp. 45-52.

Roof, Judith (2000), "Playing outside with Samuel Beckett", in Stephen Watt / Eileen Morgan / Shakir Mustafa (eds.), *A Century of Irish Drama: Widening the Stage*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 146-159.

Seixas, Paula Maria Ribeiro de (2003), 'Saying is Inventing': *Quatro peças de Samuel Beckett em Portugal*, Dissertação de Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas, Universidade de Évora.

Venuti, Lawrence (1998), *The Scandals of Translation: Towards an Ethic of Difference*, London, Routledge.

Worth, Katharine (1978), *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, London, The Athlone Press.

— (1991), "Beckett's Irish Theatre", in Jacqueline Genet / Richard Allen Cave (eds.), *Perspectives of Irish Drama and Theatre*, Gerrards Cross, Colin Smythe, pp. 39-49, 162.

— (2001), *Samuel Beckett's Theatre: Life Journeys*, Oxford, Clarendon Press.