



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E ENSINO

**DUAS TRADUÇÕES DE *WAITING FOR GODOT* PARA O BRASIL: O JOGO DO
ABSURDO DE BECKETT DO INGLÊS PARA O PORTUGUÊS**

JOSELITO PORTO DE LUCENA

CAMPINA GRANDE - PB

2017

JOSELITO PORTO DE LUCENA

**DUAS TRADUÇÕES DE *WAITING FOR GODOT* PARA O BRASIL: O JOGO DO
ABSURDO DE BECKETT DO INGLÊS PARA O PORTUGUÊS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguagem e Ensino, na área de concentração em Ensino de Língua e Literaturas Estrangeiras.

Orientadora: Dra. Sinara de Oliveira Branco (UFCG)

Coorientadora: Dra. Danielle Dayse Marques de Lima (UFCG)

CAMPINA GRANDE - PB

2017

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Sinara de Oliveira Branco (UFCG)
(Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Danielle Dayse Marques de Lima (UFCG)
(Coorientadora)

Prof. Dr. Daniel Antônio de Souza Alves - UFPB
(Examinador Externo)

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro - UFCG
(Examinador Interno)

Prof^ª.Dr^ª. Valéria Andrade - UFCG
(Suplente - Examinador)

Campina Grande, Julho de 2017

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial à minha orientadora, Sinara de Oliveira Branco, pela paciência, pelas valiosas orientações, pelas conversas e por todos os momentos de aprendizado. A jornada, com certeza, se torna mais interessante quando temos, ao nosso lado, aqueles que admiramos, respeitamos e por quem nutrimos sentimentos bons.

À co-orientadora da pesquisa, Prof^ª Danielle Dayse Marques de Lima, pelo tempo dedicado, pelas conversas e por todo o suporte literário que tanto enriqueceram o estudo.

Aos professores Marco Antônio e Josilene Alves, que, definitivamente, contribuíram para o espírito de pesquisador que encontrei em mim ao longo desses vinte e quatro meses.

Aos meus colegas de turma, Amanda, Veranildo, Luciana, Josimar, Paula, Renally e Melina Melina. Tivemos tantos momentos cômicos, trágicos e, principalmente, vitoriosos, juntos, que é seguro dizer que passamos a pensar uns nos outros como 'meus amigos do mestrado'.

Aos meus amigos da vida, que, por sorte, não consigo listar aqui. Destaco Ana, Heitor, os Andrés, Ícaro, Neves, Guilherme e Kamila Porto (promovida de prima), por terem sido os mais presentes mesmo quando eu não fui.

Às amigas das Letras e da vida, Sheyla, Iá Niani, Haissa e Maria Joana. Obrigado por terem participado, cada uma de sua forma, da estruturação da dissertação e da pesquisa.

Aos meus colegas de trabalho e alunos, pessoas queridas que cruzaram e cruzam o meu caminho.

À minha família, que é o amor da minha vida. Em especial para Xá, Andrea, Mainha, Joanna e Clarinha, por serem as meninas da casa.

Ao meu pai (in memoriam) e meus irmãos, Josiete, Rostand e Cassandra.

Um obrigado carinhoso a minha tia, Dulce Porto, por seu suporte e sua ajuda. Sua influência primeira despertou o meu interesse pela língua inglesa. Hoje, sua experiência, que tanto admiro, guia a minha jornada na área das Letras.

Ao meu tio, Josenaldo Porto. Sem seu estímulo eu não estaria, agora, terminando uma pós.

À todos os meus professores, por me mostrarem o papel da educação. Vocês sempre iluminarão minha jornada.

À vida e ao amor, professores mais bonitos.

RESUMO

LUCENA, Joselito Porto de. **Duas traduções de *Waiting for Godot* para o Brasil: O jogo do absurdo de Beckett do inglês para o português.** Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, 2017).

Em um jogo que envolve questões estilísticas e culturais, o tradutor literário, cuja estratégia é marcada por condições sócio históricas particulares, depara-se com embates na hora de traduzir elementos da atmosfera do texto fonte, principalmente se eles não existirem na mesma configuração da distinta cultura do texto alvo. A presente pesquisa consiste na análise das duas traduções para o português da obra *Waiting for Godot* (1952), do escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906 – 1989). O objetivo é comparar as escolhas tradutórias para *Estratégias do Teatro de Beckett* e os demais elementos culturais presentes na peça, pontos identificados como problemáticos para o processo de tradução/transporte do texto. Tratando-se de uma obra 'com mais de um original', já que foi autotraduzida por Samuel Beckett, configurou-se como nosso objetivo, também, investigar as implicações da disponibilidade dos originais em francês e inglês para o trabalho dos tradutores. A obra em francês, adotada por nós como um texto de apoio, possibilitou-nos consultas que esclarecem quando cada tradutor optou por seguir um e não o outro original. Para que pudéssemos categorizar as diferentes deformações encontradas na comparação das traduções, optamos por utilizar a analítica de Berman (2000). Sua classificação das deformações que atuam no texto traduzido, juntamente às noções trazidas por teóricos como Campos (2010), Even-Zohar (1990), Faleiros (2012), Jakobson (1959) e Lambert (1990), possibilitaram investigar as implicações da tradução criativa de um texto literário, apontando reflexos estilísticos e culturais desse processo. Complementando o aporte teórico e embasando as discussões quanto ao viés literário e cultural do *corpus*, Camus (1991), Esslin (1961), Laraia (1986), Sartre (2007) e Teles (1983) fazem a ponte com os elementos históricos, culturais, filosóficos e literários da peça. A análise da tradução das *Estratégias do Teatro de Beckett* nos revela que deformações, observadas na recriação criativa dos tradutores, interferiram na manutenção das estratégias trazidas pelo autor, em alguns momentos, chegando, inclusive, a cancelá-las. Foi o caso das estratégias de *repetição* e *contradição entre fala e ação*, que foram, em determinada situação, apagadas pela tradução de Flávio Rangel. Descobrimos, ainda, que estratégias, como o *catecismo* de Beckett, muito mais explorado no original em inglês, não foram incorporadas às traduções. Já as escolhas tradutórias para elementos culturais, observadas na segunda categoria de análise, mostraram que é comum que o tradutor Flávio Rangel opte por soluções que adaptem seu texto ao formato de *script*, pensado por ele para o teatro, como também são comuns os momentos em que Fábio de Souza Andrade, regido por questões editoriais, não dispõe de uma liberdade para decidir qual original (de uma peça que existe em duas identidades) seguir. O resultado é uma hierarquização entre os originais, de forma que o texto em francês, que precede cronologicamente o original em língua inglesa, é o que perpetua-se em língua portuguesa.

Palavras-chave: Tradução Literária, Cultura, Teatro do Absurdo, Beckett

ABSTRACT

LUCENA, Joselito Porto de. **Duas traduções de *Waiting for Godot* para o Brasil: O jogo do absurdo de Beckett do inglês para o português.** Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, 2017).

In a game involving stylistic and cultural issues, the literary translator, whose strategy is marked by particular socio-historical conditions, encounters clashes when translating elements that are specific to the atmosphere of the source text, especially if they do not exist in the same configuration of the unique culture of the target text. The present research analyzes two translations of *Waiting for Godot* (1952), by the Irish writer and playwright Samuel Beckett (1906 - 1989). The objective is to compare the translators' choices for strategies found in Beckett's theater, as well as other cultural elements present in the play. These points had previously been identified as problematic for the process of translation/transposition of the text. Being a work 'with more than one original', since it was auto translated by Samuel Beckett, it was also the objective of this research to consider the availability of the originals in French and English for the translators' work. The work in French, adopted as a supporting text, made it possible to clarify when each translator chose to follow one and not the other original. In order to categorize the different deformations which were found in the comparison of the translations, we chose to use Berman's (2000) analytic of translation. His classification of the deformations that work within the translated text, along with the notions brought by theoreticians such as Campos (2010), Even-Zohar (1990), Faleiros (2012), Jakobson (1959) and Lambert (1990), made it possible to investigate the implications of translating a literary text, and to point out the stylistic and cultural reflections of this process. Complementing the theoretical structure of this work and grounding the discussions on the literary and cultural bias of the corpus, Camus (1991), Esslin (1961), Laraia (1986), Sartre (2007) and Teles (1983) connect us to the historical, cultural, philosophical and literary elements of the play. The analysis of the translation of Beckett's strategies revealed that deformations, observed in the 'creative re-creation' of the translators, did interfere in the maintenance of the strategies brought by the author and, in some cases, even cancelled them. It was the case of strategies such as *repetition* and *contradiction between speech and action*, which were, at some point, erased by the translation of Flávio Rangel. It should be noted that strategies that were more explored in the English version, such as Beckett's catechism, were not incorporated into the translations. The translators' choices for cultural elements, observed in the second category of analysis, showed us that, while it is common for the translator Flávio Rangel to choose solutions that adapt his text to the script format (as he had originally designed it for the theatre), it is common for the translator Fábio de Souza Andrade, led by editorial issues, not to have the freedom to decide which original to follow (of a play which exists in two identities). The result is a hierarchy between the originals, so that the text in French, which chronologically precedes the original in English, is the one perpetuated in Portuguese.

Keywords: Literary Translation, Culture, Theatre of the Absurd, Beckett

SUMÁRIO

O JOGO DO ABSURDO DE BECKETT COMO UM DESAFIO PARA A TRADUÇÃO LITERÁRIA	1
1 A TRADUÇÃO LITERÁRIA COMO UMA INVESTIGAÇÃO CULTURAL: ELEMENTOS ESTÉTICOS E TEMÁTICOS NA OBRA WAITING FOR GODOT	8
1.1 Um prólogo para o absurdo: os contextos filosófico, histórico e estético de Waiting for Godot.....	8
1.1.1 As perguntas existencialistas e o negativismo nietzschiano: a fonte do Absurdo 10	
1.1.2 Samuel Beckett, o autor da aflição de ser	14
1.1.3 O Teatro do Absurdo: unindo mensagem e formato.....	20
1.1.3.1 O Nouveau Roman e a Sensação Nova	26
1.1.3.2 O Teatro do Absurdo e a insuficiência da linguagem	27
1.2 A Tradução Literária e o texto criativo: uma investigação cultural	32
1.2.1 Implicações de uma nova compreensão do Sistema Literário para os Estudos da Tradução.....	32
1.2.2 Cultura: um olhar antropológico para fins tradutórios	36
1.2.3 O Estudo do Texto Literário a partir dos Polissistemas de Even-Zohar	42
1.2.4 A analítica de Berman e o texto criativo	47
2 A CATEGORIZAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO E OS PASSOS DA ANÁLISE COMPARATIVA	55
2.1 Tipologia de pesquisa	55
2.2 Categorias de Delimitação e Observação do Corpus	57
2.2.1 Estratégias do Teatro de Beckett	57
2.2.2 Os procedimentos de análise.....	60
2.3 Considerações sobre o transporte do francês para o inglês.....	62
2.4 A tradução de 1976.....	64
2.5 A tradução de 2015.....	67
3 AS DEFORMAÇÕES NAS TRADUÇÕES DE WAITING FOR GODOT: QUESTÕES CRIATIVAS E CULTURAIS	70
3.1 A Tradução das Estratégias do Teatro de Beckett	70
3.1.1 O Catecismo de Beckett	70
3.1.2 As repetições do Teatro Inferno	77
3.1.3 O bordão da peça e o efeito de acumulação.....	84
3.1.4 A Transnomação.....	87
3.1.5 A contradição entre ação e fala.....	92
3.1.6 O fluxo das ideias na fala de Lucky.....	93

3.2 A tradução dos demais elementos culturais	105
3.2.1 Os elementos culturais nas danças de Lucky	105
3.2.2 O Knook de Pozzo	110
3.2.3 A sobreposição de línguas	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	121
APÊNDICES	126
ANEXOS	133

O JOGO DO ABSURDO DE BECKETT COMO UM DESAFIO PARA A TRADUÇÃO LITERÁRIA

A Tradução Literária se faz presente em boa parte das vezes que lemos para além das fronteiras do nosso território. Do tipo de organização, do espaço geográfico e da dimensão linguística 'do outro', no entanto, a cultura humana arboresce de forma única. Dessas atmosferas culturais, muitas nunca visitadas por nós, surgem expressões artísticas também únicas, caso da literatura.

Traduzir Literatura é lidar com o transporte de um texto que pode ser compreendido como produto direto da cultura da qual faz parte. Os textos Literários carregam traços históricos e socioculturais que remetem ao contexto que os cerca, e, por isso, sua profundidade não se encerra em si. A necessidade de transportar para outra língua a expressividade artística que esses textos trazem encontra obstáculos não apenas nas particularidades linguísticas, mas culturais.

Por isso, falar do desafio de se traduzir um texto pertencente ao Modernismo, como é o caso da nossa pesquisa, é também propor uma compreensão dos tempos de revoluções intelectuais e tecnológicas que lhe servem como base. As produções literárias que nasciam em meio às revoluções artísticas, comuns na Europa no fim do século XIX e início de XX, exploravam o subjetivo, o não exprimível. São textos que brincam com a sensação, explorando os avanços tecnológicos da humanidade e os mistérios da mente em busca de inovação.

Vista por alguns críticos e teóricos como sendo de certa forma esotérica, a literatura moderna é marcada pelos diversos manifestos da arte *avant-garde*¹, que chegava com uma urgência em rejeitar o clássico e falar do que não se consegue falar objetivamente. Seja através da pintura abstrata ou das várias manifestações poéticas e literárias, a arte moderna traz uma aura de desconstrução que afeta diretamente a linguagem, sendo ela própria espaço para inovação.

É dessa atmosfera que surge *Waiting for Godot* (1952), a peça em que “nada acontece em dois atos” (MERCIER, 1956), do escritor irlandês Samuel Beckett (1906 –

¹ Também referida como arte de vanguarda, esse tipo de expressão marcou o final do século XIX e início de século XX com sua busca por inovação. Por ser um período marcado pela descoberta, a experimentação, o subjetivo e o inconsciente são elementos presentes na arte de vanguarda que, assim, rejeita o pré-estabelecido e o canônico.

1989). Escrita entre 1947 e 1948, período que muitos teóricos consideram como último fôlego do Modernismo, a peça desafia as noções que se tinha de enredo, ação e desfecho, e retrata dois dias consecutivos na vida dos vagabundos Vladimir e Estragon (que se tratam por Didi e Gogo). Os dois esperam em uma estrada de terra próxima a uma árvore – único cenário durante toda a peça – por Godot, um homem com quem ambos acreditam ter um compromisso, mas que, no final de cada ato, nunca vem.

Enquanto esperam, eles discutem sobre o passado, política, religião, a condição humana, dentre outros tantos tópicos que aparecem, ora de forma incompleta, ora de forma subjetiva, e deixam em aberto questionamentos e sensações partilhadas com o público: ‘por que não ir embora?’, ‘mas, e se Godot chegar?’, ‘o que fazer enquanto esperamos?’. Essa situação, que logo evolui para angústia, é palco para uma torrente de referências sociais, históricas, filosóficas, literárias e culturais de uma forma geral, que acabam por desempenhar um papel fundamental para a confusa ‘estória’ (que está mais para situação) e seus efeitos de sentido.

Tendo em mente esse panorama, trazemos uma investigação cultural que tem como objeto de análise a obra literária *Waiting for Godot* e suas traduções para o português brasileiro: *Esperando Godot* (1976), traduzida por Flávio Rangel e publicada pela Editora Abril; *Esperando Godot* (2015), traduzida por Fábio de Souza Andrade e publicada pela Editora Cosac Naify. A proposta da pesquisa, que compreende o texto literário como um produto criativo e cultural, é observar, nas duas traduções da obra para o Brasil, diferentes escolhas tradutórias para *Estratégias do Teatro de Beckett* e para elementos culturais presentes em *Waiting for Godot*.

Compreendendo a tradução, especificamente de um texto literário, como um processo mais complexo do que um objetivo jogo de equivalências, exploramos questões hermenêuticas, compreendidas dentro da noção de Polissistemas de Even-Zohar (1990), que nos ajudam a entender particularidades sobre a tradução de referências específicas da atmosfera de Samuel Beckett, bem como de influências e estratégias literárias presentes no Teatro do Absurdo.

A escrita de Beckett, constantemente comparada à de seu amigo, guia e parceiro de escritas e revisões, James Joyce (1882 – 1941), desenvolve-se a partir de um estilo que ganhou força no *Nouveau Roman* francês: o abandono da cuidadosa

caracterização do personagem, típica do romance clássico, que passa a dar lugar à exploração do fluxo de seus pensamentos (o *Stream of Consciousness*²). Essa apresentação da mente do personagem e toda sua subjetividade se dá através de pensamentos fragmentados que geram intermináveis associações. O reflexo disso em *Waiting for Godot* é uma miríade de referências que acabam por desempenhar um determinado papel na peça, seja para a ‘trama’ (quase inexistente no Teatro do Absurdo), seja para os efeitos e sensações buscados pelo autor. A linguagem e a gramática acabam se tornando insuficientes ao buscar espelhar a linguagem do inconsciente, do pensamento, do sonho e da sensação.

Além do fluxo de pensamentos e palavras para explorar a profundidade dos personagens, essa ‘nova configuração’ do texto em busca da sensação nova traz, aos níveis textuais, características dinâmicas, se comparadas com formatos clássicos: a incoerência se torna a mensagem; situações estáticas tomam o lugar da trama; a sonoridade e a sinestesia³ se sobrepõem à verossimilhança e ao léxico. Como trazido por Lambert & Van Gorp (2011), o tradutor de um texto literário

difícilmente será capaz de traduzir todos esses níveis textuais na mesma proporção e com o mesmo grau de sutileza. Muito provavelmente, ele terá sacrificado níveis textuais específicos (por exemplo, o léxico) por outros níveis (por exemplo, a literariedade) (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 207).

Apoiados sobre a noção trazida por Lambert e Van Gorp, utilizamos a analítica da tradução de Antoine Berman (2000) para observar, no produto traduzido, “deformações” provenientes da necessidade de escolhas tradutórias. Como grande parte dessas deformações são resultado de práticas etnocêntricas, segundo Berman (2000), utilizamos o suporte de Lambert (2011) também para discutir sua noção de literaturas nacionais, conceito que nos possibilita investigar (entre os originais, as traduções e as línguas envolvidas) a relação ideológica e hierárquica presente na forma como a literatura é compreendida.

² O fluxo da consciência é uma estratégia narrativa que traz à página a multitude de pensamentos e sentimentos (muitas vezes desconexos ou incompletos) que passam pela cabeça das personagens.

³ Um cruzamento entre sensações, podendo ser de planos sensoriais diferentes, ou de formatos semióticos distintos (ex.: cor e som, música e cheiro, visão e tato), estimulados, no caso dos poetas simbolistas, pela sonoridade de palavras e imagens descritas.

Movimento que se torna uma ‘resposta histórica pós-guerra’, o Teatro do Absurdo vem para explorar as questões que estavam sendo propostas por pensadores como: Nietzsche (1844 – 1900), que, no final do século XIX, colocava em xeque a existência de Deus, atribuindo aos artifícios da mente a necessidade que alguns indivíduos sentem pela busca do divino; Sartre (1905 - 1980), que punha em foco a situação da humanidade, chamando-a de absurda; e Camus (1913 – 1960), que frente à falta de sentido da vida propõe ‘o porquê de não suicidar-se’ como a única e verdadeira questão filosófica da humanidade. O Teatro do Absurdo une, portanto, questões das filosofias niilista e existencialista aos diversos formatos que vinham sendo explorados pelos modernistas, em uma influência direta da literatura *avant-garde* europeia e sua sistemática oposição à arte regrada e à estética convencional.

Assim batizados por Martin Esslin no livro *Theatre of the Absurd* (1961), esses escritores e dramaturgos, no entanto, não se consideravam pertencentes a um mesmo movimento. Eles incluíam muitas de suas próprias experiências, visões e questionamentos particulares em seus escritos e costumavam trabalhar de forma solitária. Foi por apresentarem determinadas características e por se mostrarem sob determinadas influências que artistas como Samuel Beckett (1906 – 1989), Arthur Adamov (1908 – 1970), Eugène Ionesco (1909 – 1994), Jean Genet (1910 – 1986), Edward Albee (1928 – 2016), Harold Pinter (1930 – 2008), Fernando Arrabal (1932), entre outros, tiveram suas obras classificadas sob o rótulo de Teatro do Absurdo.

Esses escritores se destacavam por falarem do não sentido da vida através de imagens (seja no palco, seja na página) igualmente sem sentido. O formato desconstruído, herdado dos diversos movimentos que negavam o clássico, unia-se à angústia do homem pós-guerra e à visão existencialista para criar uma nova forma de expressão artística, como mostra Esslin (1961):

O teatro do absurdo se esforça para expressar sua sensação de falta de sentido da condição humana e da inadequação da abordagem racional pelo abandono aberto de dispositivos racionais e pensamento discursivo (ESSLIN, 1961, p. 19, tradução nossa⁴).

⁴ *The theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.*

Esse acúmulo de conteúdos e formas em um novo modelo de expressão chama atenção quando pensada sob o ponto de vista da tradução. A literatura, a história e a religião são aspectos culturais que surgem em harmonia com um determinado lugar e povo, portanto é de se esperar que alguns de seus elementos não encontrem a mesma recepção em uma outra cultura. Cabe ao tradutor observar se as referências culturais, como, por exemplo, nomes próprios e lugares históricos, serão adaptadas para a realidade do leitor de um outro país (o 'estrangeiro' dá lugar ao nacional em um processo tido por Berman (2000) como etnocêntrico), ou mantidas no texto alvo em seu formato original. Soma-se a esse fator, ainda, especificidades (geralmente guiadas pelo formato da publicação e pela editora) em relação ao uso de artifícios como nota de rodapé, notas de fim de texto, legenda, paratexto, etc.

Cientes da existência de outras traduções de *Waiting for Godot* para o Brasil – em sua maioria *scripts*, para a TV ou palco, que contam com a livre adaptação do diretor para cada espaço e contexto –, atemo-nos às especificidades e exigências do mercado literário, que é para Even-Zohar (1990) um dos sistemas a serem considerados na investigação da Tradução Literária. Compreendermos, por isso, a necessidade de uma investigação cultural em torno dos originais e das duas traduções publicadas no Brasil, já que muitas dessas referências, como costuma acontecer em trabalhos literários, podem ser traçadas de volta à cultura da qual nasceram.

Quando Samuel Beckett escreveu a estória de Vladimir e Estragon em sua interminável espera por Godot, ele o escolheu fazer, primeiramente, em língua francesa. Apesar desta não ser sua língua materna, o francês lhe possibilitava caminhos e liberdades diferentes, segundo o autor: “por que em francês é mais fácil de se escrever sem estilo” (MONTAGUE, 1969, tradução nossa⁵).

Tendo vivido na França a maior parte da sua vida, Beckett escreveu boa parte de suas peças em francês e se encarregou, ele mesmo, de traduzi-las para o inglês. Tal fato o deixou marcado na história literária como um dos principais nomes quando o assunto é autotradução. Data de 1961 (menos de dez anos depois da estreia de *Godot*) um dos primeiros artigos publicados em relação ao Beckett autotradutor, o *Samuel Beckett Self-Translator*, de Ruby Cohn.

⁵ *parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style.*

Os estudos sobre o Beckett autotradutor observam a inquestionável autoridade do escritor sobre o texto original e sobre o texto traduzido (BAKER, 1998), justamente por compreenderem o autotradutor como um profissional que conhece seu texto de uma forma que é inacessível a qualquer outro tradutor.

Para alguns críticos, a precedência no tempo define o original, para outros, esse não é critério suficiente. No livro *Beckett and Babel: an investigation into the status of the Bilingual work*, Brian T. Fitch (1988) diz que, ao comentar os textos de Beckett em inglês ou francês, não há a necessidade de apontar o fato de um texto ter sido precedido por outro na outra língua, ou de considerar uma diferença de *status* entre os textos. O resultado é que os textos de Beckett, sem exceção, são considerados originais em ambas as línguas (FITCH, 1988, p.12), visto que os críticos francófonos tratam os textos de Beckett como originais em francês, enquanto os críticos anglófonos, da mesma forma, tratam seus textos como originais em inglês (FITCH, 1988, p. 124). Por este motivo, nas referências ao texto em inglês, optaremos por tratá-lo como ‘original em inglês’, tendo em vista que é a autotradução de Beckett para seu texto inicial, *En Attendant Godot*.

Em uma investigação que busca, por sua vez, inter-relacionar Tradução, Literatura e Cultura, analisamos estratégias literárias características do Teatro do Absurdo, utilizadas por Beckett em *Waiting for Godot*, que se mostram desafiadoras para o processo de tradução. O objetivo é que, na primeira categoria de análise, enxerguemos, dentro das estratégias observadas, “deformações” (BERMAN, 2000) de elementos textuais presentes no Texto Fonte através de uma comparação paralela entre original (*Waiting for Godot*, Faber & Faber, 2010) e traduções (*Esperando Godot*, Editora Abril, 1976; *Esperando Godot*, Editora Cosac Naify, 2015).

A segunda categoria de análise explora as escolhas tradutórias para elementos culturais, como: *marcas, lugares, danças típicas, expressões idiomáticas e sobreposições de línguas*, que não se encaixaram nas estratégias analisadas na primeira categoria. O olhar utilizado é o mesmo: observamos diferenças nas escolhas tradutórias desses elementos e as discutimos sob o olhar analítico de Berman (2000).

Em ambas as categorias, a utilização do texto em francês *En Attendant Godot* como suporte, nos possibilitará observar como a disponibilidade de mais de um original para consulta pode ter influenciado as traduções brasileiras a seguirem caminhos distintos.

Fundamentados em ideias de autores e teóricos como Berman (2000), Esslin (1961), Even-Zohar (1990), Jin-Di (2003), Lambert (2011), Laraia (1986), Vasconcellos (2012), Teles (1983) e Souza (2006), discutimos questões centrais para a compreensão das várias dimensões culturais que influenciam a escrita e a tradução de um texto literário como *Waiting for Godot*.

Diante deste panorama e motivados pela desafiadora configuração que une tema e formato que o Teatro do Absurdo pode representar para a Tradução Literária, o objetivo geral desta pesquisa é realizar uma análise comparativa que observa, de forma paralela, a obra literária *Waiting for Godot* (Edição definitiva, Editora Faber & Faber, 2010) e suas duas traduções para o Brasil – *Esperando Godot* (Editora Abril, 1976, tradução de Flávio Rangel) e *Esperando Godot* (Editora Cosac Naify, 2015, traduzida por Fábio de Souza Andrade). Observamos, com um olhar comparativo e descritivo, diferentes escolhas tradutórias para elementos literários utilizados pelos Dramaturgos do Absurdo e mais especificamente por Beckett em *Waiting for Godot*.

Seguindo o objetivo geral, apontamos os seguintes objetivos específicos:

1. Comparar as diferentes escolhas tradutórias para elementos culturais e *Estratégias do Teatro de Beckett*;
2. Apontar, nas traduções brasileiras, momentos em que as deformações da analítica de Berman (2000) se fazem presentes;
3. Associar a disponibilidade de mais de um original (francês e inglês) aos momentos em que as traduções para o Brasil seguem caminhos distintos.

Após uma introdução que traz características gerais da obra, objetivos e justificativas, o presente trabalho apresenta uma base teórica que liga as questões literárias e culturais às questões tradutórias. Em seguida, traçamos aspectos e passos metodológicos fundamentais para a realização do estudo. Por fim, a análise é dividida em duas categorias que abordam: 1) a tradução de estratégias literárias utilizadas por Beckett em *Waiting for Godot*; 2) diferentes escolhas tradutórias para elementos culturais presentes na peça.

1 A TRADUÇÃO LITERÁRIA COMO UMA INVESTIGAÇÃO CULTURAL: ELEMENTOS ESTÉTICOS E TEMÁTICOS NA OBRA WAITING FOR GODOT

1.1 Um prólogo para o absurdo: os contextos filosófico, histórico e estético de *Waiting for Godot*

Entender o Teatro do Absurdo significa entender como determinados autores, dentre eles Beckett, exploravam temas filosóficos, religiosos, psicológicos e sociológicos através de formatos literários experimentais que inundavam a Europa na primeira metade do século XX.

A recepção do trabalho de Beckett, bem como de outros autores compreendidos por Esslin (1961) como pertencentes ao Teatro do Absurdo, deixa claro que “essas peças, que são tão arrogantemente classificadas como *nonsense* ou mistificação, tem algo a dizer e podem ser compreendidas” (ESSLIN, 1961, p. 21, tradução nossa⁶). As críticas em torno da peça, que reforçavam essa ideia de que as coisas haviam ficado ‘artísticas demais’, partem das primeiras encenações da peça, que causaram (e até hoje causam) forte estranhamento ao público.

Na primeira encenação de *Waiting for Godot* em Londres, em 1955, o crítico Kenneth Tynan declarou, no jornal *The Guardian*:

Por todos os critérios conhecidos, *Waiting for Godot* de Samuel Beckett é um vácuo dramático. Não tem trama, nem clímax, não tem desfecho; Sem começo, sem meio e sem fim. Inevitavelmente, ela traz um problema, e pode ser apontada como tendo suspense, uma vez que trata da impaciência de dois vagabundos esperando debaixo de uma árvore que um misterioso Sr. Godot compareça a seu compromisso com eles; mas a situação nunca se resolve, e um olhar para o formato nos mostra que Godot não vai chegar. *Esperando Godot* descarta tudo o que reconhecemos como teatro. A peça chega à alfândega, por assim dizer, sem bagagem, sem passaporte e sem nada a declarar: contudo, mesmo com a aparência de um peregrino marciano, a atravessa. A peça consegue isto, creio eu, apelando para uma definição de drama muito mais fundamental do que a que consta em qualquer livro. Ela firma e prova que uma peça é, basicamente, um meio de passar duas horas no escuro sem ficar entediado (TYNAN, 1955, tradução nossa⁷).

⁶ *these plays, which are so often superciliously dismissed as nonsense or mystification, have something to say and can be understood.*

⁷ *By all the known criteria, Mr Samuel Beckett's *Waiting for Godot* is a dramatic vacuum. It has no plot, no climax, no denouement; no beginning, no middle and no end. Unavoidably, it has a situation, and it might be accused of having suspense, since it deals with the impatience of two*

As peças do Teatro do Absurdo causam estranhamento pelos seus novos elementos, ainda a serem compreendidos e assimilados pelo público da época, que até então relacionava enredo, personagens, verossimilhança, clareza de tema à ideia de uma 'boa peça'. Como traz Esslin (1961):

Se uma boa peça deve ter uma estória inteligentemente construída, estas não têm estória ou enredo para se explorar; se uma boa peça é julgada pela sutileza de caracterização e motivação, estas são geralmente sem personagens reconhecíveis, que se assemelham a bonecos mecânicos; se uma boa peça deve ter um tema bem explicado, que é claramente exposto e finalmente resolvido, estas geralmente não têm um começo nem um fim; se uma boa peça deve se espelhar na natureza e mostrar os costumes e maneirismos da época em *sketches* fielmente observados, estas peças geralmente parecem ser reflexos de sonhos e pesadelos; se uma boa peça se confia em diálogos afiados, estas, geralmente, consistem de balbuciados incoerentes (ESSLIN, 1961, p. 21, tradução nossa⁸).

A partir dessas características Esslin categoriza e, ao mesmo tempo, batiza os escritores que apresentavam elementos similares em seus trabalhos. Por isso, o movimento do Teatro do Absurdo não deve ser compreendido como um grupo de escritores que seguiam uma padronização – “é uma simplificação exagerada assumir que qualquer época apresenta um padrão homogêneo” (ESSLIN, 1961, p. 22, tradução nossa⁹) -, mas sim como indivíduos que trabalhavam solitariamente, unindo as mais recentes questões filosóficas às suas próprias visões. Influenciados pelo momento de inovação estética que atingia boa parte da Europa, o Teatro do Absurdo pode ser compreendido como um movimento “antiliterário” moderno (ESSLIN, 1961, p. 26).

tramps waiting beneath a tree for a cryptic Mr Godot to keep his appointment with them; but the situation is never developed, and a glance at the programme shows that Mr Godot is not going to arrive. Waiting for Godot frankly jettisons everything by which we recognise theatre. It arrives at the custom house, as it were, with no luggage, no passport and nothing to declare: yet it gets through as might a pilgrim from Mars. It does this, I believe, by appealing to a definition of drama much more fundamental than any in the books. A play, it asserts and proves, is basically a means of spending two hours in the dark without being bored.

⁸ *if a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or plot to speak of; if a good play is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; if a good play is to hold the mirror up to nature and portray the manners and mannerisms of the age in finely observed sketches, these seem often to be reflections of dreams and nightmares; if a good play relies on witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherent babblings.*

⁹ *It is an oversimplification to assume that any age presents a homogeneous pattern.*

1.1.1 As perguntas existencialistas e o negativismo nietzschiano: a fonte do Absurdo

Encabeçados pela máxima de Ezra Pound (1885 – 1972) “*Make it new*” (inove), esses escritores eram influenciados em tempo real, pode-se dizer, pelas questões lançadas no final do século XIX e início do século XX por pensadores como Karl Marx (1818 – 1883), Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud (1856 – 1939) em torno da racionalidade humana. Do momento pós segunda guerra, já nos anos 40 e 50, podemos destacar as questões trazidas pelos existencialistas Jean-Paul Sartre e Albert Camus, também exploradas pelos dramaturgos do Teatro do Absurdo.

Nesse momento de experimentações, não apenas a literatura estava sendo desconstruída, questionada, negada. A filosofia moderna tem como um de seus principais motores a questão niilista da situação humana engatilhada por Nietzsche, a partir da qual o homem toma conhecimento de misteriosos mecanismos de sua própria mente e da sua capacidade destrutiva, ao mesmo tempo em que aponta toda sua racionalidade para questionar a existência de um Deus e de um plano divino, como se estabelecera por muito tempo devido ao modelo do pensamento Essencialista¹⁰.

Apoiados nos questionamentos filosóficos que desconstruíam muitas das bases ainda vigentes no século XIX, naquele momento, “assunções básicas e inabaláveis das gerações passadas foram varridas (...) descreditadas como ilusões baratas e de certa forma infantis” (ESSLIN, 1961, p. 23, tradução nossa¹¹), principalmente no que se refere à religião e à grande hegemonia do cristianismo, tendo em vista que os indivíduos do século XIX, como declarava Jung (1957), ainda tinham as mesmas convicções que regiam a vida das pessoas há mil e oitocentos anos.

Como traz Esslin (1961), esse declínio da fé religiosa estava mascarado até o fim da segunda Guerra pela fé no progresso, no nacionalismo e em outras falácias totalitárias, “tudo isso foi estilhaçado pela Guerra” (ESSLIN, 1961, p. 23, tradução nossa¹²). O Teatro do Absurdo surge, portanto, em um momento pós-guerra no qual o

¹⁰ Doutrina filosófica que considera que a essência do ser precede sua existência. Existiríamos, portanto, para buscar a natureza da nossa essência (QUINE, 1966).

¹¹ *unshakable basic assumptions of former ages have been swept away (...) discredited as cheap and somewhat childish illusions.*

¹² *All this was shattered by the war*

desencantamento e as perguntas apresentadas pelos existencialistas apontam para novos caminhos e tomam novas proporções.

Encabeçado por Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), que proclamava a morte de Deus no fim do século XIX, o existencialismo surge como uma resposta à visão essencialista de Platão e Aristóteles. Nietzsche rejeitou essa concepção com o Nihilismo, a crença na falta de sentido da vida. A religião, no pensamento nietzschiano, cai para o patamar de doença necessária a alguns tipos de pessoas.

A visão que Nietzsche traz em *Assim Falava Zaratustra* (1883), talvez seu livro mais famoso, propõe que descartemos a concepção divina das coisas. Para o autor, o sentido da vida é que o homem se torne um *Übermensch*, um super-homem: ao invés de apostar todas as fichas em um Deus, deveríamos considerar fazer isto em relação a nós mesmos e à Gaia, o planeta terra. "Deus está morto! (...) permaneci fiéis à terra e não acrediteis naqueles que vos falam de esperanças supraterestrres. São envenenadoras, que o saibam ou não" (NIETZSCHE, 2006, p. 13). O super-homem pensado por Nietzsche é capaz de contornar o problema da cadeira vazia que pertencia a Deus: ao dar ouvidos à sua autenticidade, sua criatividade, ao não seguir modelos, valores e dogmas elaborados por outros, o homem conseguiria criar um modo digno e desenganado de viver.

Nietzsche considera que, no futuro, pensaremos que, assim como o macaco é uma vergonha para o homem evoluído e intelectual, também será o homem para o superhomem. Para o autor, o homem está em uma corda bamba entre o último estágio de evolução e o próximo; a glória do homem é ter evoluído do "verme" para o homem, porém, ainda nos resta muito do verme. Precisamos evoluir mais (NIETZSCHE, 2006).

Nietzsche, para quem a religião e a necessidade de um divino são tipos de mecanismo da mente, diz que "o homem é um rio poluído" (NIETZSCHE, 2006, p. 13), e que possui um tipo de doença que o faz buscar a religião. Essas ideias são revolucionárias para a época, tendo influenciado a psicanálise de Freud e a filosofia dos existencialistas.

Bebendo da fonte de Nietzsche e do filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813 – 1855), podemos observar os trabalhos de Sartre, um dos maiores nomes da literatura existencialista. Em termos práticos, o autor levanta a questão de que a existência precede a essência. Criamos nossa essência através da forma que escolhemos viver.

Deus não nos fez com um propósito em mente, e procurar respostas em um mundo onde não existem respostas, para Sartre, é o Absurdo.

Já o filósofo Albert Camus, no ensaio filosófico “O Mito de Sísifo”, de 1942, tido como um texto clássico da filosofia e da literatura, sintetiza sua filosofia do absurdo comparando a situação humana à de Sísifo, que na mitologia grega foi condenado por toda a eternidade a rolar uma pedra montanha acima e, depois, vê-la rolar montanha abaixo. Camus compara o eterno trabalho repetitivo de Sísifo à do operário em uma cadeia de produção, repetindo o mesmo gesto por todo o dia. Repetindo para sempre uma ação que trará o mesmo resultado, inevitavelmente desastroso, Sísifo serve para nos lembrar das nossas pequenas rotinas do dia-a-dia, da nossa sequência de problemas supérfluos, do nosso sofrimento e da inevitabilidade da morte.

O termo absurdo, que pode ser interpretado como “contrário à razão, ao senso comum (...) que fala ou age de maneira irracional; estúpido, disparatado, tolo¹³”, é explorado por Eugène Ionesco em um ensaio sobre Franz Kafka (existente apenas em francês): “Absurdo é aquilo que é desprovido de propósito. Separado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem fica perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (IONESCO, 1957 apud ESSLIN, 1961, p. xix, tradução nossa¹⁴).

Camus complementa a ideia da falta de sentido da existência humana com a visão de que:

Um mundo que pode ser explicado pela racionalidade, mesmo que defeituoso, é um mundo familiar. Mas em um universo que é subitamente privado de ilusões e de luz, o homem se sente um estranho. O seu exílio se torna irremediável, por que ele é destituído de memórias de um lar perdido assim como da esperança de uma terra prometida por vir. Este divórcio entre o homem e sua vida, o ator e o cenário, verdadeiramente expressa o sentimento do absurdo (CAMUS, 1991, p. 18, tradução nossa¹⁵).

¹³ Definição do dicionário, disponível em < <https://www.dicio.com.br/absurdo/>>. Acesso em 02/03/2017

¹⁴ *Absurd is that which is devoid of purpose...Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless.*

¹⁵ *A world that can be explained by reasoning, however faulty, is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels a stranger. His is an irremediable exile, because he is deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks the hope of a promised land to come. This divorce between man and his life, the actor and his setting, truly constitutes the feeling of Absurdity.*

O sentido da vida é, para Camus, o que quer que façamos que nos impeça de cometer suicídio, como cogitam várias vezes os personagens Estragon e Vladimir em *Waiting for Godot*. É apoiado nessa noção existencialista que o crítico Martin Esslin delimita o Teatro do Absurdo: o palco onde essas questões tomam forma e se desmancham bem em frente aos nossos olhos por não apontarem para resposta alguma. O existencialismo se populariza, principalmente entre as artes, durante e após a Segunda Guerra Mundial, justamente pelo desencanto e pelos traumas trazidos pelas injustas carnificinas dos ataques e do Holocausto.

Sartre também explorava o problema da assustadora abundância de liberdade em seu livro *O Ser e o Nada*, de 1943. Para o filósofo, somos obrigados a estabelecer nosso próprio código moral, pois não há solução para o livre-arbítrio; não existe um sentido e, portanto, não há respostas; não há um Deus para punir ou cobrar pelas atrocidades da guerra; com uma decisão, podemos mudar completamente nossas vidas; não existem autoridades religiosas, filosóficas ou cósmicas; todas as autoridades são falsas; nossos pais, governantes, líderes religiosos não sabem a resposta e estão tão perdidos e livres quanto nós. Inventamos algo para fazer enquanto passamos o tempo, tal qual Estragon e Vladimir, assim como inventamos as regras ou as aceitamos de alguém. Para Sartre estamos, ainda, distantes de ser o *Übermensch* nietzschiano.

Frente a um mundo absurdo, pois não há resposta, decidir seguir qualquer uma dessas falsas respostas – valores de uma sociedade, dogmas de uma religião – é seguir o que Sartre chamou de “*La Mauvaise Foi*”, a má-fé. Esta seria a inautenticidade: fugir da responsabilidade de descobrir e entender a própria natureza, seguir as respostas de outros, fugir da liberdade. Para Sartre, o primeiro ato de Má-Fé consiste em fugir do que não se pode fugir, em fugir do que se é (SARTRE, 2007).

Para Sartre a liberdade é um problema inerente aos seres humanos, mas que vem com um conjunto de responsabilidades. Essa absoluta e completa liberdade logo se torna um fardo a ser carregado pelos seres humanos. A ‘Má-Fé’ possibilita ao ser humano fugir dessa responsabilidade artificialmente, negando sua liberdade e seguindo regras e parâmetros de outras pessoas e situações. Colocando em cheque a esperança por uma salvação divina, o pensamento existencialista constitui muito do que é discutido no Teatro do Absurdo, como nos mostra Esslin (1961):

Existe, aqui, um incrível paralelo entre a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre e a intuição criativa de Beckett, que nunca expressou conscientemente pontos de vista existencialistas. Se para Beckett, assim como para Sartre, o

homem tem o dever de encarar a condição humana como um reconhecimento de que na raiz da nossa existência existe o nada, a liberdade, e a necessidade de constantemente estarmos nos criando através de uma sucessão de escolhas, o Godot pode muito bem se tornar a imagem do que Sartre chama 'Má-Fé' (ESSLIN, 1961, p. 26, tradução nossa¹⁶).

Em síntese, esta é a função da espera dos dois vagabundos em *Waiting for Godot*. Eles esperam por Godot e, por isto, tornam-se totalmente dependentes (e angustiados pela incerteza) dessa espera. Se pararem – para pensar, ou de falar – eles vão contemplar o suicídio. Logo, “A rotina de esperar por Godot simboliza o hábito, o qual nos impede de acessar a dolorosa porém frutífera consciência da total realidade de existir” (ESSLIN, 1961, p. 59, tradução nossa¹⁷).

Os escritores e dramaturgos do Teatro do Absurdo apresentam uma inquietação quanto às incertezas que permeiam a existência humana, do ponto de vista da filosofia, mas o fazem através de discursos mais polifônicos e abstratos do que os existencialistas, trazendo momentos de caos e piada ao texto. No caso de Samuel Beckett, podemos rastrear temas e formatos que se fazem presentes na sua biografia e no contexto em que viveu, e que influenciam a sua obra.

1.1.2 Samuel Beckett, o autor da aflição de ser

Nascido na Irlanda em 1906 e vindo de uma família protestante, Samuel Beckett foi criado como “quase um *Quaker*¹⁸” (ESSLIN, 1961, p. 1, tradução nossa¹⁹), segundo

¹⁶ *There is here a truly astonishing parallel between the Existentialist philosophy of Jean-Paul Sartre and the creative intuition of Beckett, who has never consciously expressed Existentialist views. If, for Beckett as for Sartre, man has the duty of facing the human condition as a recognition that at the root of our being there is nothingness, liberty, and the need of constantly creating ourselves in a succession of choices, the Godot might well become an image of what Sartre calls 'bad faith'.*

¹⁷ *The routine of waiting for Godot stands for habit, which prevents us from reaching the painful but fruitful awareness of the full reality of being.*

¹⁸ Também denominados de quacres em português, os 'tremedores (tradução para *quakers*) são grupos religiosos com origem no movimento protestante britânico do século XVII, cuja cerimônia espiritual envolve 'tremidas', giros e outras expressões corporais. (Fonte: Society of Friends (Quakers) in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em <[https://www.infopedia.pt/\\$society-of-friends-\(quakers\)>](https://www.infopedia.pt/$society-of-friends-(quakers)>). Acesso em 07 mar. 2017.

¹⁹ *almost a Quaker.*

ele mesmo. Aos 17 anos de idade, quando ingressa na *Trinity College*, Irlanda, no ano de 1923, o autor aprende a ler e a falar francês e italiano. Quatro anos depois, popular e reconhecido como um ótimo aluno, ele recebe seu bacharelado em Artes.

A competência de Beckett logo rende-lhe, aos 22 anos, a oferta para participar de um intercâmbio de professores com a *École Normale Supérieure*, em Paris, onde lecionou inglês. É em Paris que Beckett, então com 23 anos, conhece James Joyce (1882 – 1941), o já consagrado escritor irlandês. É uma amizade relevante para a totalidade do que Beckett viria a se tornar, visto que Beckett começa sua vida de escritor tendo Joyce como guia. A primeira parceria entre os dois acontece em 1929, quando Beckett escreve a introdução para um livro de Joyce intitulado *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* (1929). Nesse registro, o futuro autor da absurda angústia pós-guerra defende que o dever do artista é, justamente, o de expressar a totalidade e a complexidade de sua experiência (ideia bastante popular entre as vanguardas literárias do início do século XX), rompendo com padrões de gosto, independentemente da preguiçosa demanda do público por algo de fácil compreensão.

Beckett, assim como Joyce, estava no centro da reconstrução artística moderna europeia, que herdava suas inovações estéticas da vanguarda francesa. Os ‘-ismos’ – Futurismo (1909), Expressionismo (1911), Cubismo (1913), Dadaísmo (1916), Surrealismo (1924)²⁰, etc. – que aconteciam na Europa traziam o foco para a expressão, sendo a compreensão, como trazido por Beckett, na introdução de 1929, subjetiva e papel dos leitores.

Na sua segunda parceria com Joyce – relação que resultou em teorias ‘precipitadas’ de que Beckett era seu secretário –, Beckett passa a traduzir uma passagem de *Work in Progress*²¹ para o francês. A tradução não pôde ser terminada devido ao regresso de Beckett para Dublin, em 1930, para ser professor assistente no *Trinity College*. Lá, Beckett se dedica a estudar os pensamentos de Proust (1871 - 1922), aplicando-os às suas próprias ideias e pontos de vista, e apontando para temas que

²⁰ A data relacionada a cada movimento se refere ao ano em que os seus principais manifestos foram veiculados.

²¹ James Joyce, ao longo de 17 anos, escreveu vários pedaços de escrita os quais chamou de *Work in Progress* (trabalho em andamento). Em 1939, ao finalmente publicar o livro, Joyce revelou que seu verdadeiro título seria *Finnegans Wake*.

ficariam mais fortes em suas futuras peças; por exemplo, o problema de comunicação na sociedade moderna, presente em *Waiting for Godot*.

Marcado pela forte rejeição ao discurso organizado, e pela desconstrução da linguagem, observada nos sucessivos movimentos artísticos surgidos no começo do século XX, Beckett escreve, em 1930, um ensaio epistemológico e estético sobre o pensamento de Proust e, mais amplamente, de outros pensadores que influenciavam Beckett. No ensaio, Beckett declara:

A tentativa de se comunicar onde não é possível qualquer comunicação não passa de vulgaridade simiesca ou horrendamente cômica, como o delírio que sustenta um diálogo com a mobília (...) não há comunicação porque não há nenhum veículo de comunicação (BECKETT, 2003, p. 67).

Aspectos subjetivos e que se situam além da capacidade humana da linguagem, como afirmavam a psicanálise e a filosofia do *fin de siècle*, existem e estão atuantes. Logo, o metafísico e o subconsciente não podem ser expressados por nenhuma língua, nenhum vocabulário do *homo sapiens*. É um ensaio inicialmente sobre Proust, mas que acaba trazendo posicionamentos pessoais de Beckett – “a arte é a apoteose da solidão” (BECKETT, 2007, p. 68), conclui Beckett em um determinado momento. Como traz Esslin (1961): “embora essas ideias sejam exposições do pensamento de Proust (...) Beckett claramente colocou muitos de seus sentimentos e visões pessoais nelas” (ESSLIN, 1961, p. 33, tradução nossa²²).

Após um ano na *École Normale Supérieure*, Beckett desiste da carreira de lecionar e se distancia de toda rotina e compromisso social, entrando em um período de viagens e trabalhos temporários em Dublin, Londres, Paris e cidades da Alemanha. “Certamente não é coincidência que tantos dos futuros personagens de Beckett sejam vagabundos, e que todos sejam solitários”, compara Esslin (1961, p. 33, tradução nossa²³).

Quando estava em Paris, Beckett sempre se reunia com Joyce e, quando não tinham longas discussões de silêncio, Beckett lia para ele sobre a insuficiência da linguagem. Um dos trabalhos mais estudados por Beckett, *Critique of Language*, do autor

²² *although these ideas are expositions of Proust's thought (...) Beckett clearly put many of his personal feelings and views into it.*

²³ *It is surely no coincidence that so many of Beckett's later characters are tramps and wanderers, and that all are lonely.*

Fritz Mauthner (1849 – 1923), publicado entre 1901 e 1902, foi de fundamental relevância para os vários movimentos e manifestos da arte de vanguarda que surgiam por toda Europa na primeira metade do século XX. Esse trabalho explora justamente a incapacidade da linguagem como um meio para a descoberta e a comunicação de verdades metafísicas.

Joyce foi um dos artistas que mais influenciou Beckett, constituindo primeiro um modelo e, em seguida, um desafio ao seu desenvolvimento literário (SOUZA, 2006, p. 17). O trabalho com as palavras realizado por Joyce impressionava o jovem Beckett, que em *Dante...Bruno...Vico...Joyce* (1929), estudo direcionado por Joyce, enfatiza a admiração que sentia por seu mestre.

Em sua escrita “Beckett usa alguns (...) procedimentos joyceanos para acentuar a dimensão significativa das palavras, dando uma importância especial aos recursos fonéticos e às paródias de estilos” (SOUZA, 2006, p. 19). Um desses recursos é a repetição exaustiva, que podem incluir listas, enumerações e permutações. “Estes jogos de inversão não são exatamente uma cópia dos procedimentos utilizados por Joyce, mas baseiam-se e parodiam o método neles implícito” (SOUZA, 2006, p. 19). Tidas por Joyce como “o maior recurso da ficção cômica” (KENNER, 1982, p. 209), as enumerações e repetições podem aparecer nos textos de Samuel Beckett através do registro de possibilidades de ação numa situação, como na troca de chapéus que acontece em *Waiting for Godot*.

Beckett se muda para uma casa fixa em Paris no ano de 1937. Em 1939, em visita à mãe na Irlanda, ele recebe a notícia de que as tropas alemãs ocuparam Paris. Contrário ao regime socialista da Alemanha e chocado pela brutalidade e antissemitismo dos nazistas, ele imediatamente decide voltar para a França, sentindo que sua presença se faria mais importante para a “França ocupada do que a Irlanda em paz” (BECKETT apud GRAHAM, 2012, tradução nossa²⁴). Como a região em que Beckett nasceu na Irlanda era tida como neutra pelos alemães, sua entrada e permanência em Paris foram permitidas.

Em 1941, indignado com os crimes que os nazistas cometiam contra os judeus e decidido a não ficar de braços cruzados, Beckett se junta a uma base inglesa de

²⁴ *prefer France at war to Ireland at peace*

Operações Especiais Executivas (SOE) em Paris. Lá ele passa a fazer parte da 'Resistance', trabalhando como agente de ligação e tradutor de relatórios secretos.

Foi nessa época que a espera, tão explorada em *Waiting for Godot*, fez parte da vida diária de Beckett. Tendo de esperar por mensageiros disfarçados, que quase nunca podiam revelar seus dias ou horários de encontro, muitas vezes Samuel Beckett esperou, incerto e apreensivo, por informantes que às vezes não vinham.

Apesar de nunca falar abertamente em suas obras sobre a guerra e suas experiências como espião, alusões a episódios vividos pelo autor comumente acontecem em suas obras pós-guerra. Em *Waiting for Godot*, podemos citar dois exemplos de referências ao envolvimento de Beckett com a guerra. O primeiro se refere ao episódio de 1942, quando, após ser traído por um padre que era na verdade um agente duplo, Beckett tem sua casa invadida pela Gestapo. Escapando por pouco da prisão, ele e sua parceira Suzanne Dechevaux-Dumesnil encontram refúgio em uma zona não ocupada de Paris chamada *Vaucluse*. Em *Vaucluse*, Beckett vai morar em uma casa de campo, onde trabalha como agricultor e encontra um refúgio da guerra e da cidade grande moderna por quase três anos. O lugar é mencionado em *En Attendant Godot* (mas não nas obras em inglês) quando Vladimir argumenta que Estragon deve conhecer *Vaucluse*:

VLADIMIR. - Pourtant nous avons été ensemble dans **le Vaucluse**, j'en mettrais ma main au feu. Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé **Bonnelly**, à **Roussillon**.

Estragon nega conhecer o lugar e, nos esforços para lembrá-lo, Vladimir até menciona que lá eles trabalharam para um homem chamado Bonnelly – nome do real empregador de Beckett em *Vaucluse*. Essa referência não está nas versões em inglês, pois *Vaucluse* foi substituída pela região fictícia Macon Country.

O segundo exemplo referente ao envolvimento de Beckett com a guerra foi mantido em língua inglesa, como podemos ver no seguinte exemplo:

ESTRAGON:

We'll go to the **Pyrenees**.

VLADIMIR:

Wherever you like

ESTRAGON: I've always
wanted to wander in the
Pyrenees.

Para que chegassem até *Vaucluse*, na região desocupada de Chalon-Sur-Saône, Beckett e Suzanne tiveram de se esconder por seis semanas enquanto percorriam a *L'ariège* (em inglês, *The Pyrenees*). Também conhecida como '*le chemin de la liberté*', essa rota de escapatória da França para a Espanha ficava distante das bases e tropas alemãs. Mesmo não ocupado, o caminho, que ainda era patrulhado, apresentava seus perigos. Assim, Beckett e Suzanne precisavam fazer o caminho a pé, cuidadosamente escondidos em cabanas na floresta, árvores, sacos de feno e poços. Sobre as difíceis condições da fuga, Beckett disse a seu biógrafo, James Knowlson:

Eu me lembro de esperar em um celeiro (éramos em dez) até o anoitecer, então, éramos levados por um guia através dos rios; dava para ver um sentinela alemão à luz da lua. Depois eu me lembro de passar por uma base francesa do outro lado da linha do trem. Os alemães estavam na estrada; então nós tivemos de atravessar os campos. Algumas das garotas foram levadas em malas de carros (KNOWLSON, 2004, apud PERLOFF, 2005, p. 6, tradução nossa²⁵).

Em janeiro de 1946, Beckett retorna a Paris, e os anos que se seguem, até 1951, são conhecidos pelos seus estudiosos como '*Siege in the room*²⁶'. Este é o momento mais produtivo de sua vida, quando afetado pela grande cicatriz histórica e intelectual que foi a Segunda Guerra Mundial, pelo experimentalismo que acontecia na Europa e pelas questões filosóficas do existencialismo, escreve as peças *Éleuthéria* (1947²⁷), *En*

²⁵ *I can remember waiting in a barn (there were ten of us) until it got dark, then being led by a passeur over streams; we could see a German sentinel in the moonlight. Then I remember passing a French post on the other side of the line. The Germans were on the road; so we went across fields. Some of the girls were taken over in the boot of a car.*

²⁶ O *siege* é utilizado quando, em contexto militar, uma cidade ou região é cercada e ninguém pode sair. Dizemos, portanto, que o lugar está *under siege*, sitiado. O *siege in the room* de Beckett se refere, portanto, ao período em que se isolou após a guerra.

²⁷ A peça *Eleutheria* foi escrita por Beckett em 1947, porém não foi publicada ou produzida enquanto Beckett estava vivo.

Attendant Godot (1952) e *Fin de Partie* (1957); os romances *Molloy* (1951), *Malone Meurt* (1951), *L'Innommable* (1953) e *Mercier et Camier*, (1970²⁸); e os contos *Nouvelles* (*La Fin*, *L'Épulsé*, *Le Calmant* e *Premier Amour*) e os *Textes pour rien* (1955), todos em francês. Após esse período Beckett se envolve cada vez mais com o teatro, dirigindo e participando ativamente das encenações de suas peças. Muitas delas são também traduzidas para inglês pelo próprio autor, que as atualizava conforme os resultados das encenações.

O autor teve, ainda, uma consistente relação com o rádio, produzindo 5 peças inicialmente, a pedido da BBC, escritas entre 1957 e 1963: *All That Falls* (1957), *Embers* (1959), *Rough for Radio* (1959), *Words and Music* (1962) e *Cascando* (1963). Tendo chegado a experimentar com a TV, o autor se utilizou do suporte tecnológico deste novo veículo (como o *close* e os cortes) como novas formas de expressão do seu Teatro do Absurdo, também adaptando algumas de suas peças para o formato. São suas peças e adaptações para a TV: *Krapp's Last Tape* (peça adaptada para a TV em 1963), *Eh Joe* (1966), *Not I* (1973), *Ghost Trio* (1977) e *But The Clouds* (1977). Para uma relação de todas as peças, coletâneas de poemas, romances, contos e programas escritos por Beckett, consultar Anexo A.

1.1.3 O Teatro do Absurdo: unindo mensagem e formato

Nascido na Irlanda em 1906 e vindo de uma família protestante, Samuel Beckett foi criado como “quase um *Quaker*²⁹” (ESSLIN, 1961, p. 1, tradução nossa³⁰), segundo ele mesmo. Aos 17 anos de idade, quando ingressa na *Trinity College*, Irlanda, no ano de 1923, o autor aprende a ler e a falar francês e italiano. Quatro anos depois, popular e reconhecido como um ótimo aluno, ele recebe seu bacharelado em Artes.

A competência de Beckett logo rende-lhe, aos 22 anos, a oferta para participar de um intercâmbio de professores com a *École Normale Supérieure*, em Paris, onde

²⁸ O romance *Mercier et Camier* foi escrita em 1946, porém só foi publicada em 1970.

²⁹ Também denominados de quacres em português, os ‘tremedores (tradução para *quakers*) são grupos religiosos com origem no movimento protestante britânico do século XVII, cuja cerimônia espiritual envolve ‘tremidas’, giros e outras expressões corporais. (Fonte: Society of Friends (Quakers) in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em <[https://www.infopedia.pt/\\$society-of-friends-\(quakers\)>](https://www.infopedia.pt/$society-of-friends-(quakers)>). Acesso em 07 mar. 2017.

³⁰ *almost a Quaker*.

lecionou inglês. É em Paris que Beckett, então com 23 anos, conhece James Joyce (1882 – 1941), o já consagrado escritor irlandês. É uma amizade relevante para a totalidade do que Beckett viria a se tornar, visto que Beckett começa sua vida de escritor tendo Joyce como guia. A primeira parceria entre os dois acontece em 1929, quando Beckett escreve a introdução para um livro de Joyce intitulado *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* (1929). Nesse registro, o futuro autor da absurda angústia pós-guerra defende que o dever do artista é, justamente, o de expressar a totalidade e a complexidade de sua experiência (ideia bastante popular entre as vanguardas literárias do início do século XX), rompendo com padrões de gosto, independentemente da preguiçosa demanda do público por algo de fácil compreensão.

Beckett, assim como Joyce, estava no centro da reconstrução artística moderna europeia, que herdava suas inovações estéticas da vanguarda francesa. Os ‘-ismos’ – Futurismo (1909), Expressionismo (1911), Cubismo (1913), Dadaísmo (1916), Surrealismo (1924)³¹, etc. – que aconteciam na Europa traziam o foco para a expressão, sendo a compreensão, como trazido por Beckett, na introdução de 1929, subjetiva e papel dos leitores.

Na sua segunda parceria com Joyce – relação que resultou em teorias ‘precipitadas’ de que Beckett era seu secretário –, Beckett passa a traduzir uma passagem de *Work in Progress*³² para o francês. A tradução não pôde ser terminada devido ao regresso de Beckett para Dublin, em 1930, para ser professor assistente no *Trinity College*. Lá, Beckett se dedica a estudar os pensamentos de Proust (1871 - 1922), aplicando-os às suas próprias ideias e pontos de vista, e apontando para temas que ficariam mais fortes em suas futuras peças; por exemplo, o problema de comunicação na sociedade moderna, presente em *Waiting for Godot*.

Marcado pela forte rejeição ao discurso organizado, e pela desconstrução da linguagem, observada nos sucessivos movimentos artísticos surgidos no começo do século XX, Beckett escreve, em 1930, um ensaio epistemológico e estético sobre o

³¹ A data relacionada a cada movimento se refere ao ano em que os seus principais manifestos foram veiculados.

³² James Joyce, ao longo de 17 anos, escreveu vários pedaços de escrita os quais chamou de *Work in Progress* (trabalho em andamento). Em 1939, ao finalmente publicar o livro, Joyce revelou que seu verdadeiro título seria *Finnegans Wake*.

pensamento de Proust e, mais amplamente, de outros pensadores que influenciavam Beckett. No ensaio, Beckett declara:

A tentativa de se comunicar onde não é possível qualquer comunicação não passa de vulgaridade simiesca ou horrendamente cômica, como o delírio que sustenta um diálogo com a mobília (...) não há comunicação porque não há nenhum veículo de comunicação (BECKETT, 2003, p. 67).

Aspectos subjetivos e que se situam além da capacidade humana da linguagem, como afirmavam a psicanálise e a filosofia do *fin de siècle*, existem e estão atuantes. Logo, o metafísico e o subconsciente não podem ser expressados por nenhuma língua, nenhum vocabulário do *homo sapiens*. É um ensaio inicialmente sobre Proust, mas que acaba trazendo posicionamentos pessoais de Beckett – “a arte é a apoteose da solidão” (BECKETT, 2007, p. 68), conclui Beckett em um determinado momento. Como traz Esslin (1961): “embora essas ideias sejam exposições do pensamento de Proust (...) Beckett claramente colocou muitos de seus sentimentos e visões pessoais nelas” (ESSLIN, 1961, p. 33, tradução nossa³³).

Após um ano na *École Normale Supérieure*, Beckett desiste da carreira de lecionar e se distancia de toda rotina e compromisso social, entrando em um período de viagens e trabalhos temporários em Dublin, Londres, Paris e cidades da Alemanha. “Certamente não é coincidência que tantos dos futuros personagens de Beckett sejam vagabundos, e que todos sejam solitários”, compara Esslin (1961, p. 33, tradução nossa³⁴).

Quando estava em Paris, Beckett sempre se reunia com Joyce e, quando não tinham longas discussões de silêncio, Beckett lia para ele sobre a insuficiência da linguagem. Um dos trabalhos mais estudados por Beckett, *Critique of Language*, do autor Fritz Mauthner (1849 – 1923), publicado entre 1901 e 1902, foi de fundamental relevância para os vários movimentos e manifestos da arte de vanguarda que surgiam por toda Europa na primeira metade do século XX. Esse trabalho explora justamente a incapacidade da linguagem como um meio para a descoberta e a comunicação de verdades metafísicas.

³³ *although these ideas are expositions of Proust's thought (...) Beckett clearly put many of his personal feelings and views into it.*

³⁴ *It is surely no coincidence that so many of Beckett's later characters are tramps and wanderers, and that all are lonely.*

Joyce foi um dos artistas que mais influenciou Beckett, constituindo primeiro um modelo e, em seguida, um desafio ao seu desenvolvimento literário (SOUZA, 2006, p. 17). O trabalho com as palavras realizado por Joyce impressionava o jovem Beckett, que em *Dante...Bruno...Vico...Joyce* (1929), estudo direcionado por Joyce, enfatiza a admiração que sentia por seu mestre.

Em sua escrita “Beckett usa alguns (...) procedimentos joyceanos para acentuar a dimensão significativa das palavras, dando uma importância especial aos recursos fonéticos e às paródias de estilos” (SOUZA, 2006, p. 19). Um desses recursos é a repetição exaustiva, que podem incluir listas, enumerações e permutações. “Estes jogos de inversão não são exatamente uma cópia dos procedimentos utilizados por Joyce, mas baseiam-se e parodiam o método neles implícito” (SOUZA, 2006, p. 19). Tidas por Joyce como “o maior recurso da ficção cômica” (KENNER, 1982, p. 209), as enumerações e repetições podem aparecer nos textos de Samuel Beckett através do registro de possibilidades de ação numa situação, como na troca de chapéus que acontece em *Waiting for Godot*.

Beckett se muda para uma casa fixa em Paris no ano de 1937. Em 1939, em visita à mãe na Irlanda, ele recebe a notícia de que as tropas alemãs ocuparam Paris. Contrário ao regime socialista da Alemanha e chocado pela brutalidade e antissemitismo dos nazistas, ele imediatamente decide voltar para a França, sentindo que sua presença se faria mais importante para a “França ocupada do que a Irlanda em paz” (BECKETT apud GRAHAM, 2012, tradução nossa³⁵). Como a região em que Beckett nasceu na Irlanda era tida como neutra pelos alemães, sua entrada e permanência em Paris foram permitidas.

Em 1941, indignado com os crimes que os nazistas cometiam contra os judeus e decidido a não ficar de braços cruzados, Beckett se junta a uma base inglesa de Operações Especiais Executivas (SOE) em Paris. Lá ele passa a fazer parte da ‘*Resistance*’, trabalhando como agente de ligação e tradutor de relatórios secretos.

Foi nessa época que a espera, tão explorada em *Waiting for Godot*, fez parte da vida diária de Beckett. Tendo de esperar por mensageiros disfarçados, que quase nunca podiam revelar seus dias ou horários de encontro, muitas vezes Samuel Beckett esperou, incerto e apreensivo, por informantes que às vezes não vinham.

³⁵ *prefer France at war to Ireland at peace*

Apesar de nunca falar abertamente em suas obras sobre a guerra e suas experiências como espião, alusões a episódios vividos pelo autor comumente acontecem em suas obras pós-guerra. Em *Waiting for Godot*, podemos citar dois exemplos de referências ao envolvimento de Beckett com a guerra. O primeiro se refere ao episódio de 1942, quando, após ser traído por um padre que era na verdade um agente duplo, Beckett tem sua casa invadida pela Gestapo. Escapando por pouco da prisão, ele e sua parceira Suzanne Dechevaux-Dumesnil encontram refúgio em uma zona não ocupada de Paris chamada *Vaucluse*. Em *Vaucluse*, Beckett vai morar em uma casa de campo, onde trabalha como agricultor e encontra um refúgio da guerra e da cidade grande moderna por quase três anos. O lugar é mencionado em *En Attendant Godot* (mas não nas obras em inglês) quando Vladimir argumenta que Estragon deve conhecer *Vaucluse*:

VLADIMIR. - Pourtant nous avons été ensemble dans **le Vaucluse**, j'en mettrais ma main au feu. Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé **Bonnelly**, à **Roussillon**.

Estragon nega conhecer o lugar e, nos esforços para lembrá-lo, Vladimir até menciona que lá eles trabalharam para um homem chamado Bonnelly – nome do real empregador de Beckett em *Vaucluse*. Essa referência não está nas versões em inglês, pois *Vaucluse* foi substituída pela região fictícia Macon Country.

O segundo exemplo referente ao envolvimento de Beckett com a guerra foi mantido em língua inglesa, como podemos ver no seguinte exemplo:

ESTRAGON:
We'll go to the **Pyrenees**.
VLADIMIR:
Wherever you like
ESTRAGON: I've always
wanted to wander in the

Pyrenees.

Para que chegassem até *Vaucluse*, na região desocupada de Chalon-Sur-Saône, Beckett e Suzanne tiveram de se esconder por seis semanas enquanto percorriam a *L'ariège* (em inglês, *The Pyrenees*). Também conhecida como 'le chemin de la liberté', essa rota de escapatória da França para a Espanha ficava distante das bases e tropas alemãs. Mesmo não ocupado, o caminho, que ainda era patrulhado, apresentava seus perigos. Assim, Beckett e Suzanne precisavam fazer o caminho a pé, cuidadosamente escondidos em cabanas na floresta, árvores, sacos de feno e poços. Sobre as difíceis condições da fuga, Beckett disse a seu biógrafo, James Knowlson:

Eu me lembro de esperar em um celeiro (éramos em dez) até o anoitecer, então, éramos levados por um guia através dos rios; dava para ver um sentinela alemão à luz da lua. Depois eu me lembro de passar por uma base francesa do outro lado da linha do trem. Os alemães estavam na estrada; então nós tivemos de atravessar os campos. Algumas das garotas foram levadas em malas de carros (KNOWLSON, 2004, apud PERLOFF, 2005, p. 6, tradução nossa³⁶).

Em janeiro de 1946, Beckett retorna a Paris, e os anos que se seguem, até 1951, são conhecidos pelos seus estudiosos como '*Siege in the room*³⁷'. Este é o momento mais produtivo de sua vida, quando afetado pela grande cicatriz histórica e intelectual que foi a Segunda Guerra Mundial, pelo experimentalismo que acontecia na Europa e pelas questões filosóficas do existencialismo, escreve as peças *Éleuthéria* (1947³⁸), *En Attendant Godot* (1952) e *Fin de Partie* (1957); os romances *Molloy* (1951), *Malone Meurt* (1951), *L'Innommable* (1953) e *Mercier et Camier*, (1970³⁹); e os contos *Nouvelles* (*La Fin*, *L'Éxpulsé*, *Le Calmant* e *Premier Amour*) e os *Textes pour rien* (1955), todos em francês. Após esse período Beckett se envolve cada vez mais com o teatro, dirigindo e participando ativamente das encenações de suas peças. Muitas delas são também

³⁶ *I can remember waiting in a barn (there were ten of us) until it got dark, then being led by a passeur over streams; we could see a German sentinel in the moonlight. Then I remember passing a French post on the other side of the line. The Germans were on the road; so we went across fields. Some of the girls were taken over in the boot of a car.*

³⁷ O *siege* é utilizado quando, em contexto militar, uma cidade ou região é cercada e ninguém pode sair. Dizemos, portanto, que o lugar está *under siege*, sitiado. *O siege in the room* de Beckett se refere, portanto, ao período em que se isolou após a guerra.

³⁸ A peça *Eleutheria* foi escrita por Beckett em 1947, porém não foi publicada ou produzida enquanto Beckett estava vivo.

³⁹ O romance *Mercier et Camier* foi escrita em 1946, porém só foi publicada em 1970.

traduzidas para inglês pelo próprio autor, que as atualizava conforme os resultados das encenações.

O autor teve, ainda, uma consistente relação com o rádio, produzindo 5 peças inicialmente, a pedido da BBC, escritas entre 1957 e 1963: *All That Falls* (1957), *Embers* (1959), *Rough for Radio* (1959), *Words and Music* (1962) e *Cascando* (1963). Tendo chegado a experimentar com a TV, o autor se utilizou do suporte tecnológico deste novo veículo (como o *close* e os cortes) como novas formas de expressão do seu Teatro do Absurdo, também adaptando algumas de suas peças para o formato. São suas peças e adaptações para a TV: *Krapp's Last Tape* (peça adaptada para a TV em 1963), *Eh Joe* (1966), *Not I* (1973), *Ghost Trio* (1977) e *But The Clouds* (1977). Para uma relação de todas as peças, coletâneas de poemas, romances, contos e programas escritos por Beckett, consultar Anexo A.

1.1.3.1 O Nouveau Roman e a Sensação Nova

O fim da Segunda Guerra Mundial marca um novo capítulo na reinvenção da linguagem na cena literária francesa. Surge o *Nouveau Roman*, termo que foi cunhado por Émile Henriot (1889 – 1961) em um artigo do jornal *Le Monde*, em 1957, e que descreve os experimentos estilísticos de escritores da década de 50 que rejeitavam o romance clássico.

Os formatos estabelecidos pelos romancistas, até então, eram vistos por Henriot como antiquados: pondo muita ênfase no enredo, na ação, na narrativa, nas ideias e personagens, a 'receita' do romance clássico limita as experiências subjetivas e sinestésicas do momento da leitura. Impulsionados pelas revoluções artísticas que marcaram o Modernismo, os escritores do *Nouveau Roman* optam por uma não descrição dos personagens para que o fluxo de suas consciências fale por eles, numa tentativa de livrar, assim, a experiência do leitor de influências ideológicas do autor. Também é comum, nessa busca pela sensação nova, um apagamento da voz narrativa, a reestruturação do diálogo, a desconstrução da intriga e a fusão da linguagem (SOUSA, 2009, p. 125).

Podemos citar Franz Kafka (1883 – 1924) e sua forma não convencional de descrever os personagens; James Joyce e o *Stream of Consciousness* de seus

personagens; o Teatro do Absurdo e o abandono da trama, como grandes influências do *Nouveau Roman*. Robbe-Grillet (1922 – 2008), em *Por um Novo Romance* (1963), no entanto, distingue o Teatro do Absurdo do *Nouveau Roman* pela temática existencialista do primeiro. Ele argumenta que, para o segundo, o mundo não é significativo nem Absurdo, mas simplesmente existe (GRILLET, 1969).

Podemos encontrar na publicação de *A Era da Suspeita* (1956), de Nathalie Sarraute (1900 – 1999), os principais argumentos que apontam a ‘nova cara’ do romance pós-guerra. Tematicamente focando em uma descrença na sociedade capitalista ocidental, o grande apego material, combinado ao desinteresse dos humanos uns para com os outros, é refletido no *Nouveau Roman*, que prega, então, o desaparecimento progressivo do indivíduo como elemento essencial. Este, agora visto através de uma objetificação, passa a ser submetido às particularidades do mundo, e nós leitores passamos a conhecê-los de uma nova forma, que revela visões mais introspectivas dos escritores. Descartando as explicações para o comportamento dos personagens baseadas em escolhas e motivos íntimos, como no típico romance psicológico, o *Nouveau Roman* traz uma nova forma de realismo para a literatura contemporânea.

1.1.3.2 O Teatro do Absurdo e a insuficiência da linguagem

O Teatro do Absurdo traz uma nova e caótica forma de manifestar a linguagem, falando do absurdo da vida e da falta de sentido dos sentimentos, ações e condições humanas, não através de falas bem elaboradas, racionalizações lúcidas e logicamente construídas, mas através de cenas e falas igualmente absurdas, sem sentido, e muitas vezes desconexas, nas quais ocorre uma recusa dos recursos literários tradicionais e do discurso lógico e racional utilizado pelos existencialistas. A forma como a consciência dos personagens passou a ser mais explorada do que o enredo e o discurso desarticulado mais valorizado do que o discurso regido pelas regras convencionais de pontuação (o que, esteticamente, se aproxima de elementos do *Nouveau Roman* e dos movimentos *avant-garde*) contrasta com a forma como os existencialistas exploravam seus temas, como mostra Esslin (1961):

[...]esses escritores [os existencialistas] diferem dos dramaturgos do absurdo em um aspecto importante: eles apresentam sua sensação sobre a irracionalidade da condição humana na forma de raciocínio altamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo se esforça para expressar sua sensação de falta de sentido da condição humana e da inadequação da abordagem racional pelo abandono aberto de dispositivos racionais e pensamento discursivo. (ESSLIN, 1961, p.24, tradução nossa⁴⁰).

Existencialistas como Camus e Sartre expressavam suas novas ideias em um formato já clássico, consagrado, convencional. Um dos objetivos principais dos escritores e dramaturgos do Absurdo era despertar o estranhamento do público através de um formato também inovador, fosse através de imagens absurdas (vistas no palco ou lidas nos direcionamentos das peças e na linguagem presente na mesma) ou dos problemas de comunicação entre os personagens devido à inconsistência da linguagem presente na obra. Para Esslin, é “essa necessidade por integrar o assunto tratado à forma em que se expressa que separa o Teatro do Absurdo do Teatro Existencialista” (ESSLIN, 1961, p. 25, tradução nossa⁴¹).

Muito do Teatro do Absurdo parece desconstruir linguagem, formatos e convenções do teatro e da literatura. “O que acontece no palco transcende, e geralmente contradiz, as palavras faladas pelos personagens” (ESSLIN, 1961, p. 26, tradução nossa⁴²). O ‘todo’ a ser compreendido não está apenas no conteúdo dito, mas no formato que engloba texto e imagens concretas do palco (que no formato literário aparecem como direcionamentos de palco). Essas características que circundam o Teatro do Absurdo

⁴⁰ *These writers differ from the dramatists of the Absurd in an important respect: They present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.*

⁴¹ *this striving for an integration between the subject-matter and the form in which it is expressed that separates the Theatre of the Absurd from the Existentialist theatre*

⁴² *What happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters*

fazem parte do movimento antiliterário (ESSLIN, 1961) que encontra sua expressão na rejeição de elementos clássicos e estabelecidos.

O Teatro do Absurdo de Beckett, influenciado por essa subversão da linguagem, apresenta uma busca progressiva e deliberada pelo menos, pelo não dito, pela pobreza e pela precariedade dos conceitos e explicações, trazendo elementos literários cada vez mais rarefeitos, embora cada vez mais trabalhados (SOUZA, 2006). Assim, buscar delimitar e simplificar símbolos a partir de elementos superficiais do texto implicará em precipitações.

Podemos citar o caso do símbolo 'Godot', que ainda hoje desperta tentativas de interpretações etimológicas, geralmente envolvendo a palavra *God* e o diminutivo do francês '-ot'. Quando perguntado sobre o significado do nome Godot, Beckett respondeu: "se eu soubesse, eu teria explicado na peça" (LEVY, 1956, p. 23, tradução nossa⁴³).

Tentativas de encontrar pelo menos uma explicação etimológica para o nome Godot são tidas por Esslin (1961) como ingênuas. O próprio Beckett já havia defendido que a forma e a estrutura de uma expressão artística não podem ser separadas de seu significado. Para o autor, o que é dito está profundamente ligado à maneira como é dito e não pode ser dito de outra maneira. Mesmo as referências religiosas (dos ladrões na crucificação, do provável *God* no título da peça) são vistas por intermédio de seu formato, como traz Beckett em entrevista a Harold Hobson (1956, p. 153):

Eu estou interessado no formato das ideias mesmo que eu não acredite nelas. Tem uma frase ótima de Santo Agostinho. Eu queria poder me lembrar dela em latim. É ainda mais bonita em latim do que em inglês. 'Não se desespere; um dos ladrões foi salvo. Não presuma; um dos ladrões foi condenado. Essa frase tem um formato ótimo. É o formato que interessa (HOBSON, 1956, p. 153, tradução nossa⁴⁴).

⁴³ *If I knew I would have said so in the play.*

⁴⁴ *I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them. There is a wonderful sentence in Augustine. I wish I could remember the Latin. It is even finer in Latin than in English.*

Seguindo um caminho contrário à apoteose da língua de Joyce, a arte de Beckett traz personagens que usam a linguagem de forma que “cada fala destrói o que foi dito na linha anterior (...) na verdade, o uso da dramaturgia mostra que Beckett tentava encontrar meios de expressão que fossem além da linguagem” (ESSLIN, 1961, p. 85, tradução nossa⁴⁵). Beckett leva sua apoteose ao contrário, seu *Work in Regress* (brincadeira feita por ele mesmo para contrastar com o *Work in Progress* de Joyce) a uma nova dimensão através do teatro.

A linguagem do teatro de Beckett tem como função principal expressar a desintegração da própria linguagem. E, nessa nova forma de expressão, “a concretude e a natureza tridimensional do palco pode ser usada para adicionar novos recursos à linguagem como um instrumento de pensar e de explorar o problema de ‘ser’” (ESSLIN, 1961, p. 86, tradução nossa⁴⁶). Embora nada pareça estar sendo comunicado entre os personagens, muito está sendo dito pela peça, por meio da caracterização dos personagens, cenário, movimentos, símbolos e, até mesmo, por meio do discurso caótico e fragmentado dos personagens.

Em um dos estudos contidos na coleção *Books devoted entirely to Beckett*, da universidade de Zurich, Niklaus Gessner (1957), em sua tese de doutorado *Die Unzulänglichkeit der Sprache* (A Inadequação da Linguagem), chega a mostrar 10 formas distintas em que a desintegração da linguagem pode ser observada em *Waiting for Godot*: mal-entendidos, *clichés*, repetição de sinônimos, impossibilidade de encontrar a

‘Do not despair; one of the thieves was saved. Do not presume; one of the thieves was damned.’ That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters.

⁴⁵ *each line obliterates what was said in the previous line (...) in fact, his [Beckett’s] use of the dramatic medium shows that he has tried to find means of expression beyond language.*

⁴⁶ *The concreteness and three-dimensional nature of the stage can be used to add new resources to language as an instrument of thought and exploration of being.*

palavra certa, perda da estrutura gramatical, etc. Comunicar o subjetivo, o metafísico, o que não pode ser comunicado, toma uma forma de sonho (e pesadelo) na peça.

Estes trabalhos literários possuem significados e são o que são devido às suas ambiguidades e incertezas irreduzíveis. São trabalhos que buscam ser sentidos mais do que racionalizados, e a forma que o artista escolheu para estruturá-los, a ordem das palavras e as referências culturais, tem uma relação próxima com as sensações que ele busca passar. Como traz Esslin (1961), a espera de dois homens se transforma em uma luta lamentável contra a monotonia da situação e contra a perda de suas esperanças devido às frustradas expectativas pela aparição de Godot (ESSLIN, 1961).

O problema da absurda situação humana é explorado na linguagem da peça, já que os dois, enquanto esperam, precisam interagir para que o tempo passe e para que não cometam suicídio. Esse aparente caos na comunicação da peça torna-se identificável pela dificuldade de se descrevê-la em um resumo linear que sintetize a obra de maneira narrativa.

Em *Waiting for Godot*, o vai e vem das incertezas, a esperança de descobrir a identidade de Godot e o repetido desapontamento são, em si, o tema da peça. Qualquer tentativa de chegar a uma interpretação clara e certa, estabelecendo uma identidade para Godot, seria tão tola quanto tentar descobrir claramente os traços de uma obra de arte raspando a superfície e destruindo a obra (ESSLIN, 1961, p. 45)

Portanto, ao lidarmos com um texto literário, lidamos diretamente com a criatividade do autor. Compactar ou resumir uma obra do Teatro do Absurdo parte de uma “concepção errônea de que de alguma forma essas peças podem ser reduzíveis às convenções do teatro ‘normal’, com enredos que podem ser resumidos em formato de

uma narrativa” (ESSLIN, 1961, p.45, tradução nossa⁴⁷). Essa pista secreta que traduza a peça para um formato ‘convencional’ não existe no Teatro do Absurdo.

1.2 A Tradução Literária e o texto criativo: uma investigação cultural

1.2.1 Implicações de uma nova compreensão do Sistema Literário para os Estudos da Tradução

O olhar que observa o texto literário sob o ponto de vista da tradução tende a encontrar embates causados pelas distâncias culturais, geográficas e linguísticas. Por isso, o trabalho de tradução de um texto literário é, hoje, alvo de estudos que reconhecem a importância de se incluir não só a teoria literária, como também os aspectos culturais em seu escopo. Uma outra distância, existente hoje, é a que se formou na esfera teórica dos estudos e classificações dessas literaturas, regiões e movimentos. Falamos da distância entre a dimensão diacrônica, a geográfica e a canônica; entre as nomenclaturas e formas de compreender esse produto cultural e criativo.

A forma como essas literaturas são estudadas, classificadas e compreendidas vem sendo uma preocupação não só dos teóricos que investigam o sistema literário, mas também dos que investigam a tradução como uma forma de compreender os sistemas culturais que lhe dão forma.

A história da teoria literária tem sido uma repetição de esquemas e conceitos, quase sempre viciados, tanto pela excessiva preocupação descritiva, como pela falta de sistematização do processo evolutivo, não das obras, mas da própria literatura e do ‘discurso literário’ (TELES, 1983). Assim, esses esquemas “ensinam ‘análises’ sem se preocupar com a localização da obra nos seus vários contextos. Nesse sentido, o objeto a ser observado não é apenas a obra, mas “os elementos transcendentais à obra e constitutivos do jogo literário, ou seja, todos os elementos que entram no processo de produção da obra literária” (TELES, 1983, p. 25 - 26).

⁴⁷ *“misconception that somehow these plays must be reducible to the conventions of the ‘normal’ theatre, with plots that can be summarized in the form of a narrative.*

A forma de pensar do homem moderno – pós-revoluções industriais e tecnológicas – se encontra condicionada a um modo de compreender e estudar Literatura que tende a um limite de visão ‘nacional’. Lambert (2011) traz de seus estudos, inicialmente sobre Literatura Comparada, reflexões sobre essa forma de se pensar a(s) literatura(s). O autor, que desde a década de 70 se dedica aos Estudos da Tradução – seu último trabalho exclusivamente sobre Literatura Comparada foi em sua tese *Études de littérature étrangère et comparée* (1973) – aponta, em seu artigo *Em Busca dos Mapas Mundi* (1990), o eurocentrismo⁴⁸ como um dos problemas na forma como a literatura vem sendo estudada.

Segundo o autor, as histórias das literaturas são indispensáveis fontes de informação, “mas limitadas, pois da forma como são construídas não conseguem explicar o fenômeno literário como um todo, já que tratam basicamente de literaturas ‘nacionais’” (LAMBERT, 2011, p. 8). Várias são as classificações que compreendem as literaturas ‘nacionais’ mencionadas por Lambert: o Modernismo Brasileiro, o Romantismo Norte-americano, etc. São classificações de um mundo não-globalizado de outrora que limitam a forma como se estuda a literatura no Século XXI.

Certas nomenclaturas estáticas contribuem para que centralizemos nossa compreensão – que deveria expandir seus horizontes aos novos tempos e formas de pensar/comunicar – em um modo de pensar a literatura de acordo com suas nações. O modo como compreendemos a organização das diferentes épocas, dos diferentes movimentos e tradições literárias, está diretamente ligado ao que nos impede de rever a noção das ‘literaturas nacionais’ como único esquema que delimita as literaturas nos eixos diacrônico e sincrônico.

Lambert (2011) sugere que estudemos a literatura em seu conjunto, e não isoladamente. Essa visão, chamada por ele de princípio da multiplicação de mapas, “possibilitaria renovar e reorientar a representação literária do universo” (LAMBERT, 2011, p. 9). A ideia de um princípio de multiplicação de mapas ao se estudar a literatura possui uma profunda relação com a teoria dos Polissistemas de Even-Zohar, já que leva em conta os diferentes sistemas que constituem o sistema literário.

⁴⁸ Visão de mundo que tende a colocar cultura, povo e línguas europeias como fundamental protagonista da sociedade moderna e da história do homem.

Segundo a teoria de Lambert (2011), ao olharmos para a literatura de um país, por exemplo, devemos levar em conta outras duas dimensões de mapas: a cultura que cerca, geograficamente falando, o país em questão, e os mapas que se formam paralelamente e independente da geografia. Estes podem ser observados, diacronicamente, como permeando a cultura, independentemente de distâncias e fronteiras; caso das manifestações culturais, tribos e público alvo de uma literatura específica.

Assim como Esslin (1961) alerta que “É uma simplificação exagerada pensar que alguma época apresentará um padrão homogêneo” (ESSLIN, 1961, p. 22, tradução nossa⁴⁹), Lambert (2011) se posiciona contra as supostas tradições literárias que coincidiram com as tradições linguísticas, que, por sua vez, coincidiriam com o princípio de nações: “a complexidade cultural e linguística de toda sociedade implica a coexistência de várias tradições literárias em qualquer espaço sociocultural” (LAMBERT, 2011, p. 26). Não apenas várias tradições literárias coexistem em um lugar, como os diversos sistemas e subsistemas da organização cultural (apontados por Even-Zohar mais à frente) participam dessas relações.

Pensar a Literatura em noções nacionais traz o problema da generalização e do eurocentrismo, que se refletem como uma “tentativa de aplicar os novos modelos teóricos às literaturas e culturas de outros continentes” (LAMBERT, 2011, p. 18). Essa típica forma de generalização que domina o pensamento ocidental herda dos formalistas russos⁵⁰, responsáveis por revolucionar a crítica literária entre as décadas de 1910 e 1930, uma ênfase nas funções dos dispositivos literários aliadas à história literária (LAMBERT, 2011).

Quanto à História Literária, não devemos negar sua utilidade, afinal, sem o viés histórico não poderíamos situar fatores fundamentais de qualquer área. São as generalizações, bem como categorizações engessadas, que não encontram mais espaço duradouro no novo modo de se fazer ciência. Assim, devemos ter o cuidado, como traz Lambert (2011), de não

⁴⁹ *It is an oversimplification to assume that any age presents a homogeneous pattern*

⁵⁰ "interessados em delimitar a escola literária entre as disciplinas próximas como psicologia, sociologia e história, os teóricos do formalismo focaram nas 'características distintivas' da literatura, nos estratagemas artísticos próprios da escrita imaginativa" (The New Princeton Encyclopedia, p. 1101). Assim, os formalistas buscavam definir propriedades objetivas e características da linguagem poética e literária – estas, naturalmente subjetivas – a fim de analisar o elemento artístico que as compunha

observar uma cultura diferente da nossa de forma estanque, sem determinar previamente até que ponto ela se mostra autônoma em relação a contextos mais amplos (nacionais? Internacionais?). Como justificar a divisão do objeto de estudo e como dividir o próprio objeto? Um determinado autor será realmente 'original'/representativo, e em relação a quem ou a quê? Haveria uma só literatura em nível mundial, ou haveria uma multiplicidade de literaturas e de fenômenos literários, e como distingui-los? Os especialistas em estudos literários forneceram até agora respostas pragmáticas e divergentes a tais questões (LAMBERT, 2011, p. 19).

Observando uma variedade de fatores que constituem as nuances, e não apenas as externas e objetivas ilhas geográficas e linguísticas das diversas literaturas – ou apenas uma? –, o autor delimita as línguas e as nações como principais fatores que 'engessam' a nossa compreensão sobre o sistema literário. Falar de literatura é falar necessariamente de um parâmetro que se manifesta dentro do molde 'nações' ou do molde 'línguas'?

apesar de certas discussões, o conjunto dos especialistas em estudos literários continuam, em seu conjunto, fiéis – *cumtacent, clamant* [embora calem, gritem] – ao esquema das 'literaturas nacionais', mesmo no seio da Literatura comparada (...) o conceito de 'literaturas nacionais' continua a ser utilizado como (única) construção elementar das configurações supranacionais, o que tem por efeito privilegiar as zonas literárias institucionalizadas (...) À falta de algo melhor, à falta de modelos capazes de captar o que a literatura tem (eventualmente) de específico, recorre-se aos princípios – úteis, mas insuficientes – da língua e da política. (LAMBERT, 2011, p. 23).

Em uma escala decrescente, que sai do patamar mais alto, dedicado ao cânone literário europeu, e vai esmaecendo em importância, até que perde de vista as margens e os últimos lugares, a forma de compreender as literaturas nacionais põe uma clara ênfase no cânone eurocêntrico. Não parece equivocado sintetizar que um país cujas publicações não atingem as áreas observáveis de estudos não possui literatura? Não é só observarmos, na estante mais próxima, que a distância, ainda polarizada entre a forma de pensamento oriental e ocidental, há sempre de desconsiderar o primeiro, principalmente no caso das línguas asiáticas, como se estas 'praticamente não possuíssem uma literatura'? O que falar da não possibilidade de exportação das literaturas marginais e das culturas recentes e contemporâneas que as torna invisíveis no panorama literário eurocêntrico que nos habituamos a adotar?

Sabemos que a língua, em sua dimensão simbólica, carrega relações de poder que atuam na dimensão social (BAKHTIN, 1981). As diferenças linguísticas também seguem princípios culturalmente definidos. Assim, aplicar conceitos 'nacionais' a fenômenos

literários traz o “risco de remeter tanto aos princípios políticos quanto aos linguísticos (LAMBERT, 2011, p. 24) que regem o país que realiza a avaliação. O único motivo apontado pelo autor para que ainda se recorra a esses princípios “úteis, mas insuficientes” da língua e da política é que “nos falta algo melhor” (LAMBERT, 2011, p. 23). Já que nem a Linguística nem a Literatura oferecem enquadramentos suficientes para o fenômeno tradutório, este, pela necessidade de um olhar histórico-descritivo, passa a investigar não ‘apenas’ a linguística ou a literatura, mas a cultura.

1.2.2 Cultura: um olhar antropológico para fins tradutórios

Quando concluímos que a tradução de um texto literário lida com a tradução de culturas, devemos ter em mente que essa explicação é, antes de uma resolução, uma problemática. Ela nos chama a atenção para a compreensão de um fator crucial atuante em tudo que é dito e produzido; uma manifestação humana tão forte e implícita que se confunde com o biológico, manifesta padrões dentro da comunicação humana e da forma como compreendemos o mundo.

Quando falamos de cultura, podemos estar nos referindo à cultura no sentido estereotipado da ‘alta-cultura’, relacionada com uma acumulação de conhecimentos culturais, e de onde parte a popular noção que criamos de um sujeito que é ‘culto’. Também podemos nos referir ao sentido mais antropológico da palavra, e também mais geral, ou seja, práticas, valores e costumes de uma determinada sociedade que acabam por contrastá-la em relação às demais. ‘A cultura de tal país’, dizemos. É a partir desta segunda forma de pensar a cultura que refletiremos sobre a Tradução Literária não apenas como uma tradução de palavras de uma língua para a outra, mas como uma comunicação entre essas culturas.

Compreender, em primeiro lugar, o conceito de cultura se faz de imediata necessidade aos primeiros passos de um estudo sobre o transporte dessa cultura a um novo público. Incongruências entre diferentes costumes e visões de diferentes povos continuam sendo o fator-chave no ‘lado problemático’ da diversidade cultural. Um sistema tão complexo de organização inteligente com um efeito colateral tão devastador, a diversidade cultural é objeto de estudo e espanto para Antropólogos como Clifford Geertz (1978, p. 33), que enxerga um dilema na conciliação entre a unidade biológica que

permeia toda vida e a grande diversidade cultural da espécie humana: se chegamos ao ponto em que a tecnologia e a capacidade de raciocínio nos mostram que partimos dos mesmos ancestrais e compartilhamos, com todas as outras espécies, o mesmo gênese no planeta terra, por que somos tão diferentes culturalmente?

Laraia (1986) nos chama a atenção para as diversas formas que, ao longo da história, temos buscado relacionar costume, cultura e região. Descobrir o que torna nossas tradições, intenções e traços tão distintos de povo para povo já era a preocupação de Confúcio (551 a.C. – 479 – a.C.), que declarava: “A natureza dos homens é a mesma, são os seus hábitos que os mantém separados” (Confúcio, Séc. IV a.C.). Dois mil anos depois o famoso filósofo Montaigne (1533 – 1592) relacionava as diferenças aos hábitos de cada região, concluindo que cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra (MONTAIGNE, 1991). Tardieu, em seu espetáculo *Un Geste Pour Un Autre*, de 1956, corrobora esta visão ao mostrar um homem que viaja o mundo e, assim, constata que o comportamento mais absurdo de um determinado lugar é tido como boas maneiras em uma civilização distante.

As conclusões se voltam para os hábitos de cada região, por isso “desde a antiguidade foram comuns as tentativas de explicar as diferenças de comportamento entre os homens a partir das variações dos ambientes físicos” (LARAIA, 1986, p.14). Grandes pensadores, como o arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio (80 – 70 a.C. – 15 a.C.) e o jurista francês Jean Bodin (1530 – 1596), relacionavam a temperatura dos trópicos ao comportamento dos moradores do sul ou norte de seus países. Esses fatores geográficos contribuíram para que um determinismo geográfico fosse se instalando como base das teorias.

Assim como o fator determinista geográfico já foi modelo para a compreensão antropológica do conceito de cultura, existiram as teorias (devidamente invalidadas) que atribuem capacidades específicas inatas às diferenças genéticas.

Nos estudos de Laraia (1986) encontramos a noção de que o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação. “Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada”. (LARAIA, 1986, p. 20). Podemos estender essa conclusão a todos os aspectos da vida em cultura, que resultam de um aprendizado e uma relação com outros sistemas.

A ideia da endoculturação encontra, no fim do século XVII e começo do século XVIII, suas bases no pensamento de dois filósofos europeus. Em *Ensaio Acerca do Entendimento humano*, o famoso filósofo inglês John Locke (1632 – 1704), um dos principais teóricos do Contrato Social⁵¹, rejeita a ideia de princípios e verdades inatas passadas hereditariamente, e também aponta que toda prática social será recebida com estranheza por retratar condutas contrárias (LOCKE, 1990). Esse pensamento foi, mais tarde, explorado por Jean Jacques Rousseau (1754) em *Discurso sobre a Origem e o Estabelecimento da Desigualdade Entre os Homens*, no qual o pensador atribui um grande papel à educação e dispensa, também, os determinismos.

É no fim do século XIX que Edward Tylor (1832 – 1917) sintetiza o termo germânico *kultur* (que simbolizava os aspectos espirituais de uma comunidade) junto ao termo francês *civilization* (que se refere às realizações materiais de um povo) para o vocábulo inglês *culture*. O termo cultura passa a melhor delimitar conhecimentos, artes, leis, crenças, moral, costumes e outros hábitos sociais, agora reconhecidos como práticas ensinadas. Nessa definição, Tylor abriga em um termo todas as possibilidades de realização humana, reconhecidas agora como resultados da endoculturação, em oposição ao determinismo biológico e à aquisição nata. Para Tylor, a diversidade cultural pode ser entendida como o resultado de uma desigualdade de estágios existentes no processo de evolução, que foi se perpetuando de diferentes formas através das distintas tradições e passadas de geração em geração em cada região (TYLOR, 1871).

A compreensão inicial desses estudos trouxe a ideia de que “a cultura desenvolve-se de maneira uniforme, de tal forma que era de se esperar que cada sociedade percorresse as etapas que já tinham sido percorridas pelas ‘sociedades mais avançadas’” (LARAIA, 1986, p. 34). Assim, em um processo discriminatório, criou-se o hábito de classificar as sociedades humanas, hierarquicamente, das menos para as mais desenvolvidas, com nítida vantagem para as culturas europeias (LARAIA, 1986).

Como sintetiza Laraia (1986), ao adquirir cultura, o homem passa a ter acesso à longos processos acumulativos que refletem o conhecimento e experiências adquiridas pelas várias gerações que o antecede. Manipular esse patrimônio cultural é o que permite invenções e inovações. A cultura é um processo acumulativo das experiências de

⁵¹ Teorias que buscam explicar formações de Estados e a manutenção da ordem social através de contratos sociais advindos do interesse mútuo

gerações anteriores, e este processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo. O papel da criatividade fica fundamentalmente marcada pela evolução cultural e pela interação de seus subsistemas.

A linguagem, a possibilidade de comunicação, é o que nos diferencia de outras organizações de seres vivos (embora reconheçamos que não se limite aos seres humanos a capacidade de se comunicar e, conseqüentemente, de se organizar). Nos humanos, porém, podemos compreender o percurso pelo qual

toda a experiência de um indivíduo é transmitida aos demais, criando assim um interminável processo de acumulação (...) a linguagem humana é um produto da cultura, mas não existiria cultura se o homem não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema articulado de comunicação oral” (LARAIA, 1986, p. 57).

Se não pudéssemos atribuir significados cada vez mais complexos aos significantes, a cultura não seria o complexo sistema que é hoje. Para o antropólogo americano Leslie White (1900 – 1975), a transição de animal para ser cultural aconteceu quando o cérebro do homem passou a ser capaz de gerar símbolos:

Todo comportamento humano se origina no uso de símbolos. Foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropóides em homens e fê-los humanos. Todas as civilizações se espalharam e perpetuaram somente pelo uso de símbolos (...) Toda cultura depende de símbolos. É o exercício da faculdade de simbolização que cria a cultura e o uso de símbolos que torna possível a sua perpetuação. Sem o símbolo não haveria cultura, e o homem seria apenas animal, não um ser humano (...) O comportamento humano é o comportamento simbólico. Uma criança do gênero Homo torna-se humana somente quando é introduzida e participa da ordem de fenômenos superorgânicos que é a cultura. É a chave deste mundo, e o meio de participação nele, é o símbolo (WHITE, 1955 apud LARAIA, 1986, p. 180).

Daí o significado que os objetos recebem de cada cultura. Ao dizer que símbolos devem ter uma forma física, do contrário não entrarão em nossa experiência e seu significado não será assimilado pelos nossos sentidos, White nos chama a atenção para um decisivo modo de pensar, qual seja: para perceber o significado de um símbolo é necessário conhecer a cultura que o criou.

A abordagem idealista dos norte-americanos Clifford Geertz (1926 – 2006) e David Schneider (1918 – 1995), considera cultura como sistemas simbólicos. Eles acreditam que o homem é geneticamente apto a receber ‘programas’, no sentido informático da palavra, para governar o comportamento; assim, ao nascermos, carregáramos a pré-

disposição de sermos socializados em qualquer cultura. Somos, porém, limitados pelo contexto em que nascemos.

Ao interpretar que nascemos com essa pré-disposição a sermos programados, os autores defendem que não há fórmula. Devemos nos ater aos relacionamentos entre os sistemas para, então, decodificar as influências sociais. A interpretação de um texto cultural será sempre uma tarefa difícil e vagarosa, pois lida diretamente com uma variedade de símbolos e significados que compreendem categorias, unidades e relações.

Para Laraia, “uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana” (LARAIA, 1986, p. 65), por isso o modo como olhamos para essa infinidade de relações e sistemas é através da forma como ela opera. Organizado em pequenos grupos, cada um com sua linguagem, costumes e visões de mundo, o homem, ao longo da história, vem assistindo às culturas diferentes da dele de forma etnocêntrica, como mostra Laraia:

O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural. Tal tendência, denominada de etnocentrismo, é responsável em seus casos extremos pela ocorrência de numerosos conflitos sociais” (LARAIA, 1986, p. 75)

A visão de um subsistema será sempre limitada em relação ao sistema maior do qual faz parte, como mostra a visão de Even-Zohar (1990). Da mesma forma, “a participação de um indivíduo em sua cultura é sempre limitada” (LARAIA, 1986, p. 82). Basta olharmos para as limitações impostas por sexo, classes sociais e faixas etárias.

Ao ter contato com um texto escrito em outra cultura, aspectos que deveriam ser corriqueiros podem ter outros efeitos; expressões idiomáticas não funcionarão; referências a indivíduos daquela cultura podem não ser frutíferas. A riqueza do que se é dito em uma língua muito tem a ver com outros elementos culturais de um lugar, de forma que, como traz Laraia (1986):

Todo sistema cultural tem a sua própria lógica e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir a lógica de um sistema para outro. Infelizmente, a tendência mais comum é de considerar lógico apenas o próprio sistema e atribuir aos demais um alto grau de irracionalismo (LARAIA, 1986, p. 90).

Ou seja, a cultura do outro só pode ser analisada de acordo com o sistema a que pertence, já que esse sistema organizou a lógica das coisas naturais (LARAIA, 1986).

Teles (1983) sintetiza que é uma característica da arte refletir a cultura de que faz parte, cultura esta que é formada a partir da lógica das coisas naturais de seu ambiente. O autor sintetiza que “a arte só deixará de ser nacional no dia em que o universo inteiro, vivendo sob um mesmo clima, em casas edificadas sobre o mesmo modelo, falar a mesma língua, com o mesmo sotaque, ou seja, nunca. Das diferenças étnicas e nacionais nasce a variedade” (TELES, 1983, p. 158).

Ferreira (2010) se refere ao fenômeno que assistimos hoje como sendo uma livre transferência do patrimônio cultural entre as sociedades contemporâneas. Sendo a tecnologia o seu principal combustível, entendemos o papel da Tradução como o de explicar uma cultura para a outra enquanto populariza um conhecimento que antes estava apenas ao alcance daqueles que dominavam os dois códigos linguísticos (FERREIRA, 2010, p. 4).

Sendo língua e cultura indissociáveis, a tradução de um produto cultural (caso do texto literário) lida, inevitavelmente, com termos que se relacionam intimamente com a cultura de que fazem parte. É no momento da tradução que adequações gramaticais, linguísticas ou sociais buscam comunicar ao leitor do texto traduzido a integridade de sensações presentes na literariedade do texto fonte (TF).

Bell (1984) atribui esse relacionamento de adequações tanto gramaticais quanto sociais – em outras palavras uma relação entre variações estilísticas e sociais – à noção do ‘público alvo’ (*audience design*), segundo a qual os ouvintes ‘ditam’, no sentido de serem responsáveis por definir, ou ajudar a definir, o tipo de linguagem e o vocabulário a ser usado pelo tradutor dentro do leque de escolhas disponíveis.

O texto literário traz consigo, também, a questão de como tal literariedade vai ser mantida na transposição de um texto. O produto literário, pensado em suas especificidades linguísticas e culturais, regido pela criatividade do autor, segue caminhos específicos que costuram o viés da língua ao da cultura em que está sendo produzido o trabalho. A justificativa para a produção desse trabalho, como pode-se concluir de um texto que possui uma literariedade, é, como aponta Britto (2012), o seu caráter estético. Já no contexto específico da Tradução Literária, esse objeto estético e esse elemento de literariedade ganham outras proporções, trazendo à frente a preocupação sobre a forma como esses elementos serão transportados para uma outra cultura.

Antes de nos aprofundarmos nas implicações da literariedade para a tradução, devemos nos perguntar o que significa ‘manter uma literariedade’. Como comenta Britto

(2012), ao corroborar com a ideia de Jakobson (1959), o valor de um texto literário reside no texto em si, nas palavras da forma como se encontram na página, e não apenas em seus significados. O tradutor não pode se contentar em transportar para o idioma-meta a teia de significados do original, mas sim levar em conta também a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações, e muitas outras coisas. Não se trata, portanto, de produzir um texto que apenas contenha as mesmas informações que o original; trata-se, sim, de produzir um texto que provoque no leitor um efeito de literariedade – um efeito estético, portanto –análogo ao produzido pelo original, de forma que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original (BRITTO, 2012, p. 49).

Em outras palavras, traduzir uma obra literária é manter no texto alvo o efeito estético encontrado na obra ‘original’, entendendo por original esse trabalho tão único e tão conectado com as características linguísticas e culturais da região em que foi produzido. Esse é o ponto de partida, tanto quanto o de referência – pois servirá de guia ao longo do processo – da Tradução Literária, e que, ao mesmo tempo, constitui-se como maior desafio para que o tradutor literário realize a sua transposição. Podemos, baseados nesse argumento, atribuir esse desafio aos aspectos linguísticos da tradução, “tenuamente conectados com as diferenças culturais” (ARMSTRONG, 2005, p. 30), que acabam por fazer da língua, como sintetiza Leibniz (1967 apud BRITTO, 2012), não apenas um veículo, mas também uma condicionante do pensamento.

1.2.3 O Estudo do Texto Literário a partir dos Polissistemas de Even-Zohar

Partindo da necessidade de um olhar sobre os aspectos culturais que circundam o texto de Beckett, bem como buscando compreender as implicações de se transportar esse produto cultural para outra língua, definimos a teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990) como modelo de compreensão dos sistemas literários e seus subsistemas sob o olhar dos Estudos da Tradução.

Desde os anos 70, o israelense Itamar Even-Zohar, pesquisador cultural e professor da Universidade de Tel Aviv, cidade onde nasceu, vem trabalhando no desenvolvimento de ferramentas teóricas e métodos de pesquisa (não apenas na literatura) para lidar com a complexidade e interdependência dos sistemas socioculturais, tidos pelo autor como versáteis e dinâmicas redes heterogêneas.

Even-Zohar buscava compreender os sistemas socioculturais que agem na literatura com o objetivo de aplicar essas multicamadas ao seu estudo sobre a tradução de textos literários. Propondo um olhar baseado nessa abordagem, Even-Zohar construiu um programa de pesquisa que lida com sistemas literários ao invés de textos, o que foi um avanço nos estudos literários e abriu espaço para novas escolas nas áreas de Estudos da Tradução dos anos 80 e 90. Através dessa nova abordagem, pesquisadores se libertaram da noção normativa de literatura e cultura.

Even-Zohar defendia uma abordagem abrangente/holística e programática. Ele alegou que seus próprios conceitos retornavam aos dos Formalistas Russos, especialmente a alguns textos de Tiniánov e de Jakobson, e que eles eram incompatíveis com qualquer abordagem estática ou a-histórica, entre outras, juntamente com a visão linguística (pós)-saussuriana de 'sistemas' (LAMBERT, 2011, p. 174).

Considerando fatores diacrônicos (históricos) e sincrônicos (contemporâneos) do sistema sociocultural, Even-Zohar leva a ideia básica de 'sistema' além, propondo que o objeto de estudo não se limite apenas aos textos e produtos, mas se estenda aos outros subsistemas da Literatura. Assim, o autor deixa de adotar parâmetros casuísticos univalentes e abre um leque de fatores polivalentes que explicam melhor a complexidade da cultura tanto de uma determinada comunidade, quanto na sua relação com outras comunidades.

A Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar leva em conta, primeiramente, as relações da literatura com a língua, mas seu alcance possibilita análises mais complexas que se estendem aos sistemas socioculturais observáveis pelo homem. Desenvolvendo suas teorias sobre cognição e antropologia, os estudos de traduções conduzidos por Even-Zohar mostram que as discrepâncias que surgem entre TF e TA podem ser atribuídas ao problema das ações guiadas por normas 'domésticas', o mesmo fator observado por Lambert (1990) ao tratar das literaturas nacionais. Ao se tentar compreender e julgar traços culturais de uma outra cultura a partir de valores e parâmetros da nossa própria, deixa-se de voltar o olhar aos relacionamentos entre os vários sistemas que atuam dentro daquela cultura.

A teoria dos Polissistemas reforça o aspecto de pesquisa intercultural que os Estudos da Tradução se tornou. A teoria entende uma cultura como um grande sistema internamente constituído de outros sistemas, daí o nome Polissistema. Definido pelo autor como um "sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se entrecruzam e

em parte se sobrepõem, que empregam opções concorrentemente diferentes, mas que funcionam como um todo estruturado cujos membros são independentes (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11). Esse modo de compreender a realidade cultural concebe a ideia de ‘sistemas’ como mapas para determinadas áreas humanas (EVEN-ZOHAR, 1990). O autor define os sistemas culturais aos quais se refere como “a rede de relações que pode ser tomada como hipótese para um determinado conjunto de supostos observáveis” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 27). Compreender esse sistema e o ponto de vista do observador em relação ao todo também faz parte da investigação cultural dos polissistemas, que observa diacronicamente e sincronicamente as relações intra e inter-sistêmicas, cujas fronteiras estão sempre se definindo.

A literatura é um dos sistemas que constituem uma cultura, e é ela mesma um polissistema que se relaciona com outros sistemas dentro de um maior. Por isso, seguindo o paradigma acima, leva-se em conta que o objeto de estudo do pesquisador não pode, ou deve, ficar restrito aos textos literários. Even-Zohar propõe que, para que se observe uma comunicação literária, tenhamos a atenção de considerar determinados fatores atuantes na comunicação literária.

Baseando-se no modelo comunicativo de Jakobson – segundo o qual todo ato de comunicação deve envolver seis elementos: contexto, código, remetente, destinatário, contato e mensagem – Even-Zohar, paralelamente, propõe seis fatores que constituem o ato de comunicação literária:

1) Instituição: “o agregado de fatores envolvidos na manutenção da literatura como uma atividade sociocultural” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 37). São exemplos os produtos literários, grupos de escritores, críticos e editoras.

2) Repertório: “o agregado de regras e materiais que governam a elaboração e o uso de qualquer produto” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 39). Ou seja, os acordos e conhecimentos partilhados entre membros de uma comunidade.

3) Produtor: compreendendo mais que os escritores, estes são os autores e criadores de textos literários engajados em um discurso de poder e destinados a legitimar os seus trabalhos.

4) Consumidor: engloba mais do que os leitores que leram a obra na íntegra, considerando os que, por acesso a traduções, críticas ou versões da obra, aplicam

subsistemas desses assuntos aos seus próprios e partilham de interpretações e discussões sobre a obra.

5) Mercado: “o agregado de fatores envolvidos na venda e compra de produtos literários e na promoção de tipos de consumo” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 38), sendo este um fator relevante para a própria instituição.

6) Produto: não apenas a obra literária, mas a enorme quantidade de estudos produzidos sobre a mesma e que ajudam a estabelecer modelos canônicos sobre aquele assunto.

A visão que traz o foco para os subsistemas do sistema literário foi responsável por impulsionar os Estudos da Tradução em direção às relações entre esses polissistemas, e para longe da premissa de uma objetiva ‘renderização’ de termos de uma língua para outra.

Na visão da teoria dos Polissistemas uma das propriedades do sistema é o isomorfismo, ou seja, o subsistema de um sistema maior estará sempre se transformando, partilhando do funcionamento deste (maior), refletindo sua hierarquia e sendo governado por ele. São, portanto, a instituição literária, o repertório, o produtor, o consumidor, o mercado e o produto, entendidos como parte isomorfa do Polissistema Literário, e, ao investigar as relações entre esses fatores, partilhamos do que afirma Even-Zohar ao dizer que “a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e cujas fronteiras são dadas de uma vez por todas, mas uma atividade que depende das relações dentro de um determinado sistema cultural” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 52). Esses elementos e relações são observados no embasamento teórico do presente trabalho tendo em vista a compreensão da obra *Waiting for Godot* na totalidade de sua comunicação literária.

Partindo do que afirma Lefévere (1975), ao dizer que uma língua é a expressão de uma cultura – por isso muitas de suas expressões e palavras estão conectadas diretamente com a mesma, e por isso, também criam muita dificuldade quando precisam ser transferidas em sua totalidade para outra língua –, entramos em contato com o que Britto (2012) afirma sobre o fato de um texto só poder ser compreendido e traduzido quando visto como um fenômeno cultural, dentro de um contexto mais rico e complexo, que vai muito além dos aspectos linguísticos. O contato de cada leitor com o texto gera uma leitura única e uma interpretação, e, como diz Gorovitz (2006, p.20) sobre o texto

literário e o tradutor, levando também em conta o momento da leitura e interpretação do tradutor:

O texto literário carrega uma vivência, um olhar para o mundo e valores estéticos que deixam sua marca no leitor. Essa comunicação é imperfeita (...) Não é um processo linear, mas uma série de vais-e-vens que interagem com dados extratextuais estocados na memória do leitor. Essa assimetria requer uma atividade de compensação que solicita a criatividade e a imaginação do sujeito assim como sua intuição, pois o tradutor é também um leitor que apreende a obra pela sua subjetividade (GOROVITZ, 2006, p. 20).

O tradutor, ao mergulhar no contexto cultural da obra que está traduzindo, mesmo já tendo um conhecimento prévio razoável, encontra impasses na hora de expressar a cultura, estando essa tão atrelada a níveis e molduras linguísticas específicas do texto-fonte. Esses moldes não existem da mesma forma na língua do texto-alvo, já que não trazem as mesmas cargas históricas, ideológicas, sociais, etc. idealizadas na busca por uma equivalência da palavra e na preocupação de como o texto será aceito.

Em sua busca por fidelidade, muitas vezes, não se fará possível ao tradutor estabelecer uma correspondência exata entre os termos de um idioma e os termos de outro. Esse trabalho criativo, como descrito por Britto (2012), feito pelo tradutor ao encontrar outra solução tradutória para os termos em impasse, não indica, entretanto, que ele seja “necessariamente um traidor; e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis” (BRITTO, 2012, p. 19).

Se for impossível para o tradutor recriar forma, conteúdo, além de outras nuances, pois de várias maneiras as duas línguas podem diferir em seus elementos, cabe a ele “hierarquizá-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados” (BRITTO, 2012, p. 37). Essas diferenças entre hierarquias tendem a ser ampliadas se observarmos a questão da mutabilidade cultural (principalmente estética e política) ao longo dos anos. É o caso das duas traduções (1976 e 2015) de *Waiting for Godot* para o Brasil, publicadas em um intervalo de 39 anos.

Investigações sobre traduções feitas em um maior intervalo de tempo permitem-nos observar a forma que essa hierarquização se apresenta de tradutor para tradutor, principalmente quando os seus contextos culturais diferem cronologicamente. Traduções que se revelam desafiadoras – caso de Beckett para esta pesquisa – se mostram promissoras, ao passo que nos permitem observar a forma que tal hierarquia se configura

de tradutor para tradutor. Nesse sentido, alguns questionamentos vêm à tona, tais como: nessa negociação cultural que permeia as escolhas tradutórias, quais elementos trocaram de primeiro para segundo plano no momento da hierarquização, e quais critérios nortearam essas escolhas em traduções de palavras, cenas, e ideias em geral?

1.2.4 A analítica de Berman e o texto criativo

Lambert (1990), ao dizer que os especialistas em estudos literários passaram a entender a sua disciplina como uma disciplina científica e não mais como artística, chama-nos a atenção para como a área da pesquisa literária e tradutória tende sempre a recordar seu passado exclusivamente artístico. O autor alerta: “note-se que alguns pesquisadores continuam pensando que o estudo da tradução – e das Letras em geral – é mais uma arte que uma ciência” – (LAMBERT, 1990, p. 18). Podemos nos perguntar se a questão da criatividade – presente tanto no trabalho do autor quanto do tradutor – é, por sua subjetividade, responsável por manter ainda essa desconfiança por parte da comunidade científica em relação ao texto literário e sua tradução. O estudo de Alexander Ljudskanov (1926 – 1976), em *Mensch und Maschine Als Übersetzer* (1972), sugere que sim, que o principal obstáculo para uma compreensão científica das Letras está no fato de que as explicações linguísticas não levam em conta a criatividade.

Por ser um “trabalho criativo” (BRITTO, 2012, p 18-19), a tradução literária é alvo de muitas discussões: os textos admitem muitas leituras e nem sempre se pode ter acesso à intenção do autor ao escrever o texto. O tradutor, por ser conhecedor daquela língua e daquela cultura, precisará se apropriar dos elementos da obra literária, compreendê-los e interpretá-los hermeneuticamente, para que na próxima etapa do trabalho tradutório, através de mecanismos próprios de recriação, possa transmiti-los ao leitor da língua alvo⁵².

Ao considerarmos esses fatores sobre a tradução de um texto literário, já que este deverá ser lido e interpretado pelo tradutor em um trabalho essencialmente criativo, passamos a falar do conceito de “transposição criativa”, trazido por Jakobson (1959). Cada vez mais visto como uma “recriação criativa” (BRITTO, 2012), tal modo de

⁵² Vide estudos de Jin Di (2003), Britto (2012), Even-Zohar (1990)

compreender a tradução literária confere uma liberdade ao tradutor quanto aos elementos linguísticos, culturais, estéticos e criativos que devem ser ‘encarnados’ em outra língua. Para Campos (1976), a recriação criativa resulta em uma relação de isomorfia – os dois textos, fonte e alvo, “serão diferentes enquanto linguagem mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2010, p. 34).

O formato é diferente, pois as línguas são diferentes, porém, o conteúdo é recriado pelo tradutor, o que implica dizer que o texto traduzido partilhará de uma “enorme inventividade, pois se trata de uma ‘criação’ do tradutor” (FALEIROS, 2012, p. 22). Para o autor, a tradução de um texto criativo não se contentará em trazer ‘apenas o significado’, mas o próprio signo, a “iconicidade do signo estético”, sua “fiscalidade”, sua “materialidade”, suas “propriedades sonoras”, sua “imagética visual” (FALEIROS, 2012, p. 22). Traduzir o texto literário é manter características da forma no texto traduzido.

Campos (1976) fala ainda do texto literário como possuindo distintas formas de informação: 1) uma “informação documentária”, que seria a reprodução de algo observável e empírico, portanto traduzível; 2) a “informação semântica”, que vai além do observável, trazendo sempre um elemento novo (esta admite uma codificação, podendo ser transmitida de várias maneiras); e a “informação estética”, característica do produto literário artístico, e que “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”. Para Campos, “a informação estética é igual a sua codificação original”, e, portanto, não pode ser traduzida de forma fiel. É necessária, ao tradutor, uma “recriação criativa” (CAMPOS, 1976, p. 23).

Berman (2000) mostra, também, uma preocupação sobre o formato. Para o autor, a essência da tradução não é restituir, na língua alvo, apenas o significado, mas também a forma do texto traduzido. Seu pensamento, porém, contrasta com a liberdade conferida ao tradutor que busca uma recriação criativa. Mostrando uma preocupação com a fidelidade ao TF, o autor defende que traduções mais fiéis manteriam, no TA, sentido, significação e conotações relacionados ao sentido e formato (BERMAN, 2000). A ideia de fidelidade discutida por Berman toma, portanto, um formato prescritivo que enxerga o trabalho de recriação do tradutor como ‘não tão criativo assim’.

Para Berman, cujas ideias vão de encontro às de Jakobson (1959), Campos (1976) e Lefévere (1975), não é função do tradutor criar, pois a verdadeira hipertextualidade, o texto que nos transporta a outros significados e outros textos e discursos, está no trabalho criativo do escritor. Segundo a concepção de Berman (2000),