

**PAULA MARIA RIBEIRO DE SEIXAS**

***SAYING IS INVENTING:*  
quatro peças de Samuel Beckett em Portugal**

**Orientador: Professora Doutora Christine Zurbach**

**Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas  
Universidade de Évora  
2003**

**PAULA MARIA RIBEIRO DE SEIXAS**

***SAYING IS INVENTING:*  
quatro peças de Samuel Beckett em Portugal**

(Esta dissertação não inclui as críticas e  
sugestões feitas pelo júri)



142 525-

**Orientador: Professora Doutora Christine Zurbach**

**Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas  
Universidade de Évora  
2003**

Às minhas filhas  
Catarina e Francisca

Em primeiro lugar, o meu profundo agradecimento à Professora Christine Zurbach, que aceitou prontamente orientar esta dissertação, acompanhou o meu trabalho de forma atenta e me deu indicações preciosas. Foi um enorme privilégio poder contar com os seus comentários rigorosos, a sua disponibilidade e o seu apoio.

Devo também agradecer ao Professor José Lambert todo o interesse manifestado pelo meu trabalho e as sugestões que me fez.

Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração das pessoas que puseram à minha disposição os textos e outros materiais relacionados com as traduções de que me ocupei. Os meus sinceros agradecimentos a Ana Tamen, Armando Nascimento Rosa, Carlos Galiza, Companhia de Teatro de Almada, Inês Lage, Isabel Alves, Isabel Lopes, José Maria Vieira Mendes, Julio Castronuovo, Dr. Luiz Francisco Rebello, Miguel Guilherme, Museu Nacional do Teatro (em especial ao Dr. José Carlos Alvarez e às amáveis funcionárias da Biblioteca), Paulo Castro, Paulo Eduardo Carvalho, Professor Stan Gontarski, Teatro Experimental do Porto.

Agradeço também aos meus amigos, que partilharam o meu entusiasmo, não me interromperam e me deixaram trabalhar.

## RESUMO

O objecto desta dissertação é o estudo da tradução de quatro peças de Samuel Beckett em Portugal entre 1959 e 2002 (*En attendant Godot*, *La dernière bande*, *Krapp's Last Tape* e *Happy Days*), tendo em vista a compreensão da tradução como um fenómeno importante para as relações interliterárias e interculturais. Consideraremos o bilinguismo de Beckett e as suas consequências para a tradução. A oposição entre tradução para a página e para o palco será equacionada com referência a duas versões da mesma peça. Procederemos à comparação de diferentes traduções portuguesas entre si e com os textos de partida francês e inglês, atendendo a aspectos micro-textuais. O contexto histórico em que as traduções e os espectáculos se realizaram, a organização dos programas e a recepção crítica também merecem atenção.

## ABSTRACT

This essay deals with the translation of four plays of Samuel Beckett in Portugal between 1959 and 2002 - *En attendant Godot*, *La dernière bande*, *Krapp's Last Tape* and *Happy Days* – aiming at the comprehension of translation as an important phenomenon for interliterary and intercultural relations. Attention will be given to Beckett's bilinguism and its consequences for translation. The topic of page / stage translation will be analysed with reference to two versions of the same play. We will compare different Portuguese translations among them and with their English and French originals, focusing on micro-textual aspects. We also draw attention to the historical context in which translations and productions were made, to the way theatre programs are organised and to the textual reception by the critics.

## ÍNDICE

Índice .....	i-iii
Introdução.....	1
<b>I. Teatro e tradução.....</b>	<b>6</b>
1. Teatro português e dramaturgias estrangeiras: o caso de Samuel Beckett .....	6
2. O bilinguismo de Samuel Beckett .....	13
3. A tradução teatral: a página e o palco .....	20
<b>II. Aspectos das traduções portuguesas .....</b>	<b>26</b>
I - As traduções portuguesas de <i>En attendant Godot / Waiting for Godot</i> .....	31
1. A tradução do título.....	33
2. A tradução de jogos de palavras .....	35
2.1. Retenir – a polissemia .....	36
2.2. A árvore - um jogo semântico e a homofonia.....	37
2.3. <i>Tourbière / turbin</i> – a homofonia .....	40
2.4. As botas e as calças .....	41
3. Processos de naturalização .....	44
3.1. A tradução de topónimos .....	44
3.2. A tradução de referências ao dinheiro .....	46
3.3. A tradução de canções .....	48
3.4. A tradução de formas de tratamento.....	49
4. A tradução do calão .....	51
II - As traduções portuguesas de <i>Fin de partie / Endgame</i> .....	54
1. A tradução do título .....	54
2. Processos de naturalização .....	55
2.1. Os nomes próprios .....	55
2.2. A referência à língua do texto .....	57
2.3. Os estrangeirismos .....	57
3. A tradução do calão e de alusões à sexualidade .....	58
4. A tradução de jogos de palavras .....	60
5. A tradução de expressões bíblicas.....	61
III - As traduções portuguesas de <i>Krapp's Last Tape / La dernière bande</i> .....	63
1. A tradução do título.....	66
2. A tradução de jogos de palavras .....	67
2.1. Um jogo fonético .....	67
2.2. A polissemia .....	68
3. A metáfora do fogo .....	68
4. Processos de naturalização .....	70
4.1. A tradução de topónimos e de nomes próprios .....	70
4.2. A tradução de referências ao dinheiro .....	71
4.3. A tradução de canções .....	71
5. A tradução do calão .....	72

IV - As traduções portuguesas de <i>Happy Days / Oh! Les beaux jours</i> .....	75
1. A tradução do título .....	76
2. As alusões literárias .....	76
3. Diferenças entre os textos inglês e francês .....	79
4. A tradução de nomes próprios .....	82
5. A tradução da linguagem obscena .....	84
6. Os sacos castanhos .....	86
<b>III. Os programas dos espectáculos</b> .....	<b>92</b>
1. Programas de espectáculos feitos a partir de <i>En attendant Godot / Waiting for Godot</i> .....	93
1.1. “Enquanto Se Está à Espera de Godot” (Companhia Teatral do Chiado, encenação de Mário Viegas, 1993) .....	93
1.2. “À Espera de Godot” (Artistas Unidos, encenação de João Fiadeiro, 2000) .....	94
1.3. “À Espera de Godot” (Teatro da Comuna, encenação de Miguel Guilherme, 2000) .....	94
2. Programas de espectáculos feitos a partir de <i>Fin de partie / Endgame</i> .....	95
2.1. “Fim de Festa” (Teatro Experimental do Porto, encenação de Julio Castronuovo, 1972).....	95
2.2. “Final” (Companhia Teatral do Chiado, encenação de Mário Viegas, 1989) .....	96
3. Programas de espectáculos feitos a partir de <i>Krapp’s Last Tape / La Dernière Bande</i> .....	96
3.1. “A Última Gravação” (Novo Grupo, encenação de Mário Viegas, 1984) .....	96
3.2. “A Última Bobina de Krapp” (Companhia Teatral do Chiado, encenação de Mário Viegas, 1986) .....	97
3.3. “A Última Bandana de Krapp” (Companhia Teatral do Chiado, encenação de Mário Viegas, 1991; 1993) .....	98
3.4. “A Última Bobina” (Teatro da Rainha, encenação de Fernando Mora Ramos, 2002) .....	100
4. Programas de espectáculos feitos a partir de <i>Happy Days / Oh! Les beaux jours</i> .....	101
4.1. “Os Dias Felizes” (Companhia de Teatro de Almada, encenação de Julio Castronuovo, 1993; 1995).....	101
4.2. “Dias Felizes” (Artistas Unidos, encenação de Madalena Victorino, 2001) .....	102
4.3. “Dias Felizes” (Seiva Trupe, encenação de Paulo Castro, 2001) .....	103
Quadro-síntese da constituição dos programas dos espectáculos.....	106

<b>IV. A recepção crítica dos espectáculos</b> .....	107
A tradução no discurso da crítica .....	113
Conclusão .....	122
Anexos.....	130
1-A – Cronologia dos textos de Samuel Beckett traduzidos e representados em Portugal (1959-2002) .....	131
1-B – Espectáculos baseados em colagens de textos de Samuel Beckett e de outros autores .....	137
2 – Obras de Samuel Beckett traduzidas e publicadas em Portugal .....	139
3 – Dissertações de Mestrado e de Doutoramento sobre Samuel Beckett apresentadas a universidades portuguesas .....	141
Inquéritos aos tradutores .....	142
4 –Tradução de <i>À Espera de Godot</i> ; tradutora: Isabel Alves.....	143
5 –Tradução de <i>Última Jogada</i> ; tradutora: Ana Tamen .....	145
6 –Tradução de <i>À Espera de Godot</i> ; tradutor: José Maria Vieira Mendes.....	148
7 –Tradução de <i>À Espera de Godot</i> ; tradutora: Inês Lage .....	151
8 –Tradução de <i>Fim de Partida</i> ; tradutor: Paulo Castro .....	153
9-A – <i>Diário de Lisboa</i> , 18-4-1959 .....	155
9-B – <i>Diário de Lisboa</i> , 19-4-1959.....	156
10-A – Capa do programa do espectáculo “Enquanto se Está à Espera de Godot” .....	157
10-B - Programa do espectáculo “Enquanto se Está à Espera de Godot” (página 1) .....	158
10-C - Programa do espectáculo “Enquanto se Está à Espera de Godot” (página 2) .....	159
11 – Capa do programa do espectáculo “Final” .....	160
12 – Capa do programa do espectáculo “Três Actos de Beckett” .....	161
13 - “Enquanto se Está à Espera de Godot” (tradução de Mário Viegas, página 11).....	162
14 – “A Última Bobina de Krapp” (tradução de Luiz Francisco Rebello, alterações de Mário Viegas, página 2).....	163
15 - Programa do espectáculo “À Espera de Godot” (texto da tradutora, página 6).....	164
16 - <i>Glosas à chegada de Godot</i> (Jorge de Sena) .....	165
17 – <i>Krapp</i> (Pedro Mexia) .....	166
18 – <i>DVD regravável: à espera de Godot?</i> .....	167
Bibliografia .....	168

## INTRODUÇÃO

A diversidade de traduções e de encenações de textos de Samuel Beckett realizadas em Portugal entre 1959 e 2002<sup>1</sup> justifica a pertinência de um estudo de caso com incidência em aspectos textuais e contextuais. Para se conseguir ter uma noção da *concretização*<sup>2</sup> dos textos deste autor junto do público português, a abordagem descritiva e de comparação, realizada a um nível macro e micro-textual, será complementada com uma análise do contexto em que as traduções foram feitas e daquele em que as representações ocorreram; procurar-se-á, também, equacionar a relação entre os textos traduzidos e representados e a literatura de chegada e dar atenção à recepção das produções teatrais pela crítica.

Este estudo, realizado no âmbito dos Estudos de Tradução, disciplina que desde os anos noventa tem procurado afirmar a sua autonomia relativamente à Literatura Comparada (Bassnett e Lefevere 1990), insere-se na categoria do que James Holmes designou como *descriptive translation studies*, na comunicação fundadora, proferida em 1972: “the branch of the discipline which constantly maintains the closest contact with the empirical phenomena under study” (Holmes 1988:71-72).

A tradução teatral é um domínio complexo<sup>3</sup>, considerado como um “labirinto” (Bassnett-McGuire 1985) em que a validade das considerações teóricas é limitada (Schultze 1990); as dificuldades deste campo de investigação radicam maioritariamente no carácter específico do género dramático, simultaneamente literatura e teatro, que leva os investigadores em tradução a optar pela simplificação e a privilegiar os aspectos relacionados com a tradução para o palco, ignorando os elementos especificamente literários; por outro lado, o lugar do género dramático no domínio dos estudos literários é também problemático devido a essa duplicidade e às circunstâncias próprias da sua recepção, que se faz maioritariamente por via do palco: “os textos líricos e os narrativos são

---

<sup>1</sup> Em anexo apresentamos uma cronologia dos textos de Samuel Beckett traduzidos e representados em Portugal neste período (Anexos 1-A e 1-B, pp. 131-138).

<sup>2</sup> O conceito de “concretização”, cunhado pelos formalistas russos e utilizado por Patrice Pavis para se referir à tradução teatral, será retomado mais adiante (ver *infra*, pp. 11-12).

<sup>3</sup> Ver *infra*, pp. 20-25.

fundamentalmente literários, num sentido que remete para a dimensão verbal do literário [...]; mas já os textos dramáticos, sendo também literários (porque obviamente, nesse mesmo sentido, também verbais), são mais do que isso.<sup>4</sup>”.

Num domínio de investigação em que não existem teorias satisfatórias, é essencial que se realizem estudos descritivos para se chegar a formulações teóricas mais apuradas (Broeck 1986). Os contrangimentos implicados na tradução teatral fazem dela um domínio específico de pesquisa que exige a intervenção de competências várias.

Um estudo empírico como o que nos propusemos realizar não pode ignorar os estudos teóricos, à luz dos quais os problemas de tradução serão analisados: “Because one of the aims of translation studies should definitely be to bring the results of descriptive studies to bear on the theoretical branch of the discipline” (Toury 1991:185). Além disso, as traduções estudadas têm uma determinada posição e desempenham uma função na cultura de chegada, o que condiciona o processo de tradução. A teoria do polissistema (Even Zohar 1990) acentua a importância do contexto da cultura de chegada, da complexidade, da abertura e da flexibilidade dos sistemas culturais existentes num *continuum* histórico para o estudo da tradução. A nossa investigação exigiu, assim, o recurso a várias fontes e documentos: “relating to each other the diverse pieces of information on a work contained in the text, newspapers, in letters and scholarly articles, and in the notebook of the *metteur-en-scène* is a preliminary to actually grasping the work in its *concretized* dimension” (Pavis 1993:46-47).

Procedemos ao levantamento dos textos de Samuel Beckett traduzidos e representados em Portugal entre 1959 e 2002 e, entre estes, seleccionámos um *corpus* de trabalho de acordo com um critério de frequência: ocupamo-nos apenas dos textos mais vezes traduzidos e mais vezes representados. Ao longo destes cerca de quarenta e dois anos, *En attendant Godot* foi a peça mais vezes representada (onze produções diferentes); seguem-se *Fin de partie* e *Krapp's Last Tape* (nove produções) e *Happy Days* (oito produções)

No nosso estudo iremos ocupar-nos da tradução e da recepção crítica destas quatro peças. Uma vez que elas foram traduzidas do francês para o inglês (e do inglês para o

---

<sup>4</sup> Reis 1995:265

francês, no caso das duas últimas) pelo autor, e que ambos os textos de partida são utilizados pelos tradutores portugueses, os textos francês e inglês de cada uma das peças também o integram<sup>5</sup>. Temos assim, por analogia, um “*corpus* paralelo”<sup>6</sup> não bilingue mas trilingue. Na sua maioria, os textos que utilizamos são traduções não publicadas, feitas expressamente para uma encenação; a concretização cénica é, nestes casos, determinante para a fixação dos textos. A existência de traduções separadas por períodos de vários anos permitir-nos-á confrontar modelos linguísticos, marcas de coloquialidade e opções de tradução resultantes de condicionalismos históricos, políticos, sociais, culturais e estéticos. Ao considerarmos as traduções contemporâneas levadas ao palco por companhias diferentes, iremos verificar o modo como cada uma delas propõe um diferente tipo de recepção para o mesmo autor (Pavis 1993:60). Na tentativa de conhecer melhor o processo de tradução destes textos e as razões subjacentes às opções dos tradutores, recorreremos também às respostas dadas por alguns tradutores a um inquérito por nós elaborado.

Dado que pretendemos igualmente analisar o discurso das companhias teatrais acerca das peças, do autor e da tradução, incluímos um segundo conjunto de textos, uma amostra que julgamos representativa dos programas de alguns espectáculos.

O terceiro conjunto de textos é composto pela crítica aos espectáculos, um conjunto que servirá de base à pesquisa do discurso da crítica portuguesa sobre o teatro de Beckett e a sua tradução em Portugal.

Começaremos por situar o caso particular de Samuel Beckett no contexto do teatro representado em Portugal, considerando a relação do teatro português com as dramaturgias estrangeiras. O estudo da recepção deste autor implica que se tenha também em consideração o seu bilinguismo e as consequências que daí resultam para a tradução, designadamente no que se refere à selecção e ao estatuto dos textos de partida.

---

<sup>5</sup> Por este motivo também, optámos por indicar sempre os títulos das peças em francês e em inglês, respeitando a ordem da primeira publicação e da posterior tradução feita pelo autor, uma vez que nos títulos das traduções portuguesas existem variações, por vezes bastante significativas.

<sup>6</sup> A parallel corpus consists of original, source language-texts in language A and their translated version in language B. This is the type of corpus that one immediately thinks of in the context of translation studies. (Baker 1995:230)

Em seguida, procederemos à análise comparativa das traduções portuguesas das peças seleccionadas, detendo-nos em algumas questões de tradução. Luc van Doorselaer (1995) salienta a necessidade de se proceder a uma distinção entre os aspectos quantitativos e qualitativos na delimitação do *corpus*; a mera enumeração de exemplos não conduz necessariamente à validação de hipóteses, pelo que a selecção de segmentos dos textos a comparar permite chegar a um equilíbrio entre os aspectos quantitativos e qualitativos: “the sample should be large enough to be credible given the purpose of the evaluation, but small enough to permit adequate depth and detail for each case or unit in the sample.” (Doorslaer 1995:247). Assim, analisaremos a relação entre “a página” e “o palco” (que ilustraremos com a análise de duas versões da mesma peça) e alguns aspectos das traduções, seleccionados pela sua recorrência ou pela importância particular que adquirem em alguns dos textos – os títulos, os jogos de palavras, os processos de naturalização, o calão, as referências à sexualidade, as alusões literárias, as citações bíblicas; procuraremos, com esta análise, estabelecer relações entre o(s) texto(s) de chegada e o(s) texto(s) de partida e encontrar factores de aproximação e distanciamento entre esses textos e entre as retraduições. Mais do que a simples detecção de semelhanças e/ou diferenças, a comparação dos textos deverá ajudar-nos a chegar a uma poética das traduções, que não são independentes das encenações e permitem que os tradutores, à semelhança dos autores, se individualizem.

Analisaremos, depois, os programas de alguns dos espectáculos realizados em Portugal, tentando ver o modo como se relacionam com as opções de tradução, com a dramaturgia e com a imagem que os espectáculos transmitem acerca de Beckett e do seu teatro. Por fim, deter-nos-emos no discurso da crítica teatral, tentando analisar a natureza das considerações feitas pelos críticos de teatro acerca de Samuel Beckett e, em especial, a atenção dada à tradução para o teatro.

Embora, pontualmente, façamos referência a alguns aspectos das encenações das traduções de que nos ocupamos, a nossa investigação baseia-se nos documentos verbais escritos associados a essas encenações (os textos levados à cena, os programas, a crítica, inquéritos realizados junto dos tradutores). A constituição do *corpus* coincidiu com um

período de retradução e de novas encenações de algumas peças de Beckett, pelo que o mesmo se manteve aberto à possibilidade de integração de novos documentos, o que efectivamente ocorreu. Por outro lado ainda, esta investigação foi realizada num período em que se registam desenvolvimentos no domínio dos Estudos de Tradução, designadamente no que se refere à revisão de conceitos como o de “norma” (Toury), à tentativa de corrigir o dogmatismo da primeira fase dos Estudos de Tradução (Hermans; Toury) e à aproximação desta área de investigação aos Estudos Culturais (Bassnett); tentámos não perder de vista esses desenvolvimentos e integrar os novos contributos no nosso trabalho.

## I. TEATRO E TRADUÇÃO

### 1. TEATRO PORTUGUÊS E DRAMATURGIAS ESTRANGEIRAS: O CASO DE SAMUEL BECKETT

A literatura dramática traduzida ocupa um lugar de destaque no panorama teatral português. Esta dependência relativamente às dramaturgias estrangeiras tem sido assinalada por vários estudiosos. Luiz Francisco Rebello (1967:576-585), ao analisar a produção teatral nacional no período entre 1918-1945, constata a sua aridez, com a encenação de apenas três peças de autores portugueses num período de vinte e cinco anos, durante o qual regista também a “nula ambição artística” da literatura dramática importada, em especial de França e Espanha. Neste período, as tentativas de renovação do teatro nacional colidem com a censura prévia, de onde resulta que o teatro mais inócuo seja a comédia ligeira. O período subsequente à II Guerra Mundial é marcado por uma renovação, com a descoberta do “teatro *moderno*”<sup>7</sup>, que ficou a dever-se especialmente ao aparecimento de grupos como o Teatro-Estúdio do Salitre, em 1946, cujo Manifesto defendia a necessidade de “encontrar de novo – nas palavras do texto, no jogo das cenas, nos gestos dos actores, nos agrupamentos, nas cores, nas luzes e na atmosfera cenográfica – o ritmo, o estilo, a poesia da representação”<sup>8</sup>. Em torno do Salitre, começam a desenvolver-se grupos experimentais, como a Casa da Comédia e o Teatro Experimental do Porto, em 1953, que procuram uma linguagem dramática distante do naturalismo. A influência fez-se sentir também na actividade dos teatros universitários, como o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), fundado já em 1939, e o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC). Esta renovação, no que se refere à dramaturgia nacional, não se traduz no aparecimento de uma nova geração de autores mas na encenação de obras de escritores, como Almada-Negreiros, Branquinho da Fonseca ou José Régio, cuja produção se afastava da estética naturalista característica do teatro até então representado. Continuam a dominar as obras de autores estrangeiros, que chegam aos palcos portugueses com alguns anos de

---

<sup>7</sup> Utilizamos aqui a expressão “teatro *moderno*” na acepção que lhe é dada por Luiz Francisco Rebello (1967:577): “Será moderno todo o teatro que, mediante uma linguagem (cénica, e não apenas literária) divergente dos esquemas tradicionais, se propõe exprimir uma visão *nova* do homem e da sua situação no mundo de hoje.”

<sup>8</sup> *Apud* Rebello 1979:124.

atraso e correndo o risco da incompreensão de um público educado na tradição da comédia ligeira. A frieza e a incompreensão do público, assinaladas por Luís Francisco Rebello a propósito da representação em Lisboa da peça de Pirandello *Sei Personaggi in cerca d'Autore* (1921) por uma companhia italiana, foram muito lentamente dando lugar a uma atitude nova e mais receptiva.

A existência de uma dramaturgia portuguesa contemporânea continua a ser questionada. Maria Helena Seródio (1994:6), fazendo o balanço do colóquio sobre “O Reportório do Teatro em Portugal”, promovido pela Culturgest em Junho de 1994, constata que “em Portugal a coabitação entre o teatro e a escrita não é de facto pacífica. Para uns, os do teatro (ou pelo menos para muitos deles), a dramaturgia portuguesa em geral reduz-se a poucos e dispersos núcleos, e, no que diz respeito ao teatro contemporâneo, parece evidente um alheamento relativamente às questões prementes da nossa actualidade.” Este alheamento abre caminho à tradução de obras dos autores estrangeiros que abordem as questões contemporâneas mas também à releitura de textos canónicos da tradição ocidental.

Carlos Porto (1994:20), ocupando-se também da literatura dramática nacional, confronta o “reportório virtual” (i.e., as peças editadas) com o “reportório real” (i.e., as peças representadas) do teatro português entre 1880 e 1980, para concluir que pouco mais de 10% dos autores nacionais interessaram aos grupos teatrais e, destes, apenas um ou dois textos.

Dada a dependência dos grupos teatrais em relação à literatura dramática estrangeira, a tradução teatral tem uma posição central no polissistema literário português. Não constitui, contudo, um sub-sistema independente do da dramaturgia nacional: a correlação entre os dois sub-sistemas deve-se, desde logo, ao facto de a literatura de chegada seleccionar determinados textos estrangeiros para preencher as suas lacunas; estes textos passam a ocupar uma posição primária, central, no polissistema literário.

A tradução de *À Espera de Godot* por António Nogueira Santos, em 1959, e a sua estreia em palco, em Abril do mesmo ano, numa encenação de Francisco Ribeiro, suscitaram reacções controversas dos críticos; estas reacções confirmam que o recurso à literatura traduzida corresponde a uma necessidade do sistema de chegada (Even-Zohar

1990). Jorge de Sena<sup>9</sup> congratulou-se com a coragem demonstrada pelo encenador por ter trazido para Portugal “uma peça que é das mais admiráveis do nosso tempo” e por ter mostrado “uma obra discutida [...] na altura da discussão, e não trinta anos depois”; o mesmo crítico lança algumas farpas a quem, como João Gaspar Simões<sup>10</sup>, achava que “ainda em Portugal não se conhece o que seja teatro e já se começa a falar em antiteatro”, e declarava a sua surpresa por “estarmos já a abrir os nossos palcos ao antiteatro, uma das manifestações mais recentes da cultura dramática europeia, quando, sem dúvida alguma, ainda não vem para o caso explicar o que seja antiteatro. Ninguém o saberia fazer.” Também Pedra Soares, num artigo significativamente intitulado “*À Espera de Godot* ou uma pedrada no charco”<sup>11</sup>, reconhece no espectáculo de 1959 “a oportunidade de ver mexidas as águas paradas em que o pobre teatro cá do sítio penosamente tem navegado”. Outros críticos salientavam que “finalmente Portugal abre as portas a uma obra-prima do teatro contemporâneo, graças à audácia de Francisco Ribeiro que vai apresentar no palco do Trindade, sede do Teatro Nacional Popular, o grande prémio da crítica inglesa (1955)”<sup>12</sup> considerando que a sua encenação “é um grande serviço prestado ao nosso teatro e uma data a assinalar na sua história”<sup>13</sup>, já que coloca o teatro feito em Portugal à altura do que se faz no resto do mundo, um “ataque contra a rotina teatral que, ao longo dos anos, tem minado a cena portuguesa. Com a apresentação de *À Espera de Godot*, o director do Teatro Nacional Popular acordou-nos do sono, lançando-nos de chofre uma das obras primas do teatro de todos os tempos.”<sup>14</sup>

Independentemente dos fundamentos da divergência, importa salientar, adoptando a terminologia de Even-Zohar, a unanimidade dos críticos quanto às “fraquezas” e aos “vazios” da “periférica” literatura dramática portuguesa e à sua fraca capacidade para a inovação. É por via da tradução e da encenação de textos estrangeiros que o repertório nacional se preenche: “For such literatures, translated literature is not only a major channel

---

<sup>9</sup> in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Ano IX, 2ª série, nº 98, Maio de 1959. O artigo “Beckett em Portugal: a estreia” é reproduzido no número especial da revista *Cadernos*, nº6, ed. Companhia de Teatro de Almada, Novembro de 1993, pp. 51-53.

<sup>10</sup> *Apud* Fadda 1998:75-76

<sup>11</sup> *Apud* Fadda 1998:78

<sup>12</sup> AAVV, *Diário Popular*, 13-4-1959, p 2

<sup>13</sup> AAVV, *Diário Popular*, 30-3-1959, p 5

<sup>14</sup> AAVV, *Diário Popular*, 22-4-1959, p.3

through which fashionable repertoire is brought home, but also a source of reshuffling and supplying alternatives.” (Even-Zohar 1990:48).

Mas se em Portugal se traduz muita literatura dramática, o número de traduções publicadas não reflecte essa realidade. Entre “a página” e “o palco” existe uma grande discrepância, em que este último é o privilegiado. A situação da obra dramática de Samuel Beckett em Portugal é, a este respeito, bastante significativa: foram traduzidos e representados em Portugal dezanove textos concebidos pelo autor para o palco<sup>15</sup>; das traduções feitas, apenas oito mereceram publicação: *À Espera de Godot* (António Nogueira Santos, 1959), *Esperando por Godot*<sup>16</sup> (António Nogueira Santos, 1963), *À Espera de Godot* (José Maria Vieira Mendes, 2000), *Fim de Festa* (Fernando Curado Ribeiro, 1959), *A Última Gravação* (Rui Guedes da Silva, 1959), *Acto sem Palavras* (António Nogueira Santos, 1959), *Dias Felizes* (Jaime Salazar Sampaio, 1968) e *Eu Não* (Alberto Nunes Sampaio, 1994). Se compararmos as datas destas publicações com as da totalidade das traduções e representações feitas, verificamos que, à excepção da recente tradução de *En attendant Godot*, só a primeira tradução dos textos mereceu publicação. *En attendant Godot / Waiting for Godot* foi a peça mais vezes representada, tanto por companhias profissionais como por grupos amadores, e a mais vezes traduzida; apesar disso, as edições existentes até 2000 datavam de 1959 e 1963 e encontravam-se fora do mercado há vários anos. Mesmo a tradução de José Maria Vieira Mendes (2000) editada pela Cotovia não corresponde ao texto utilizado no palco, como adiante veremos.

As novas traduções surgem em momentos de reposição dos textos após alguns anos de ausência de cena, e em alguns casos verifica-se a encenação de traduções diferentes com intervalos de alguns meses (*À Espera de Godot*, José Maria Vieira Mendes, Maio de 2000 e Inês Lage, Novembro de 2000) ou a representação simultânea de duas traduções, como

---

<sup>15</sup> Referimo-nos à quase totalidade da obra dramática de Beckett: *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Krapp's Last tape*, *Happy Days*, *Acte sans paroles I*, *Acte sans paroles II*, *Play*, *Not I*, *Catastrophe*, *Footfalls*, *Rockaby*, *Come and Go*, *Ohio Impromptu*, *Fragment de Théâtre I*, *Fragment de Théâtre II*, *What where*, *Breath, That Time* e *Solo*. Para além destes, foram também adaptadas ao teatro as narrativas *Malone Meurt* (que nunca chegou a ser representada), *Premier amour*, *Imagination dead imagine*.

<sup>16</sup> Embora não sejam textos totalmente distintos, além dos títulos diferentes, apresentam diferenças na sua extensão, como resultado do recurso a diferentes textos de partida.

sucedeu com a peça *Dias Felizes*, encenada por Madalena Victorino, em Lisboa (Artistas Unidos, Abril – Junho de 2001), a partir da tradução de Jaime Salazar Sampaio, e por Paulo Castro, no Porto (Seiva Trupe, Junho - Julho de 2001), a partir de uma nova tradução de Regina Guimarães.

Esta tendência para a retradução está de acordo com a constatação de Christine Hamon (1993:193), segundo a qual “l’habitude s’est imposée récemment sur les scènes européennes de proposer pour chaque nouvelle mise en scène d’une pièce étrangère une nouvelle traduction du texte.” A prática confirma a ideia do carácter efémero da tradução teatral, indissociável da leitura do encenador. Esta efemeridade é referida por Susan Bassnett-McGuire (1985) que considera a necessidade de se efectuarem retraduições e actualizações dos textos teatrais, quanto mais não seja devido às transformações que os modelos discursivos sofrem (os ritmos do discurso, a sintaxe, as marcas de coloquialidade). Mas não é apenas a necessidade de actualização do discurso que dita as retraduições. Christine Zurbach (1999:48) refere-se ao fenómeno das frequentes retraduições dos textos “como manifestações claras da vontade dos produtores do espectáculo em construção de privilegiar a aproximação do texto dos modelos vigentes, quer no tempo, quer no espaço.” Zurbach destaca o papel dos encenadores, cujas orientações estéticas poderão exigí-las: “[...] devem ser consideradas as relações entre o texto [...] e o palco, recentemente descoberto pelos encenadores enquanto lugar de escrita poética e teatral – e não apenas espaço destinado a acolher uma materialização e uma verbalização de potencialidades oferecidas por textos que não se poderão ler só *dans un fauteuil*.”

A tradução de *En attendant Godot / Waiting for Godot* feita por António Nogueira Santos em 1959 e encenada pela primeira vez em Abril desse ano, teve, ainda assim, uma assinalável longevidade, pois só em 1985 Isabel Alves fez uma nova tradução para a produção do TEAR, com encenação de Castro Guedes. Esta longevidade é comparável à da peça *Happy Hays / Oh! Les beaux jours*, traduzida pela primeira vez por Jaime Salazar Sampaio, em 1968, e encenada no mesmo ano por Artur Ramos, na Casa da Comédia; teve a primeira publicação em 1973 e conheceu duas reedições (em 1989 e 1998); só foi retraduzida em 1993 (para o espectáculo da Companhia de Teatro de Almada) e em 2001

(para o espectáculo da Seiva Trupe). Situação comparável ocorre com as traduções de *Krapp's Last Tape / La dernière bande* (com a primeira tradução publicada em 1959 e a primeira retradução encenada em 1984) e *Fin de partie / Endgame* (primeira tradução publicada em 1959, primeira retradução encenada em 1989). A permanência das primeiras traduções por um período superior a 25 anos deve alguma coisa, decerto, à sua (relativa) sobrevivência editorial, que permitiu a circulação e o conhecimento do texto nos meios teatrais; em geral, a primeira retradução abre caminho a uma sucessão de textos, muito variados e nenhum deles publicado, feitos expressamente para novas encenações.

A relação entre a nova tradução e a sua encenação é mais notória a partir dos anos 80, altura em que os textos de Samuel Beckett voltam a ser alvo da atenção dos grupos teatrais portugueses, após um intervalo em que a preferência foi para peças censuradas no período anterior ao vinte e cinco de Abril de mil novecentos e setenta e quatro; é também neste período que começa a verificar-se a tendência para encenar colagens de textos, juntando excertos de várias peças de Beckett, fragmentos de narrativas e de outros textos, associando-o a autores como Anton Tchekov, Luigi Pirandello, Fernando Arrabal, Marguerite Duras ou Jaime Salazar Sampaio. As linguagens estéticas utilizadas diversificam-se e os textos de Beckett surgem também em espectáculos de dança e no teatro de marionetas.

Para além da necessidade de actualização da linguagem, referida por vários tradutores, a pluralidade de traduções e de encenações é resultante de leituras diversas do texto e das suas potencialidades. Umberto Eco (1983:55) refere-se aos textos como “mecanismos preguiçosos” que necessitam da mediação dos leitores para preencher os “espaços em branco”, tal como o próprio autor previa que acontecesse. Por isso, as sucessivas traduções e encenações dos textos de Samuel Beckett têm ajudado esses mesmos textos a “funcionar” na medida em que têm revelado as suas potencialidades significativas.

Também Patrice Pavis (1989; 1993; 2000), servindo-se do conceito de “concretização”, se refere à tradução como um processo que inclui várias transformações desde o texto de partida, resultante das escolhas do seu autor, legível no contexto da sua situação de enunciação na cultura de partida, até à concretização final junto dos

espectadores. Do ponto de vista deste autor, a primeira concretização de um texto não deve funcionar como a medida em relação à qual todas as outras serão avaliadas; muitas vezes, a primeira reacção ao texto é inadequada e é nas concretizações posteriores que se vão preenchendo as “zonas de indeterminação”. Estas concretizações devem ser avaliadas no seu contexto histórico, para que se possa perceber o motivo pelo qual um texto foi, num determinado momento, recebido de determinada forma por um determinado público. Antoine Berman (1990), referindo-se à necessidade de retradução dos textos, fala do “envelhecimento” das traduções face ao mistério da eterna juventude dos originais; considera que nenhuma tradução pode pretender ser *a* tradução e que toda a “grande tradução” - “des traductions qui perdurent à l’égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d’éclat que ceux-ci” (Berman 1990:2) - é necessariamente uma retradução.

Como vimos no início deste capítulo, a importação dos primeiros textos de Samuel Beckett insere-se na tendência para a experimentação de formas novas que marcavam o teatro estrangeiro da mesma época. Com o passar dos anos, o teatro de Beckett já não é uma novidade nem causa a perplexidade dos primeiros tempos, prevista nos anúncios do espectáculo de estreia<sup>17</sup>; é, hoje, uma garantia de sucesso, e a sua escolha deve ser equacionada tendo em conta também os mecanismos de financiamento das companhias e grupos teatrais portugueses, fortemente dependentes de subvenções estatais para cuja atribuição é importante o número de espectadores. A encenação do teatro de Beckett não exige muitos recursos materiais e, como veremos no capítulo dedicado à recepção crítica dos espectáculos, tem uma aceitação favorável, quer junto da crítica, quer junto do público.

---

<sup>17</sup> Ver anexo 9-B, p. 156.

## 2. O BILINGUISMO DE SAMUEL BECKETT

O bilinguismo literário de Samuel Beckett e a sua prática como auto-tradutor e auto-encenador constituem aspectos bem conhecidos e largamente referidos. O bilinguismo, não sendo uma particularidade exclusiva deste autor (o polaco Joseph Conrad e o russo Vladimir Nabokov escreveram em inglês, os romenos Eugène Ionesco e E. M. Cioran escreveram em francês), tem nele uma feição peculiar, quer pelo carácter sistemático com que se regista, quer pelo facto de se verificar em ambos os sentidos, isto é: Beckett traduziu para inglês os textos que escreveu em francês e vice-versa. As explicações lacónicas dadas pelo autor quando questionado acerca da opção pela língua francesa - “en français c’est plus facile d’écrire sans style”<sup>18</sup> ou “I just felt like it”<sup>19</sup> não são muito esclarecedoras. Martin Esslin (1963:36) considera a escolha do francês como uma espécie de “disciplina”, mas também como fruto da necessidade sentida pelo autor de evitar a tendência da língua inglesa para a “alusão” e a “evocação”; para John Fletcher (1976:209) trata-se da conquista de um terreno novo em que Beckett pôde exercer o seu talento de uma forma nova, mais do que uma reacção contra a Irlanda. Pascale Casanova (1999) situa Beckett na categoria dos criadores “excêntricos” e considera que o seu percurso formal e estilístico é indissociável do geográfico, que o levou de Dublin para Paris; a opção por uma outra língua terá sido mais uma etapa para se libertar do enraizamento nacional, linguístico, político e estético e inventar uma “autonomia literária” mais absoluta.

Mais do que discutir as causas do fenómeno, interessa-nos analisar as consequências dele decorrentes para a tradução. Que lugar ocupa este autor na História de que Literatura nacional? Trata-se de um escritor irlandês que, por razões pessoais, decidiu exprimir-se em francês, ou de um “verdadeiro” escritor francês? Ou tratar-se-á apenas, glosando a fórmula utilizada pelo crítico João Mendes em 1959<sup>20</sup>, de um “dramaturgo irlandês afrancesado”? Estas questões podem interessar ao leitor que procura um livro de Beckett numa biblioteca: em que prateleira se encontra arrumado? Partindo do princípio de que a maioria das

---

<sup>18</sup> *Apud* Esslin 1963:36

<sup>19</sup> *Apud* Fletcher 1976:202

<sup>20</sup> in *Brotéria*, vol. LXIX, p. 59

bibliotecas se organiza segundo um critério de nacionalismo linguístico, o sistema de classificação não sabe o que fazer deste autor/tradutor; o problema radica no facto de Beckett ter traduzido ele mesmo os seus textos e, por isso, o estatuto do texto traduzido é diferente do de outras traduções. Lori Chamberlain (1987:17) refere, a propósito desta questão, dois exemplos: na Biblioteca do Congresso norte-americano, as obras originalmente escritas em francês e as respectivas traduções inglesas foram catalogadas na secção francesa, e as obras originalmente escritas em inglês e as traduções francesas foram catalogadas na secção inglesa; numa biblioteca universitária, catalogou-se *How It Is* na secção inglesa e *Comment c'est* na secção francesa. Em Portugal a situação não é muito diferente: no catálogo da Biblioteca da Universidade de Évora, *En attendant Godot* encontra-se na secção “Literatura Francesa / Teatro”, a par de *Fin de partie*. Uma vez que esta biblioteca não dispõe da tradução inglesa destas obras, não sabemos onde as colocaria. Mas na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, *Waiting for Godot* encontra-se na secção “Literatura Inglesa / Teatro”, o catálogo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra indica-nos que *Endgame* pertence à secção “English Drama”, enquanto na Faculdade de Letras da mesma Universidade, *En Attendant Godot* pertence à literatura francesa. O critério parece ser o da língua em que o texto se apresenta, independentemente da língua em que originalmente foi escrito; e tal só pode ficar a dever-se ao facto de o tradutor ter sido o próprio autor.

O estatuto dos textos traduzidos por Beckett constitui uma matéria largamente analisada por Brian Fitch (1988), que considera que “on the level of the work’s reception, each version of each work tends to assume the character of an “original”. [...] The problem posed by the precise nature of these “self-translations” is solved in advance by its never being recognized as such.” (Fitch 1988:31). As traduções feitas pelo autor do texto original gozam de uma “autoridade” que contrasta com a dependência que as traduções geralmente têm relativamente ao texto de partida; dado que ambos os textos são produzidos pelo mesmo indivíduo, partilham uma mesma “intencionalidade autoral” (*authorial intentionality, idem*:125) e isto porque o escritor-tradutor se encontra numa posição que lhe permite aceder às intenções do autor do texto original melhor do que qualquer outro tradutor, já que

essas intenções são, na realidade, as suas (*idem: ibidem*). A autoridade é partilhada entre o original e a tradução: do mesmo modo que aquele texto, apesar da sua precedência cronológica, não tem um estatuto superior, também esta, apesar de surgir, muitas vezes, no fim de uma série de versões, não deve ser considerada como o texto definitivo. “*The only difference is that the second versions also involve a shift of language system.*” (*idem*:133). No mesmo sentido vai a conclusão de Susan Bassnett (1998a), que se refere à auto-tradução e a Beckett como exemplo de um caso em que “uma tradução não é uma tradução”: “one solution to the dilemma is to deny the existence of any original here, and consequently to deny the existence of a translation, assuming instead that we have two versions of the same text that simply happen to have been written by the same author in different languages” (Bassnett 1998a:31).

Mas se a prática de auto-tradução aponta para um incremento da “autoridade”, ela traduz também, no caso específico dos textos dramáticos, uma visão do texto como um material continuamente modificado e ajustado, incompleto e sempre interminável, como se fixar o texto definitivo significasse “fossilizá-lo”, para utilizarmos a expressão de Jean-Marie Thomasseau (1984:117): “L’impression, en effet, en fossilisant l’écriture scénique, crée en elle un tropisme “littéraire” qui est la négation de sa nature intime: le mouvement.” A resposta dada por Beckett quando interrogado acerca das alterações introduzidas nas reedições das suas obras - “Uma vez publicados os textos, não os modifico mais”<sup>21</sup> - é negada pela prática.

Os leitores, e em particular os críticos e os tradutores de outras línguas, que sabem que os textos francês e inglês foram escritos pela mesma pessoa, tendem a adoptar uma atitude diferente da que teriam se estivessem implicadas duas pessoas diferentes: o autor/tradutor “permite-se (obviamente) liberdades que um tradutor não se pode permitir”. (Lima 1993:61). Essas “liberdades”, no caso das peças que integram o nosso *corpus*, são maioritariamente constituídas por procedimentos de naturalização do texto que permitem criar nos espectadores uma impressão de familiaridade cultural e linguística. Entre nós, Arnaldo Saraiva publicara, já em 1973, o resultado de uma entrevista com Samuel Beckett em que refere as “falhas [...] que se encontram em vários dos seus livros traduzidos para português, por tradutores que não se preocupam em seguir o exemplo do tradutor Samuel Beckett”

(Saraiva 1973:162). Apesar de ter em mente as traduções dos romances, especialmente a de *Molloy*, Saraiva refere-se ao exemplo de Beckett como tradutor, o que nos faz pensar na existência de um conjunto de normas sistematicamente aplicadas, configurando o que designaremos como uma “poética de tradução”. Também Paulo Carvalho, num recente artigo em que analisa as consequências do bilinguismo literário de Beckett, se refere à necessidade de se proceder a uma “comparação sistemática entre as diversas versões francesas e inglesas dos seus textos, atenta às estratégias tradutórias envolvidas, susceptíveis de funcionarem senão como modelo, pelo menos como referência para a tradução da sua obra para outras línguas” (Carvalho 2001:285). Esta “poética de tradução”, que segundo Margaret Tomarchio (1990:80) “ne peut que combler de désespoir le traducteur zélé ou l’auteur à la recherche du traducteur parfait”, implica alguns procedimentos que importa salientar: a minúcia no tratamento dos aspectos fónicos, com toda a atenção à sonoridade, à musicalidade, aos jogos fonéticos e a adaptação dos textos em função do público, mesmo que tal implique a substituição radical de secções de texto; estas alterações estendem-se, em alguns casos, às didascálias, em resultado da experiência de encenação das primeiras versões.

A instabilidade é uma das consequências daqui decorrentes e com a qual os tradutores portugueses têm de contar: existem pelo menos dois textos de partida - o texto original e a sua tradução francesa ou inglesa, mas também as notas de encenação do autor - com algumas diferenças assinaláveis entre eles, o que pode ser determinante para a tradução. Assim, a selecção do texto de partida a utilizar faz parte das “normas preliminares”<sup>22</sup> do tradutor; esta decisão, tomada a nível macro-textual, não exclui, como veremos, a possibilidade de, a nível micro-textual, isto é, a nível das normas operacionais (das decisões tomadas durante o processo de tradução e que irão afectar a selecção e a distribuição do material linguístico do texto) o tradutor optar pela versão escrita na outra língua: “in cases where an overall choice has been made, it is not necessary that every single lower-level decision be made in full accord with it” (Toury 1995:57).

---

<sup>21</sup> *Apud* Saraiva 1973:153

<sup>22</sup> Toury 1980. O conceito de norma tem raízes na sociologia e remete para o carácter convencional da prática dos tradutores, cujas escolhas são reguladas por uma série de critérios. As normas que regulam o processo de tradução organizam-se, segundo Gideon Toury, em preliminares, iniciais e operacionais.

Se é verdade que “les traducteurs aiment s’entourer de plusieurs textes-modèles au moment où ils entament leur travail” (Lambert 1993: 32), no caso de Beckett o recurso aos vários textos assinados pelo autor é sentido como uma condição essencial para se chegar a uma tradução “fiel”, o mais próxima possível da verdadeira “intenção” do autor, como atesta a maioria das respostas que nos foram dadas pelos tradutores.

A publicação dos *Theatre Notebooks* de Samuel Beckett, coordenada pelo seu biógrafo James Knowlson, iniciou-se em 1993 com *Waiting for Godot*; seguiu-se-lhe *Endgame*, *Krapp’s Last Tape*, *Happy Days*, e *The Shorter Plays: Play, Come and Go, Eh Joe, Footfalls, That Time, What Where* e *Not I*. Estes textos integram as alterações introduzidas por Beckett na sequência das auto-traduições e encenações, para além de um vasto conjunto de apontamentos e cópias anotadas pelo autor para diferentes produções. No caso de *En attendant Godot/Waiting for Godot*, por exemplo, os documentos utilizados para as produções do Schiller Theater (1975) e do San Quentin Drama Workshop (1984), a que o autor esteve ligado, constituem fontes de informação a que os tradutores portugueses recorrem para conseguirem ter uma noção das alterações introduzidas no texto linguístico e na visão cénica do autor. Foi o que sucedeu com Inês Lage (que identifica as “Notas” como o texto de partida para a sua tradução<sup>23</sup>), com José Maria Vieira Mendes (“... a partir de certa altura, utilizei os *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* editados pela Grove Press onde vem publicada a última versão do texto encenada por Beckett na Alemanha e onde, olhando para os vários cortes feitos, se compreende bastante bem os objectivos do autor nesta peça, sobretudo no que respeita à linguagem”<sup>24</sup>). E tendo em conta que o programa de *A Última Bandana de Krapp* (1993) inclui a tradução de alguns passos das “Notas” da encenação de Beckett para o Schiller Theater em 1969, é de crer que também Mário Viegas se tenha socorrido destes textos, quer para a tradução quer para a encenação. Também assim se compreende a inclusão, nos programas dos espectáculos da Companhia Teatral do Chiado, de indicações como “Tradução do francês e do inglês (última versão do autor)” ou “Dezenas de textos,

---

<sup>23</sup> Ver anexo 7, pp. 151-2.

<sup>24</sup> Ver anexo 6, pp. 148-150.

fotografias e documentos inéditos em Portugal”<sup>25</sup>. Como veremos adiante, de todos os tradutores portugueses Mário Viegas é aquele que tenta adoptar uma “poética de tradução” mais próxima da de Beckett: onde os outros evitam a naturalização, por exemplo, Viegas opta pela adaptação à língua portuguesa.

O acesso a todo este material não impede os tradutores de mitificarem o acto de traduzir Beckett – o estatuto de autor “difícil e hermético”<sup>26</sup>, é reforçado pela sua condição de auto-tradutor: se ele traduziu é porque outros não foram capazes de o fazer, poderá ser uma explicação. Miguel Esteves Cardoso traduziu algumas peças: *Not I* e *Play*, em 1983, *Footfalls*, *Rockaby*, *Come and Go*, em 1988. No programa de *Not I*, Cardoso inclui “Uma nota a não traduzir” onde afirma que “as traduções – como aquelas que o próprio Samuel Beckett faz – são sempre aproximações a uma outra língua: um fingimento de originalidade que assume o ser incompleto à partida para tentar logo esquecê-lo à chegada”. No programa do espectáculo de 1988, com o título genérico “Fragmentos de Teatro”, encenado por Carlos Quevedo, o mesmo tradutor refere a “sorte de poder traduzir Beckett, para mais com a ajuda dele”<sup>27</sup>, sem especificar a natureza desta ajuda. Em ambos os casos, a mitificação do acto de traduzir está associada a uma consciência da sua inferioridade face ao original; a referência à ajuda dada por Beckett apenas acentua, quanto a nós, esta concepção. Também Mário Viegas acaba por afirmar que “Beckett é sobretudo um poeta do teatro [...] Na minha opinião, os poetas são intraduzíveis.”<sup>28</sup> Mais recentemente Inês Lage, que traduziu *En attendant Godot / Waiting for Godot* em 2000, inicia o texto inserido no programa do espectáculo com a classificação da peça como uma das “coisas intraduzíveis” (Lage 2000:6). José Vieira de Lima (1993:61), num texto minucioso em que justifica as suas

---

<sup>25</sup> Programa de “Enquanto se Está à Espera de Godot” (1993). Ver anexos 10-A e 10-B, pp. 157-8.

<sup>26</sup> Carlos Quevedo, Programa de “Fragmentos de Teatro”, 1988, p. 2

<sup>27</sup> Programa do espectáculo “Fragmentos de Teatro”, 1988, p. 6

<sup>28</sup> in *Jornal de Letras*, 21-9-1993, p. 22

escolhas, enquadrando-as na problemática do bilinguismo do autor e na instabilidade daí resultante, acentua que “traduzir Beckett não é uma tarefa fácil, longe disso”.

### 3. A TRADUÇÃO TEATRAL: A PÁGINA E O PALCO

Os textos dramáticos combinam duas formas de comunicação e de recepção: construídos com um sistema de signos verbais, são textos susceptíveis de serem apenas lidos; e implicam também uma série de convenções e de signos não-verbais que, na altura da sua representação, se relacionam com aqueles de modo a constituir o espectáculo. A encenação de um texto dramático implica *uma* leitura do texto, o trabalho do espaço e do corpo, uma multiplicidade de opções para a construção de *um* sentido que irá actuar sobre o espectador.

Na tradução do texto dramático, o tradutor poderá encará-lo de formas diversas, que têm que ver com a finalidade da própria tradução: numa tradução destinada à edição, sem qualquer encenação em vista, considera-o como um texto *eminentemente literário* (pois, mesmo dando prioridade a este seu carácter, o tradutor sabe que se trata de um texto que implica a relação de diferentes sistemas semióticos), que deixa o caminho aberto a futuros encenadores; se a tradução é feita com vista a uma encenação, o tradutor está perante a *dupla natureza* do texto. Antoine Vitez<sup>29</sup> considera mesmo que “because it is a work in itself, a great translation already contains its *mise en scène*. Ideally the translation should be able to command the *mise en scène* and not the reverse.”

De acordo com o esquema proposto por Patrice Pavis (1989:29), o percurso entre o texto de partida [T0], resultante das escolhas do seu autor, legível no contexto da sua situação de enunciação na cultura de partida, e a concretização final do texto [T4] junto dos espectadores implica que o tradutor comece por se colocar na posição de leitor / dramaturgo, fazendo inicialmente uma análise macrotextual que lhe permitirá reconstituir a totalidade artística do texto, nos seus elementos de carácter linguístico, narrativo, mas também ideológico.

A leitura coerente do enredo e das indicações espaço-temporais contidas no texto, a tradução das indicações cénicas, quer por meios linguísticos quer extralinguísticos, constituem uma espécie de sistematização fundamental antes da passagem à concretização

---

<sup>29</sup>Antoine Vitez, "Le devoir du traduire", in *Théâtre/public*, nº 44 (1982) p.13 *apud* Pavis 1989:32.

seguinte [T3] que é a da testagem do texto no palco, ou seja, a da concretização pela enunciação face a uma audiência da cultura de chegada que irá confirmar (ou não) a aceitabilidade do texto. A série termina com a recepção do texto pelos espectadores [T4]. Patrice Pavis afirma mesmo que “It would not be an exaggeration to say that the translation is simultaneously a dramaturgical analysis [T1 and T2], a *mise en scène*, and a message to the audience, each unaware of the others”.

Para este autor, a tradução do texto dramático só está concluída na recepção, o que acentua a importância das condições de chegada do texto aos espectadores: o público que vai ouvir o texto verbalizado em palco é detentor de determinada(s) competência(s) que lhe permitirão entender as opções do tradutor. Por seu lado este, quando as fez, deverá ter contado com um determinado horizonte de expectativas do público. Ora, as competências dos diferentes públicos – da cultura de partida e da cultura de chegada – relativamente a aspectos como o ritmo, a extensão / duração das frases ou os signos paralinguísticos são diferentes; mas estes elementos são em si mesmos importantes para a produção do sentido. A atenção que lhes deve ser dispensada é um critério a ter em conta na tradução dos textos, que pode, todavia, transformar-se num risco. Isto é: a ânsia de chegar a um texto “representável”, “dizível” e “compreensível” na cultura de chegada<sup>30</sup> poderá confundir-se com uma norma do “bem dito” ou com uma simplificação excessiva da retórica do texto de partida. Schultze (1990:268) acentua que “it is not convenient pronunciation that matters but the type of speakability and its function in the process of generating theatrical meaning.”

A propósito da oposição entre traduzir para o palco e traduzir para a página, convém não esquecer que os textos de chegada têm receptores, condições e circuitos de distribuição diferentes, o que condiciona as estratégias utilizadas e as soluções procuradas pelos tradutores. No momento da representação cria-se um sentido geral em que o texto dialogado é apenas um elemento numa combinatória, inscrito num movimento contínuo e que pode ainda ser modificado, ajustado. A fixação do texto através da edição impressa nega-lhe a possibilidade de modificação e de coexistência com os discursos da encenação e

---

<sup>30</sup> Brigitte Schultze (1990) refere-se à “triade terminológica”: *speakability*, *playability*, *spontaneous understanding*.

permite-lhe que seja lido como qualquer outro texto. Este “empobrecimento” e a perda do “poder mágico” (Thomasseau 1984:118) levam os autores (e os tradutores) a procurar formas de compensação, literarizando o texto secundário ou corrigindo os diálogos de modo a inscrever o texto numa outra lógica discursiva e num outro circuito de aceitabilidade: a difusão literária do texto vai sujeitá-lo a outras leituras e à apreciação da crítica literária (e não apenas da crítica de espectáculos).

A presença, no nosso *corpus* de trabalho, de duas versões da peça *En attendant Godot* / *Waiting for Godot*, feitas pelo mesmo tradutor, permite-nos confirmar estas diferenças. Trata-se da tradução feita por José Maria Vieira Mendes para uma produção dos Artistas Unidos, encenada por João Fiadeiro em Maio de 2000 e posteriormente publicada pelas “Edições Cotovia”. A “versão de palco” foi policopiada e distribuída apenas aos elementos envolvidos na produção do espectáculo; o segundo texto, publicado em Julho de 2001, funciona independentemente do objecto teatral final que esteve na sua origem. Parece-nos significativo que a edição seja posterior à representação do texto: o sucesso (ou fracasso) de um espectáculo permite testar as possibilidades da difusão do texto impresso. No caso de *À Espera de Godot*, esta edição surgiu num período em que foram feitas duas representações diferentes a partir de traduções diferentes – Artistas Unidos (Maio, 2000) e encenação de Miguel Guilherme (Novembro 2000) – e muitos anos após ter sido publicada a primeira tradução portuguesa do texto (1959).

A edição da “Cotovia” inclui uma “Nota do Tradutor” em que este se refere ao papel de Beckett como tradutor do seu texto de francês para inglês e identifica o texto inglês como o texto de partida, apesar de o texto francês ter sido privilegiado em casos específicos. O tradutor comenta ainda o facto de utilizar o travessão em vez das reticências para assinalar a interrupção abrupta da frase, tal como acontece no texto inglês, considerando que se fica a ganhar com esta importante distinção entre os dois sinais de pontuação. A adopção da pontuação do texto inglês inscreve-se no domínio das normas de não-naturalização seguidas pelo tradutor em relação à presença de elementos estrangeiros no texto, nomeadamente os topónimos e as referências ao dinheiro. Consideramos tratar-se

de uma “importação” visto que, na sintaxe portuguesa, as reticências marcam a interrupção da frase e suspendem a sua melodia, nos casos em que se interrompe uma ideia, se exprime hesitação, surpresa, dúvida, se pretendem assinalar inflexões de natureza emocional, se pretende indicar que a ideia não se completa com o término gramatical da frase e se pretende reproduzir o corte da frase pela interferência da fala de outro. O travessão é utilizado sobretudo para indicar, nos diálogos, mudanças de interlocutor, para isolar palavras ou frases (como os parênteses) ou para destacar enfaticamente a parte final de um enunciado (Cunha 1991:654-657; 663). Ou seja: na sintaxe portuguesa, as reticências cumprem a função que o tradutor passa a atribuir ao travessão. No texto de partida francês, o autor utiliza as reticências para assinalar a maior parte das pausas em que o tradutor português recorre ao travessão. O uso do travessão, em inglês, terá sido apenas a aplicação dos recursos desta língua para a representação gráfica do ritmo e da melodia do discurso e não o resultado da transposição dos recursos de uma língua para outra.

O volume editado em 2001 contém a indicação de que o texto foi o utilizado na produção dos Artistas Unidos e apresenta a ficha técnica desse espectáculo. No entanto, existem algumas diferenças entre os dois textos e o tradutor mostrou ter consciência dessas diferenças nas respostas que deu ao nosso inquirido: “Fiz muitas versões. Corrigi muitas vezes. E acabo por ter duas grandes versões. A primeira que foi feita em espectáculo. A segunda que será publicada em livro. A segunda mais fiel ao texto, a primeira mais arriscada e discutível [...]. Agora que preparei o texto para a edição, voltei a corrigir e a alterar. Seria um trabalho infinito.<sup>31</sup>” As alterações introduzidas prendem-se, essencialmente, com noções de correcção associadas à norma oral e à norma escrita da língua.

O diálogo teatral tem a sua especificidade: é escrito antes de ser vocalizado, distingue-se do diálogo comum por ser fictício: “il est le produit d’un dispositif communicationnel complexe. Les propos énoncés par les personnages (1er niveau d’énonciation), proférés par les acteurs (2ème niveau d’énonciation) sont surdéterminés par la relation entre un auteur et un public, dans un contexte textuel et référentiel donné (3ème niveau d’énonciation.)” (Petitjean 1984:77). A ilusão da oralidade é criada no momento da enunciação e o discurso

---

<sup>31</sup> Ver anexo 6, pp. 148-9

oral contém desvios que são sentidos como menos aceitáveis num texto escrito, ou seja, com estatuto literário.

Ao nível da sintaxe, Vieira Mendes introduziu alterações em dois casos: (1) nas locuções verbais com o verbo “ter” seguido da preposição “de” para exprimir a obrigatoriedade ou o propósito de realizar uma acção e (2) na posição dos pronomes átonos relativamente ao verbo principal.

No primeiro caso, a construção “ter que”, utilizada correntemente no discurso oral, aparece na tradução para o palco e foi sistematicamente substituída por “ter de” na versão publicada:

Versão de palco	Texto publicado
Que tínhamos <i>que</i> esperar (5)	Que tínhamos <i>de</i> esperar (21)
ele tem <i>que</i> se ir embora (24)	ele tem <i>de</i> se ir embora (47)
temos <i>que</i> o segurar (72)	temos <i>de</i> o segurar (112)
Achas que temos <i>que</i> voltar amanhã? (81)	Achas que temos <i>de</i> voltar amanhã? (124)

Quanto à posição dos pronomes átonos, nas locuções construídas com o verbo principal no infinitivo, este passou da posição enclítica ao verbo auxiliar para a ênclise ao verbo principal. Novamente o tradutor aplicou, na versão escrita, uma regra que a oralidade não exige:

Versão de palco	Texto publicado
Ele <i>quer-me</i> amolecer (22)	Ele quer <i>amolecer-me</i> (43)
<i>Quer-se</i> ver livre dele? (22)	Quer <i>ver-se</i> livre dele? (44)
<i>Estou-te</i> a dizer (47)	Estou a <i>dizer-te</i> (80)
Não vale a pena <i>estares-te</i> a esforçar (75)	não vale a pena <i>esforçares-te</i> (116) [neste caso, o verbo auxiliar foi suprimido]
<i>Estás-me</i> a ouvir? (79)	estás a <i>ouvir-me</i> (121)

Relativamente ao calão, o tradutor também fez algumas modificações, substituindo-o, em alguns casos, por expressões menos grosseiras:

Versão de palco	Texto publicado
Estávamos fodidos (66)	Estávamos lixados (104)
Vai-te lixar (69)	Põe-te a andar (108)
E se cagássemos nele?	E se o esquecêssemos? (123)
Não vale um corno (81)	Não vale nada (123)

Ao nível das didascálias também detectámos algumas diferenças que, mais uma vez, se prendem com o recurso a um nível de língua mais literário ou com a necessidade de clarificação do texto:

Versão de palco	Texto publicado
Estragon ( <i>com sotaque em inglês</i> ): Muito bem, muito muito bem. (28)	Estragon – Oh trei bom, trei trei trei bom. (53).

Neste caso, a didascália foi suprimida do texto publicado, uma solução semelhante à do texto de partida inglês: *Estragon – Oh tray bong, tray tray tray bong.*

Ao longo do texto encontramos outras diferenças relacionadas com a escolha de vocabulário; destacamos dois exemplos, por configurarem a busca de uma expressão mais literária e menos coloquial:

Versão de palco	Texto publicado
Pozzo - [...] A beleza, a graça, verdades de primeira água, todas elas me ultrapassavam. (24)	Pozzo - A beleza, a graça, verdades de primeira água, todas elas se encontravam fora do meu alcance. (46)
Vladimir – [...] Montado num túmulo e um nascimento difícil. [...] Mas o hábito é um óptimo ensurdecador. (78)	Vladimir – [...] Montado num túmulo e um parto difícil. [...] Mas o hábito é um óptimo silenciador. (120)

Por fim, um exemplo referente à tradução de um topónimo, em que o tradutor acabou por substituir a expressão da versão de palco por uma próxima da utilizada por António Nogueira Santos, em 1959, na anterior edição do texto:

Versão de palco	Texto publicado
Pozzo – Não é por acaso um sítio chamado Prancha? (74)	Pozzo – Não é por acaso um sítio chamado Tábuas? (115)



## II. ASPECTOS DAS TRADUÇÕES PORTUGUESAS

Nas páginas que se seguem, iremos ocupar-nos de diferentes traduções portuguesas das peças *En attendant Godot/Waiting for Godot*, *Fin de partie/Endgame*, *Krapp's Last Tape/La dernière bande* e *Happy Days/Oh! Les beaux jours* utilizadas em palco. Dada a extensão do nosso *corpus*, tentámos delimitar alguns aspectos particulares desses textos e observar o modo como os vários tradutores lidaram com eles. Um aspecto a ter em conta neste estudo, dada a sua importância decisiva para as opções de tradução, é a distância temporal que separa alguns dos textos: entre a primeira e a última tradução de *En attendant Godot* decorreram cerca de 40 anos, durante os quais se registaram alterações na vida cultural, social e política do nosso país e que condicionam, para a além das opções estéticas e dramáticas, o uso da linguagem em palco. Às normas adoptadas pelos tradutores para resolver problemas que surgem durante a tradução, associam-se normas de um outro tipo, que têm que ver não com o processo mas com as expectativas em relação ao seu resultado (*expectancy norms*<sup>32</sup>): existem, em cada cultura de chegada e em cada época, uma série de normas sintáticas, semânticas e pragmáticas que não correspondem à gramaticalidade em sentido estrito mas a um grau de gramaticalidade que vá ao encontro das expectativas do público. O tradutor tem de ter em conta a aceitabilidade, a conveniência (*appropriateness*<sup>33</sup>), o estilo, a textualidade, as convenções formais, de discurso, etc.

Além das diferenças nas normas<sup>34</sup> e estratégias<sup>35</sup> dos tradutores, registam-se diferentes formas de relacionamento com a obra do autor (um conhecimento ocasional ou mais alargado, de cariz académico ou motivado apenas por uma descoberta pessoal...) com o texto e com a encenação: as traduções mais recentes foram feitas por tradutores que parecem deter um conhecimento mais profundo da obra de Beckett e das implicações decorrentes do seu bilinguismo e da sua prática de auto-tradução; isto reflecte-se na selecção do texto de partida e no processo de tradução, em que são utilizadas as versões

---

<sup>32</sup> Chesterman 1993:9

<sup>33</sup> *Idem*:17

<sup>34</sup> Some norms are “solutions to problems posed by certain interaction situations”.(Chesterman 1993:7)

<sup>35</sup> “A translation strategy is a potentially conscious procedure for the solution of a problem which an individual is faced with when translating a text segment from one language into another”. (Chesterman 1993:13)

inglesa e francesa, mesmo quando é dada prioridade a uma delas. Por vezes o tradutor é o próprio encenador do espectáculo (caso de Mário Viegas, Isabel Alves, Ana Tamen, por exemplo) ou, não o sendo, acompanha a sua montagem (como aconteceu com José Maria Vieira Mendes e Inês Lage), o que faz com que o trabalho de tradução seja um processo em curso quase até ao dia da estreia.

Para a comparação das traduções, seleccionámos alguns aspectos, quer pela sua regularidade nos vários textos, quer pela natureza dos problemas de tradução que colocam. Ocupar-nos-emos de questões como a tradução dos títulos, a tradução de jogos de palavras, os processos de naturalização dos textos, a tradução do calão e de alusões à sexualidade, a tradução de expressões bíblicas e de citações literárias.

Os títulos constituem o primeiro elemento da relação do público com as peças; “...le titre [...] est un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire” (Genette, 1987:54). O título não é um objecto de leitura (como o texto) mas de circulação; se a sua primeira função é a de *identificação* da obra (*idem*:73), ele cumpre também a função de *sedução* do público (*idem:ibidem*), para o que concorre o carácter subjectivo, irónico ou ambíguo que muitas vezes possui: é o caso da relação antifrástica de *Oh! Les beaux jours* com o conteúdo da peça. A variedade de títulos encontrados pelos tradutores portugueses para algumas das peças de Beckett é um sintoma do desejo de sedução do público e da busca de originalidade.

Os jogos de palavras são geralmente vistos como susceptíveis de colocar problemas aos tradutores e estes problemas radicam no facto de os efeitos semânticos e pragmáticos dos jogos de palavras terem origem em características estruturais da língua de partida que não encontram correspondência na língua de chegada: o sentido é um efeito da própria formulação verbal (Delabastita 1994:223). No seu valiosíssimo estudo sobre a tradução dos jogos de palavras no teatro de Shakespeare, Delabastita (1993:55) refere a falta de consenso em torno da definição da palavra inglesa *pun*, em parte resultante da sua associação ao conceito de *ambiguidade*, conceito já de si problemático. Em português deparamos com uma dificuldade semelhante: o Grande Dicionário da Língua Portuguesa

(Machado 1991) define *trocadilho* como “jogo de palavras, por ornato ou por gracejo, que consiste no emprego de expressões ambíguas”<sup>36</sup>. No nosso ensaio, utilizaremos a expressão “jogo de palavras” com o sentido que lhe atribui Delabastita<sup>37</sup>, sem contudo termos a ambição de produzir um estudo tão exaustivo. Muitos dos efeitos cômicos do teatro de Samuel Beckett resultam de jogos de palavras construídos com base em jogos fonéticos e nas possibilidades semânticas de algumas construções; analisaremos a tradução de alguns desses jogos presentes nas peças *En attendant Godot/Waiting for Godot*, *Fin de partie/Endgame* e *Krapp’s Last Tape/La dernière bande*.

O texto dramático, mais do que uma série de palavras, tem uma dimensão cultural e ideológica. Assim sendo, a sua tradução é (também) intercultural. Então, que atitude adoptar perante os elementos do texto de partida que o associam imediatamente a uma língua, a uma geografia ou a uma cultura, como os topónimos, os nomes próprios, as referências ao dinheiro e as referências à língua de partida? Uma primeira solução aponta para a manutenção das alusões à cultura de partida, sem qualquer tentativa de adaptação, procurando a *adequação*<sup>38</sup> da tradução, o que contribui para acentuar as diferenças existentes relativamente à cultura de chegada; o resultado limite deste procedimento será a incompreensão e a ilegibilidade do texto. O tradutor poderá, pelo contrário, optar por uma adaptação, pela “naturalização” dos elementos culturais, chegando a um texto que funcione como *um* original na cultura de chegada. Privilegiando a *aceitabilidade*, o tradutor poderá fazer opções no sentido de o texto funcionar como uma “peça doméstica” (de acordo com as regras do sistema teatral de chegada), o que implica um elevado grau de adaptação às convenções literárias, culturais e dramáticas da língua de chegada. Os códigos onomásticos, naturalmente diferentes de cultura para cultura, são inevitavelmente afectados por este procedimento (Broeck 1986:105). A consequência extrema será uma peça cuja origem fica totalmente esbatida e irreconhecível.

---

<sup>36</sup> José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. VI, p. 442

<sup>37</sup> “Wordplay is the general name indicating the various textual phenomena (i.e. on the level of performance or parole) in which certain features inherent in the structure of the language used (level of competence or langue) are exploited in such a way as to establish a communicatively significant, (near)-simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings (signifieds) and more or less similar forms (signifiers).” (Delabastita 1993:57)

<sup>38</sup> Bassnett-McGuire 1985; Broeck 1986.

Os tradutores portugueses, perante essas marcas que definem as peças de Beckett como textos estrangeiros, adoptaram procedimentos diferentes, que vão da naturalização à manutenção dos topónimos e nomes próprios dos textos de partida. Embora não se note uma relação entre a época em que a tradução é feita e a tendência para a naturalização, em algumas das traduções mais recentes essa naturalização foi evitada; a opção por conservar as marcas estrangeiras no texto repercute-se na elaboração do programa, designadamente na selecção dos textos complementares nele incluídos, como veremos no capítulo relativo aos programas dos espectáculos. Veja-se, por exemplo, o caso da tradução de *En attendant Godot/Waiting for Godot* feita por José Maria Vieira Mendes para os Artistas Unidos, em Maio de 2000 e a opinião do tradutor a este respeito:

“Nunca fiz aporuguesamentos de nomes e referências geográficas, por uma questão de gosto e porque não entendo que uma tradução, a não ser que feita com a presença e opinião do autor, deva reescrever uma peça como se afinal ela tivesse sido escrita por um autor português.”<sup>39</sup>

Na mesma linha, encontra-se a tradução desta peça, feita em Novembro do mesmo ano, por Inês Lage e o respectivo programa; e, em contraste, as produções de Mário Viegas, que se manifestou do seguinte modo numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras*<sup>40</sup>:

“No caso de *Godot*, usei fazer alguns trocadilhos, adaptando Beckett à língua portuguesa, de que não devemos ter vergonha, porque é muito rica. Também cortei uma dúzia de frases desnecessárias, mas o próprio Beckett o fez nas suas encenações.”

Quanto à tradução do calão e da linguagem obscena, há uma clara diferença entre as traduções mais antigas e as mais recentes, com uma tendência para utilizar uma linguagem tida como mais apropriada nas primeiras. Aqui se vê como as normas dos tradutores estão enraizadas na realidade social e dependem de noções de correcção que o tempo vai modificando: With respect to language norms, people in a given society have, intersubjectively, certain notions of what constitutes correct or appropriate linguistic behaviour (in given situations) in that society; these notions reside in the social consciousness as norms. (Chesterman 1993:5).

---

<sup>39</sup> Ver anexo 6, p. 149

<sup>40</sup> Entrevista conduzida por Maria Leonor Nunes, in *Jornal de Letras*, 21-9-1993, p. 22

No que se refere às alusões bíblicas e literárias, elas surgem com alguma frequência nos textos de Beckett, por vezes de uma forma tão distorcida que é difícil descortinar a sua origem. As personagens beckettianas mostram a sua cultura inserindo palavras de outros autores em diálogos aparentemente triviais: é assim com Vladimir e Estragon, Pozzo, Hamm e especialmente com Winnie; dada a abundância de alusões literárias em *Happy Days/Oh! Les beaux jours*, prestar-lhes-emos mais atenção apenas nesta peça.

Para o estudo comparativo das traduções portuguesas, teremos em conta os textos de partida francês e inglês de cada uma das peças, uma vez que os tradutores partem de um ou outro (ou de ambos, em alguns casos). Isto obrigar-nos-á, também, a fazer algumas considerações a respeito das traduções que Beckett fez, a registar as alterações por ele introduzidas e a comparar a prática dos tradutores portugueses com a de Beckett enquanto auto-tradutor.

## I - AS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DE *EN ATTENDANT GODOT* / *WAITING FOR GODOT*

A tradução feita por António Nogueira Santos (ANS), utilizada na encenação de Francisco Ribeiro, conheceu duas edições que diferem no título (*À Espera de Godot* e *Esperando por Godot*) e na extensão do texto de chegada; na segunda tradução, cujo título, pelo recurso ao gerúndio, denuncia uma filiação no texto inglês, o tradutor respeitou também a extensão desta versão; não existem outras diferenças entre os dois textos deste tradutor. Todas as citações que fazemos referem-se à edição de 1959 (*À Espera de Godot*).

Nogueira Santos procurou chegar a um texto que soasse de acordo com as convenções da linguagem oral portuguesa; foram utilizadas algumas expressões características desta linguagem como tradução de expressões coloquiais do texto de partida, mas outras foram introduzidas por opção do tradutor, o que nos leva a concluir que houve preocupação com a oralidade do texto. Há a assinalar, relativamente à quase totalidade destas marcas discursivas, o modo como hoje adquiriram um carácter datado e nos soam de modo mais ou menos "antiquado". A necessidade de actualização da linguagem é justamente reconhecida pelos tradutores como uma das principais motivações para a retradução do texto.

Só em 1985 voltou a ser feita uma tradução desta peça, por Isabel Alves (IA), em resposta a um pedido do TEAR (Teatro Estúdio de Arte Realista) para um espectáculo encenado por Castro Guedes. A tradutora partiu dos textos francês e inglês, tendo também consultado traduções noutras línguas e a tradução portuguesa editada. O trabalho de tradução não foi independente da montagem do espectáculo, prolongou-se “praticamente até próximo da estreia” e teve em conta “os problemas que os actores possam ter ao ‘dizer’ o texto”, tendo sido introduzidas alterações que não colheram a aprovação da tradutora<sup>41</sup>.

A tradução de Mário Viegas (MV), feita em 1993 expressamente para o espectáculo em que foi actor e encenador, também não conheceu qualquer edição

---

<sup>41</sup> Ver anexo 4, p. 144

comercial. A tradução a que tivemos acesso é marcada pela ausência de indicações cénicas e pela profusão de anotações manuscritas pelo tradutor/encenador no texto dactilografado, quer com marcações espaço-temporais, quer com modificações introduzidas nas falas das personagens, o que nos permite concluir que, tal como as outras traduções posteriores a 1959, a tradução se foi construindo a par da encenação.

Nas suas linhas gerais, este texto de chegada apresenta características que se relacionam com a obtenção de efeitos cómicos, tanto através da linguagem como das situações geradas em palco; este é o principal traço que distingue a tradução (e a encenação) de Mário Viegas de todas as outras realizadas em Portugal, uma opção assumida pelo encenador (“Porque «o optimista Samuel Beckett» merece um reencontro do público português com os jogos de palavras dos textos originais e porque, nas palavras do autor, «nós rimos para evitarmos chorar ou choramos para evitarmos rir». <sup>42</sup>”) e reconhecida pela crítica (“Nesta como noutras leituras (traduções, encenações) de Beckett, Viegas adopta um tom burlesco, extrovertido. A direcção de actores, coerente e homogénea, situa-se nessa linha[...]”<sup>43</sup>).

Em 2000, José Maria Vieira Mendes (JMVM) realizou uma nova tradução expressamente para uma produção dos Artistas Unidos, com encenação de João Fiadeiro. O “envelhecimento” da linguagem (“indizível hoje em dia”<sup>44</sup>) da tradução de 1959 e a censura então exercida sobre a linguagem obscena e as alusões à sexualidade ditaram a necessidade. O texto de partida utilizado foi o inglês, por ser esta versão considerada “mais contida e directa”<sup>45</sup>; além deste texto, o tradutor serviu-se das traduções alemã, italiana, espanhola, para além do texto original em francês, da tradução portuguesa de A. N. Santos e das “Notas de Encenação” do próprio Beckett. O trabalho de tradução conduziu a dois resultados finais, como já vimos.

Ainda em 2000, Inês Lage fez uma nova tradução da peça, também esta destinada a uma produção específica, encenada por Miguel Guilherme em Novembro

---

<sup>42</sup> In *A Capital*, 2-9-1993, p. 41

<sup>43</sup> Manuel João Gomes, *Público*, 25-9-1993, p. 52

<sup>44</sup> Ver anexo 6, p. 148

<sup>45</sup> *Idem*.

desse ano. Tal como na tradução de Vieira Mendes, o texto de partida utilizado foi o inglês, a par das “Notas” de Beckett e do texto francês, de que se socorreu para esclarecer dúvidas; a tradução de Nogueira Santos foi consultada já numa fase posterior. O processo de tradução prolongou-se durante o período de ensaios, em que actores e encenador ajudaram a corrigir o texto, procurando chegar a “frases dizíveis”<sup>46</sup> em português. Infelizmente, não nos foi possível obter este texto para o incluir no nosso *corpus*.

### 1. A tradução do título

Uma boa parte do sentido desta peça encerra-se no título: mais importante do que o que poderá acontecer com a chegada de Godot é o desenrolar do tempo até que isso aconteça. O título em francês – *En attendant Godot* – recorre ao gerúndio, cuja função é a de evocar uma acção no seu decorrer, durante o qual outras acções podem ter lugar. Independentemente do objectivo a atingir (que, por vezes, precisa de ser recordado pelos protagonistas), é na tensão da espera, nos múltiplos instantes que a constituem, que se concentra a acção. Ao traduzir o título francês para inglês, Beckett manteve a opção pelo presente durativo – *waiting* - sublinhando a espera que decorre.

António Nogueira Santos traduziu este título de duas formas diferentes: *A Espera de Godot*, na edição da Arcádia, substitui a forma verbal flexionada no gerúndio por uma frase nominal, organizada sem um verbo, mas na qual se subentende a perífrase durativa “estar a”. *Esperando por Godot*, na edição da Gleba, é o título da tradução que, segundo a nota do editor, foi feita do francês e comparada com o texto inglês. Há uma correspondência exacta do número e da classe gramatical das palavras utilizadas, recorrendo-se ao gerúndio, que exprime de forma mais clara a acção em curso, a ideia de progressão indefinida dessa acção e o seu aspecto inacabado.

---

<sup>46</sup> Ver anexo 7, p. 151.

A maioria dos tradutores desta peça optou pelo título *À Espera de Godot*<sup>47</sup>. A exceção pertence a Mário Viegas que, em 1993, encontrou uma expressão mais longa do que as anteriores – *Enquanto se está à espera de Godot*. Este título funciona como uma tentativa de clarificação do(s) título(s) de partida e do próprio conteúdo da peça: “pareceu-me mais correcto do que «À Espera de Godot» porque, como já disse um estudioso, a peça incide sobre o que se passa enquanto se está à espera”<sup>48</sup>. O tradutor recorreu de forma explícita à perífrase (“estar à espera de”), acrescentando-lhe uma conjunção que acentua o seu aspecto durativo, o que desvaloriza o objecto da espera; ao mesmo tempo, recorre a um processo sintáctico de indeterminação do sujeito dessa espera graças ao uso do pronome «se», envolvendo mais claramente o público na acção de esperar por Godot, intenção, de resto, expressa no programa do espectáculo: “Foi essa a opção da minha encenação: pôr todos à espera de Godot...”<sup>49</sup> Refira-se que este desejo de envolvimento dos espectadores foi também sentido pelos tradutores alemães Elmar e Erika Tophoven: *En attendant Godot* was originally premiered in Germany as *Wir warten auf Godot* (...) Although the word “wir” was dropped from the German title after the premiere in September 1953, it served to underscore the general theme of waiting [...] the addition of the “wir” relocates the emphasis, stressing that we as an audience are very much involved in the waiting process.<sup>50</sup>

Os dois vagabundos que esperam a chegada de Godot vão repetindo, à laia de refrão, a expressão contida no título. Na tradução de Mário Viegas, houve o cuidado de manter a indeterminação do sujeito nesses momentos específicos do diálogo:

Estragon – [...] Vamo-nos embora!

Vladimir – Não se pode.

Estragon – Porque não?

Vladimir – Porque se está à espera de Godot...

(MV, p.7)

Nas restantes traduções portuguesas, o título vai sendo repetido no texto; a única exceção é a versão de A. N. Santos com o título *Esperando por Godot*; o uso

<sup>47</sup> Isabel Alves (1985), José Maria Vieira Mendes (2000), Inês Lage (2000)

<sup>48</sup> Mário Viegas, in *Jornal de Letras*, 21-9-1993, p. 22

<sup>49</sup> Ver anexo 10-C, p. 159.

<sup>50</sup> Garforth 1996:50

do gerúndio para a expressão de uma acção em curso tem, na linguagem oral portuguesa, um carácter regional, associado ao falar meridional, e poderia causar estranheza se usado repetidamente, pelo que o tradutor manteve, nestes casos, a frase nominal, perdendo-se assim o eco do título que os outros mantêm:

Estragon – [...] Vamo-nos embora daqui.

Vladimir – Não podemos.

Estragon – Porquê?

Vladimir – Estamos à espera de Godot.

(A.N.S., p.17)

Estragon – [...] Vamo-nos embora.

Vladimir – Não podemos.

Estragon - Porquê?

Vladimir – Estamos à espera de Godot.

(I.A., p. 7)

Estragon – [...] Vamos embora.

Vladimir – Não podemos.

Estragon - Porquê?

Vladimir – Estamos à espera do Godot.

(J.M.V.M., p. 5)

## **2. A tradução de jogos de palavras**

Os jogos de palavras e as ambiguidades costumam ser considerados como problemas “especiais” da tradução. A causa das dificuldades que representam está no facto de os efeitos semânticos e pragmáticos dos jogos de palavras do texto de partida terem origem em características estruturais específicas desta língua, para as quais a língua de chegada muitas vezes não tem um correlativo; é o que acontece com a homofonia, a polissemia, ou as expressões idiomáticas, em que se torna difícil separar o sentido da sua formulação verbal, já que o primeiro parece ser o efeito exclusivo do segundo (Delabastita 1994). Os jogos de palavras são frequentes no texto de Beckett: por detrás do sentido pleno das palavras, entrelaçam-se múltiplos acidentes de comunicação entre Vladimir e Estragon, que resultam em momentos cómicos, que activam uma série de alusões e que indicam que a comunicação humana e a possibilidade de significar alguma coisa através da linguagem é, por natureza, deficiente.

A tradução dos jogos de palavras foi sentida por alguns dos tradutores como uma dificuldade e apontada como um limite à traduzibilidade: Vieira Mendes refere como dificuldades de tradução “sobretudo vários dos jogos de ambiguidade sugeridos pela língua inglesa (e também francesa) nem sempre traduzíveis”<sup>51</sup>; Inês Lage, de um modo mais vago, aponta a “simplicidade aparente do vocabulário” e “as múltiplas alusões (as traduzíveis e as intraduzíveis) e as significativas insignificâncias.”<sup>52</sup>

Pelas dificuldades que colocam, os jogos de palavras constituem um importante indicador das normas adoptadas na tradução, pois os tradutores tentam sempre encontrar uma forma de vencer a sua “intraduzibilidade”. Veremos, em seguida, alguns exemplos em particular.

### 2.1. Retenir – a polissemia

Pozzo – [...] Vous auriez dû le retenir.

Estragon – Il s’est retenu tout seul.

Pozzo – Oh! (*Un temps*.) A la bonne heure.

(p. 48)

Pozzo – [...] He might have waited!

Estragon – He would have burst.

Pozzo – Oh! (Pause) Oh well then of course in that case...

(p.35)

Pozzo – [...] Podia ter-lhe dito para esperar!

Estragon – Ainda mais do que ele esperou? Estava quase a rebentar.

Pozzo – Ah! (Pausa). Bem, nesse caso, uma hora feliz.

(ANS 51)

Pozzo – [...] Devia tê-lo retido.

Estragon – mais do que ele se reteve... Estava quase a rebentar.

Pozzo – Ah! Nesse caso, é melhor deixá-lo estar á vontade.

(MV, p. 29)

Pozzo – [...] Devia tê-lo retido.

Estragon – Ele reteve-se sozinho.

Pozzo – Oh! (*Um tempo*) Ainda bem. (IA, p. 30)

---

<sup>51</sup> Ver anexo 6, p. 149.

<sup>52</sup> Ver anexo 7, p. 152.

Pozzo – [...] Podia ter esperado!  
Estragon – Tinha rebetado.  
Pozzo – Ah. (*Pausa.*) Bom, então nesse caso ...  
(JMVM, p. 26)

A extensão da réplica de Estragon, nas duas primeiras traduções, mostra que os tradutores, apesar de se terem socorrido de um jogo linguístico em torno do verbo (“esperar” e “reter”, respectivamente), sentiram necessidade de tornar o texto mais explícito. Isabel Alves não procurou essa clarificação e Vieira Mendes conciliou as soluções anteriores: uma resposta breve que, não repetindo o verbo, clarifica o sentido do texto.

## 2.2. A árvore – um jogo semântico e a homofonia

O cenário da acção é sumariamente descrito na didascália inicial («Route à la campagne, avec arbre»; «A country road. A tree») e no início do segundo acto («[...] Même endroit. [...] L’arbre porte quelques feuilles»; «[...] Same place. [...] The tree has four or five leaves<sup>53</sup>»). A árvore, várias vezes referida ao longo do texto, é um elemento fundamental para assinalar a passagem do tempo do primeiro para o segundo acto<sup>54</sup> e é também imprescindível para o diálogo sobre o enforcamento. O tipo de árvore é discutido no texto, dando lugar a uma resposta ambígua de Estragon (“Finis les pleurs” / “No more weeping”) e a um jogo fonético que tem subjacente uma variação no matiz semântico do par de palavras em causa (arbuste/arbrisseau e bush/shrub):

Vladimir – Il a dit devant l’arbre. (*Ils regardent l’arbre.*) Tu en vois d’autres?  
Estragon – Qu’est-ce que c’est?  
Vladimir – On dirait un saule.  
Estragon – Où sont les feuilles?  
Vladimir – Il doit être mort.  
Estragon – Finis les pleurs.  
Vladimir – A moins que ce ne soit pas la saison.  
Estragon – Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau?  
Vladimir – Un arbuste.

<sup>53</sup> No volume das notas de encenação encontramos uma didascália diferente: «The tree has three leaves».

<sup>54</sup> “Not to show hope or inspiration, but only to record the passage of time.” Beckett *apud* McMillan & Knowlson 1994:146.

Estragon – Un arbrisseau.  
(p. 17)

Vladimir – He said by the tree. (*They look at the tree*) Do you see any others?  
Estragon – What is it?  
Vladimir – I don't know. A willow.  
Estragon – Where are the leaves?  
Vladimir – It must be dead.  
Estragon – No more weeping.  
Vladimir – Or perhaps it's not the season.  
Estragon – Looks to me more like a bush.  
Vladimir – A shrub  
Estragon – A bush.  
(pp. 15-16)

Vladimir – Ele disse que era em frente da árvore. (*Os dois dirigem o olhar para a árvore*). Vês mais alguma sem ser aquela?  
Estragon – Que árvore é?  
Vladimir – Parece um choupo.  
Estragon – Mas o que é feito das folhas?  
Vladimir – Deve estar seca.  
Estragon – Acabaram-se as lágrimas.  
Vladimir – Ou talvez não seja a estação.  
Estragon – Parece mais um arbusto que uma árvore.  
Vladimir – Uma árvore.  
Estragon – Um arbusto.  
(ANS, pp. 17-18)

Vladimir – Ele disse em frente à árvore. (*Olham para a árvore*). Vês mais alguma?  
Estragon – Que é?  
Vladimir – Parece um chorão.  
Estragon – Onde estão as folhas?  
Vladimir – Deve ter morrido.  
Estragon – Acabaram-se as lágrimas.  
Vladimir – A não ser que não seja a estação.  
Estragon – Não será antes uma arvorezinha?  
Vladimir – Um arbusto.  
Estragon – Uma arvorezinha.  
(IA, p. 7)

Vladimir – Ele disse em frente da árvore. Vês mais algumas?  
Estragon – O que é?  
Vladimir – Não sei. Parece um chorão.  
Estragon – Onde estão as folhas?  
Vladimir – Deve estar morta.

Estragon – Acabaram-se as lágrimas! Não seria antes numa moita?  
Vladimir – Num arbusto.  
Estragon – Numa moita.

(MV, p.7)

Vladimir – Ele disse ao pé da árvore. (*Olham para a árvore*) Estás a ver outra?  
Estragon – Que árvore é que é?  
Vladimir – Não sei. Um salgueiro.  
Estragon – Então e as folhas?  
Vladimir – Deve estar morto.  
Estragon – Não sejas chorão.  
Vladimir – Ou então ainda não é a estação dele.  
Estragon – Parece mais um arbusto.  
Vladimir – Um buxo  
Estragon - Um arbusto.

(JMVM, pp.5-6)

Os tradutores portugueses chegaram a soluções diferentes. António Nogueira Santos e Vieira Mendes, ao optarem pelas palavras “choupo” e “salgueiro”, atenuam a ambiguidade da referência às “lágrimas”, conseguida por Isabel Alves e Mário Viegas ao referirem a árvore como um “chorão”. Vieira Mendes anula, mesmo, essa ambiguidade, pois atribui explicitamente as lágrimas a Vladimir, através da réplica de Estragon, que se serve da palavra “chorão”.

O jogo fonético que encerra este passo do diálogo foi eliminado apenas por Mário Viegas que, em compensação, acabou por construir um outro entre as palavras “morta” e “moita”, confirmando as considerações de Delabastita (1994): é o texto, e não o jogo de palavras isolado, que deve ser visto como a unidade de tradução; é ao nível macro-textual que as várias formas de compensação se oferecem aos tradutores. J.M. Vieira Mendes deslocou o jogo fonético para o final da palavra (“arbusto” / “buxo”), chegando a uma solução muito próxima da palavra inglesa *bush* e que, de um ponto de vista semântico, tal como a tradução de Isabel Alves, está mais próxima da do texto de Beckett em ambas as línguas, mais do que o contraste “árvore” / “arbusto” de A. N. Santos.

### 2.3. *Tourbière / turbin* –a homofonia

Na sequência do diálogo anterior, surge um novo jogo de palavras no texto francês:

Vladimir – Tout de même... cet arbre... (*Se tournant vers le public.*) ... cette tourbière.

Estragon – Tu es sûr que c'était ce soir?

Vladimir – Quoi?

Estragon – Qu'il fallait attendre?

Vladimir – Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble.

Estragon – Après le turbin.

(p.18)

A última réplica de Estragon (onde há uma alusão a uma canção popular francesa<sup>55</sup>) estabelece um jogo, por homofonia, com a primeira fala de Vladimir citada; na tradução para inglês, Beckett optou pela palavra *bog* e a réplica de Estragon que completaria o jogo de palavras passa a relacionar-se, por um simples processo de repetição, com a fala de Vladimir que lhe é imediatamente anterior:

Vladimir – All the same... that tree... (*Turning towards the auditorium*) ... that bog.

Estragon – You're sure it was this evening?

Vladimir – What?

Estragon – That we were to wait.

Vladimir – He said saturday. (*Pause.*) I think.

Estragon – You think.

(p.16)

Os tradutores portugueses optaram por uma solução semelhante a esta - a alusão ao pântano e a “colagem” da réplica de Estragon à afirmação de Vladimir – o que nos leva à conclusão de que, mesmo quando apenas o texto francês é indicado como texto de partida (caso da tradução de A. N. Santos), o texto inglês esteve presente:

Vladimir – E no entanto... esta árvore... (*voltando-se para o público*) este pântano...

Estragon – Tens a certeza que era hoje?

Vladimir – Hoje o quê?

Estragon – Que devíamos esperar?

Vladimir – Ele disse sábado. (*Pausa.*) Parece-me...

Estragon – Parece-te?

(ANS, p.19)

<sup>55</sup> *Le samedi soir / après le turbin / l'ouvrier parisien/ ...*

Vladimir – Este lugar parece-te familiar? Esta árvore... este lamaçal... esta pedra...

Estragon – Tens a certeza que era esta tarde? O dia ainda não acabou.

Vladimir – O quê?

Estragon – Que era preciso esperar?

Vladimir – Ele disse sábado. Parece-me...

Estragon – Parece-te?!

(MV, p. 8)

Vladimir – De qualquer das formas... esta árvore... (*virando-se para o público*) aquele pântano...

Estragon – Tens a certeza que era esta noite?

Vladimir – O quê?

Estragon – Que tínhamos que esperar?

Vladimir – Ele disse no Sábado. (Pausa). Penso eu.

Estragon – Pensas?

(JMVM, pp. 6-7)

Apenas Isabel Alves procurou manter um indicador temporal para a acção; a solução encontrada não tem qualquer relação homófona com a palavra “lodaçal” embora possa, de um ponto de vista semântico, estabelecer-se uma correspondência: a abundância de telenovelas na programação televisiva portuguesa tem sido apontada como um factor de estagnação intelectual; por outro lado, as telenovelas acabam por condicionar os horários da vida social, de modo que muitos telespectadores as poderão tomar como referência para a marcação de compromissos:

Vladimir – Mesmo assim... esta árvore... (*voltando-se para o público*) este lodaçal...

Estragon – Tens a certeza que era hoje?

Vladimir – O quê?

Estragon – Que tínhamos de esperar?

Vladimir – Ele disse sábado. (Um tempo). Acho eu.

Estragon – Depois da telenovela.

(IA, p. 8)

#### **2.4. As botas e as calças**

Nos jogos de palavras, a dificuldade de compreensão entre os interlocutores pode resultar da total inversão de sentido. O exemplo óbvio, e talvez mais cómico, é

o que ocorre no final da peça. A tentativa de enforcamento falhou e Estragon ficou sem o cinto, o que dá origem ao seguinte diálogo, assente no jogo entre as formas de sentido oposto *relève* e *enlève*, que foneticamente se diferenciam apenas pela sílaba inicial:

Vladimir – Relève ton pantalon.  
Estragon – Comment?  
Vladimir – Relève ton pantalon.  
Estragon – Que j’enlève mon pantalon?  
Vladimir – RE-lève ton pantalon.  
Estragon – C’est vrai.  
(pp.133-4)

Em inglês, o jogo constrói-se com o recurso às partículas adverbiais de sentido contrário *on* e *off*, que foneticamente não têm a proximidade das palavras francesas:

Vladimir – Pull on your trousers.  
Estragon – What?  
Vladimir – Pull on your trousers.  
Estragon – You want me to pull off my trousers?  
Vladimir – Pull ON your trousers.  
Estragon – [...] True<sup>56</sup>.  
(pp. 133-4)

Desta forma, Beckett encerra a peça com um jogo de palavras que retoma o diálogo inicial acerca das botas que, em cada uma das línguas, se serve das mesmas palavras:

Estragon – [...] Aide-moi à enlever cette saloperie.  
Vladimir – [...] Qu’est-ce que tu fais?  
Estragon – Je me déchausse. [...]

Estragon – [...] help me off with this bloody thing.  
Vladimir – [...] What are you doing?  
Estragon – Taking off my boot. [...]

O retorno a motivos anteriores do texto constitui uma das características da estrutura da peça, de que a já comentada repetição do título em vários diálogos será, talvez, o exemplo mais flagrante. Do primeiro para o segundo acto há varias

---

<sup>56</sup> Substituído por *Ah yes!* Cf. *Theatrical Notebooks*, vol. 1, p. 85.

repetições, quer ao nível do discurso quer da acção, com ligeiras variações; é assim que o segundo acto acaba por ser uma repetição sombria do primeiro: tudo aquilo já aconteceu, embora de forma um pouco diferente, e portanto é de esperar que se volte a repetir indefinidamente. Por esse motivo, não é necessário um terceiro acto.

António Nogueira Santos chegou a uma solução construída sobre a ambiguidade do sentido do verbo “puxar” quando utilizado sem uma locução adverbial:

Vladimir – Puxa as calças.  
Estragon – O quê?  
Vladimir – Puxa as calças.  
Estragon – Para baixo?  
Vladimir – Não, puxa as calças para CIMA!  
Estragon – Ah, é verdade.

(ANS, p. 149)

Este diálogo final já não repete as palavras utilizadas no início do texto:

Estragon – [...] Ajuda-me aqui a descalçar esta porcaria.  
Vladimir – [...] O que estás para aí a fazer?  
Estragon – Estou a descalçar-me. [...]

(ANS, p. 11)

A tradução de Isabel Alves é muito semelhante a esta:

Vladimir – Puxa as calças.  
Estragon – Como?  
Vladimir – Puxa as calças.  
Estragon – Para baixo?  
Vladimir – Puxa as calças para CIMA!  
Estragon – É verdade.

(IA, p. 92)

As restantes traduções portuguesas são diferentes. No caso de Mário Viegas, o cómico resulta da incompreensão do sentido do verbo “levantar”:

Vladimir – Levanta as calças!  
Estragon – Como?  
Vladimir – Levanta as calças!!  
Estragon – Levanto as calças?!!  
Vladimir – Levanta as calças!!  
Estragon – Ah! É verdade.

(MV, II acto, p. 42)

José Maria Vieira Mendes optou pela ausência de um verbo, o que não permite a Estragon saber que acção deverá exercer sobre as calças:

Vladimir – As calças.  
Estragon – O quê?  
Vladimir – As calças.  
Estragon – Queres as minhas calças?  
Vladimir – VESTE as calças.  
Estragon – [...] Tens razão.  
(JMVM, p. 82)

### 3. Processos de naturalização

Nas diferentes traduções de *En attendant Godot* de que nos temos ocupado, é possível observar alguns fenómenos de naturalização; se tiver como meta a “aceitabilidade”, o tradutor pode dar ao texto de chegada uma feição “doméstica”, que implica a naturalização de dados culturais e sociais e que afecta também a escolha de topónimos e demais referência geográficas.

#### 3.1. A tradução de topónimos

Embora a acção desta peça decorra num espaço indeterminado, surgem no texto algumas referências toponímicas. Vamos ocupar-nos apenas de uma, que se reveste de alguma importância porque integra também um jogo de palavras, e que nos parece bastante significativa para ilustrar as normas textuais adoptadas pelos tradutores.

No início do II acto, surge uma referência à região vinícola francesa de Vaucluse, que é aproveitada para um jogo fonético com “Merdecluse”, palavra que serve para Estragon exprimir o seu desgosto, associando a vida que tem levado à ideia de excremento; na tradução inglesa, Beckett serve-se das palavras “Macon” (uma referência à região vinícola a norte de Lyons) e “Cackon”:

Estragon – Mais non, je n’ai jamais été dans le Vaucluse! J’ai coulé toute ma chaudepisse d’existence ici, je te dis! Ici! Dans la Merdecluse!  
(p. 86)

Estragon – No, I was never in the Macon country. I’ve puked my puke of a life away here, I tell you! Here! In the Cackon country.  
(p. 57)

António Nogueira Santos optou pela naturalização de todas as referências geográficas. Neste passo, a referência à região vinícola do Ribatejo permitiu-lhe a manutenção do jogo de palavras com “Ribamerda”<sup>57</sup>:

Estragon – Estás enganado. Nunca estive no Ribatejo. Tenho passado toda a porca da minha vida aqui, digo-te eu. Aqui, na Ribamerda!  
(ANS, p. 90)

Isabel Alves utilizou outro par de palavras, mas a natureza do jogo é semelhante, já que se constrói com referência a uma região vinícola; o facto de esta tradução ter sido feita para uma produção de um grupo teatral da cidade do Porto (TEAR – Teatro Estúdio de Arte Realista), ajudará a explicar a escolha de uma zona do Norte de Portugal:

Estragon – Não, não, nunca estivemos no Minho! Arrastei a porra desta minha existência toda aqui, estou a dizer-te! Aqui! No Merdaminho.  
(IA, p. 56)

Na tradução dos topónimos e de outras referências geográficas, Mário Viegas manteve-os como no texto de partida, ou alterou as falas em que eles surgiam, optando pela indefinição. Neste passo do texto, o teor e a extensão do diálogo sofreram uma alteração e perdeu-se o jogo fonético; ainda é possível reconhecer a referência às vindimas e a alusão aos excrementos, através da palavra “esgotos”, embora a relação personagem / discurso se tenha modificado:

Estragon – Numas minas? Nuns esgotos!  
Vladimir – Não eram nada esgotos! Eram minas. E eu tirei-te e fomos os dois trabalhar p’rás vindimas. Já não te lembras? É que é difícil fazer parelha contigo.  
(MV, II acto, p. 5)

José Maria Vieira Mendes manteve as designações do texto francês, o que está de acordo com opções feitas a outros níveis, designadamente na tradução das referências ao dinheiro, de que nos ocuparemos a seguir:

---

<sup>57</sup> Esta solução é semelhante à encontrada na tradução alemã (“Breisgau”/“Scheissgau”) e à introduzida, com o acordo de Beckett, aquando da representação da peça na Austrália pelo grupo de San Quentin: “Nappa Valley”/“Crapa Valley”.

Estragon – Não, nunca estive em Vaucluse. Passei toda a puta da minha vida aqui. Aqui! Na Merdecluse!

(JMVM, p. 49)

### 3.2. A tradução de referências ao dinheiro

Quando Pozzo manifesta o seu desejo de retribuir a generosidade que Vladimir e Estragon demonstraram ao escutá-lo, Estragon aproveita para tentar obter algum dinheiro, provocando a indignação do companheiro:

Estragon – Même un louis serait le bienvenu.

[...]

Estragon – Même cent sous.

(p. 54)

Na tradução para inglês, Beckett manteve-se no domínio da moeda francesa, mas alterou a designação e os valores:

Estragon – Even ten francs would be welcome.

[...]

Estragon – Even five.

(p. 38)

Os tradutores portugueses que se decidiram pela referência à moeda portuguesa fizeram todas escolhas diferentes. Nogueira Santos recorreu a um valor que, à época da tradução, constituiria uma esmola significativa e manteve a proporção patente no texto em inglês (um para ½):

Estragon – Já nos daremos por contentes com quaisquer cinco escudos.

[...]

Estragon – Mesmo só vinte e cinco tostões.

(ANS, p. 57)

Mário Viegas omitiu os valores, recorrendo a expressões mais vagas mas também mais próximas das dos pedintes de rua:

Estragon – Uma notazinha não caía mal...

[...]

Estragon – Bom. Também pode dar um tostão...

(MV, p. 33)

Isabel Alves encontrou uma solução que, pela antiguidade das moedas escolhidas, se aproxima mais do texto francês:

Estragon – Até mesmo um cruzado era bem recebido.

[...]

Estragon – Até mesmo dez mil réis.

(IA, p. 34)

Vieira Mendes evitou a naturalização, recorrendo à moeda francesa tal como aparece no texto em inglês:

Estragon – Dez francos até que seriam bem vindos.

[...]

Estragon – Mesmo cinco.

(JMVM, p. 29)

O mesmo processo ocorre no segundo acto:

Pozzo – Cent francs.

[...]

Deux cents.

(p. 113)

Pozzo – One hundred francs!

[...]

Two hundred!

(p. 75)

Vieira Mendes evita a naturalização (“Cem francos! [...] Duzentos!”) traduzindo para português apenas os montantes do texto de partida (neste caso, semelhante em inglês e em francês); os outros tradutores recorrem à moeda portuguesa. Nogueira Santos utiliza valores ajustados à época e mantém a relação proporcional da unidade para o seu dobro (“Dez mil réis! [...] Vinte”); Isabel Alves, neste caso, já não recorre às designações antigas mas mantém a proporção (“Cem escudos. [...] Duzentos”); Mário Viegas recorre a uma linguagem mais próxima da coloquialidade dos pedintes, tendo desta vez atenção à proporção (“Cem paus! [...] Duzentos paus!”).

### 3.3. A tradução de canções

No início do II acto, Vladimir entoava uma canção<sup>58</sup> que A. N. Santos procurou reproduzir no texto de chegada, tanto no que se refere ao seu conteúdo (um cão esfomeado que foi morto e para o qual foi feita uma inscrição tumular) como à forma (quadras com rima cruzada):

Vladimir - Un chien vint dans l'office  
et prit une andouillette.  
Alors à coups de louche  
Le chef le mit en miettes.  
[...]  
(p. 80)

Vladimir – A dog came in the kitchen  
And stole a crust of bread  
Then cook up with a ladle  
And beat him till he was dead.  
[...]  
(p. 53)

Vladimir - Cão podengo esfomeado  
aboca um osso à socapa.  
Mas salta-lhe o dono irado  
Faz-lhe os ossos numa papa.  
[...]  
(ANS, pp. 83-84)

No mesmo acto, Vladimir embala Estragon com uma canção. O texto de partida não propõe qualquer letra para a canção, embora se registre uma diferença entre o francês (“Do do do do / do do do do [...]”) e o inglês (“Bye bye bye bye / bye bye bye [...]”), a qual tem que ver com as cantilenas de cada língua adequadas a esta situação. A. N. Santos optou por um processo de naturalização, registando uma canção de embalar tradicional:

Vladimir - Ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó...  
Papão vai-te embora  
De cima desse telhado  
Deixa dormir o menino  
Um soninho descansado.  
(ANS, p. 105)

---

<sup>58</sup> Trata-se de uma canção infantil alemã, de construção repetitiva, que Beckett traduziu para francês e inglês. Os elementos desta canção (o cozinheiro, o cão e a sua pedra tumular) foram incluídos por Brecht na versão definitiva da peça *Trommeln in der Nacht*.

Mário Viegas fez opções semelhantes às de António Nogueira Santos: a canção que Vladimir entoa no início do II acto é quase textualmente reproduzida no seu texto, apenas com a alteração na escolha de duas palavras: onde A. N. Santos utiliza "podengo" e "campa" M. Viegas escreve "rafeiro" e "tumba"; a canção de embalar que Vladimir entoa para o companheiro é a mesma da tradição portuguesa. Isabel Alves e J.M.V. Mendes optaram por outras soluções; a primeira canção foi traduzida, mantendo o sentido e a estrutura formal:

Um cão entrou na despensa  
E uma chouriça roubou.  
O cozinheiro com a colher  
Em migalhas o deixou.  
[...]

(IA, p.51)

Um cão entrou na cozinha  
E roubou um chouriço.  
Chega o chefe com o rolo  
E fá-lo em massapão.  
[...]

(JMVM, pp. 45-46)

Para a canção de embalar presente no mesmo acto, ambos recorreram à cantilena portuguesa: “Ó-ó-ó-ó / Ó-ó-ó-ó [...]”

### 3.4. A tradução de formas de tratamento

Vladimir - Mais hier soir il était tout noir et squelletique! Aujourd'hui il est couvert de feuilles

(p.92)

Vladimir - Mais ce n'est pas Godot.

(p.109)

Vladimir - Homem, ontem estava nua, negra, esquelética! Hoje, está coberta de folhas.

(ANS, p. 97)

Vladimir - Homem, este não é nada o Godot.

(ANS, p. 118)

Nestes dois exemplos, Nogueira Santos recorreu ao vocativo (que não existia no texto de partida), o que confere ao texto uma maior coloquialidade. O emprego específico da expressão “homem” parece, nos nossos dias, caído em desuso.

Pozzo – Vous m’avez pris pour Godot.  
Vladimir – Oh non, monsieur, pas un seul instant, monsieur.  
(p.30)

Pozzo – You took me for Godot.  
Vladimir – Oh no, sir, not for an instant, sir.  
(p. 24)

As formas relativamente neutras da língua francesa (“monsieur”) e inglesa (“sir”) encontram traduções diferentes em português. António Nogueira Santos introduz o pronome possessivo, que acentua a inferioridade social dos dois vagabundos face à altivez de Pozzo, tal como faz Mário Viegas; Isabel Alves, por seu turno, mantém a neutralidade de “senhor”:

Pozzo – Tomaram-me por um tal Godot.  
Vladimir – Não, não tomámos, meu senhor. De maneira nenhuma, meu senhor.  
(ANS, p. 33)

Pozzo – Confundiram-me com Godot!!!  
Vladimir – Oh não, meu senhor!... Nem por um só segundo, meu senhor.  
(MV, p. 17)

Pozzo – Confundiram-me com Godot.  
Vladimir – Oh não, senhor, nem por um só momento, senhor.  
(IA, p. 18)

A necessidade de actualização de modelos discursivos foi uma das motivações de Vieira Mendes para a sua tradução; neste caso, encontrou um termo de uso corrente que confere ao emissor uma atitude de subserviência e acentua a superioridade social do destinatário:

Pozzo – Pensavam que eu era o Godot.  
Estragon – Não, doutor, nunca nos passou pela cabeça, doutor.  
(JMVM, p. 14)

Note-se, no entanto, que este é um dos casos em que a tradução “para o palco” e a tradução “para a página” diferem; o texto publicado é mais conservador, já que

utiliza uma linguagem menos marcada socialmente e procura, também, uma longevidade superior à do texto encenado: a fixação do texto na página e a sua circulação garantem-lhe um tempo de vida superior ao da temporada de um espectáculo e o acesso a um número de leitores mais variado. Talvez por reconhecer que a utilização corrente do termo “doutor” é sinal de uma época e de uma norma social, este tradutor não a manteve na página (“Não senhor, nunca nos passou pela cabeça”, p. 33). *Verba volant, scripta manent*, ou, como reconhece Vieira Mendes, “Eu gostava que a minha tradução fosse o menos efémera possível, tal como o é o texto de Beckett.”<sup>59</sup>

#### 4. A tradução do calão

Um dos aspectos do discurso em que se verificam maiores diferenças entre as traduções portuguesas é o que se refere ao calão e à linguagem obscena. António Nogueira Santos, em 1959, estava decerto mais sujeito a constrangimentos relacionados com as regras do “bem falar” que o levaram a corrigir excessos de linguagem do texto de partida; alguns passos da sua tradução mostram a necessidade de contornar os mecanismos censórios da época. É o que acontece quando Estragon propõe o enforcamento :

Estragon – Si on se pendait?

Vladimir – Ce serait un moyen de bander.

Estragon (aguiché) – On bande?

Vladimir – Avec tout ce qui s’ensuit. Là où ça tombe il pousse des mandragores. C’est pour ça qu’elles crient quand on les arrache. Tu ne savais pas ça?

Estragon – Pendons-nous tout de suite.

(p. 21)

A tradução que Beckett fez para inglês torna-se ainda mais expressiva, graças à pontuação exclamativa e à interjeição prazenteira utilizada:

Estragon – What about hanging ourselves?

Vladimir – Hmm. It’d give us an erection!

Estragon (highly excited) – An erection!

Vladimir – With all that follows. Where it falls mandrakes grow. That’s why they shriek when you pull them up. Did you know that?

---

<sup>59</sup> Ver anexo 6, p. 150.

Estragon – Let’s hang ourselves immediately!

(p.18)

Nogueira Santos omitiu qualquer referência à sexualidade, introduzindo uma didascália que transfere a comunicação deste conteúdo para o jogo da representação dos actores e recorrendo ao sujeito subentendido na tradução de “ça tombe” / “it falls”:

Estragon – E se nos enforcássemos?

Vladimir – (segreda alguma coisa ao ouvido de Estragon, que se mostra surpreendido e curioso) Sim, pois, com todas as consequências. E onde cair nascem mandrágoras. É por isso que quando se arrancam, choram. Não sabias?

Estragon – Vamo-nos enforçar, já.

(ANS, p. 22)

A tradução de Isabel Alves não esconde os elementos sexuais:

Estragon – E se nos enforcássemos?

Vladimir – Era uma maneira de ficarmos com tesão.

Estragon (excitado) – Com tesão?

Vladimir – Com tudo o que se segue. Onde aquilo cai, rebentam mandrágoras.

É por isso que elas guincham quando se arrancam. Não sabias isso?

Estragon – Vamos enforçar-nos já.

(IA, p. 11)

Mário Viegas não teve a preocupação de atenuar a linguagem nos casos em que o texto de partida recorre a obscenidades e a termos com uma conotação sexual; pelo contrário, procurou explorar essa linguagem, acrescentando alguns diálogos no mesmo tom. No excerto em causa, a expressividade da pontuação é mais próxima da do texto inglês; a réplica de Vladimir a respeito das consequências tornou-se mais explícita<sup>60</sup>; a observação do manuscrito do tradutor / encenador permite-nos ainda verificar que terá sido incluída (e posteriormente suprimida) uma interjeição (que assinalámos com [])<sup>61</sup>:

Estragon – Se nos enforcássemos?

Vladimir – [Hum!] Dava-nos uma tesão!!...

Estragon – Uma tesão?!

Vladimir – E com tudo o que lhe sai a seguir. E onde essa “coisa” cai rebentam as mandrágoras. É por isso que elas gritam, quando se arrancam. Não sabias isto?!

<sup>60</sup> There is an almost general tendency [...] to explicitate in the translation information that is only implicit in the original text (Tourey 1980:60)

<sup>61</sup> Ver anexo 13, p. 162

Estragon – Vamo-nos já enforçar.

(MV, p.11)

A tradução de José Maria Vieira Mendes mantém a interjeição prazenteira do texto inglês e não tenta tornar o texto de chegada mais explícito:

Estragon – E se nos enforcássemos?

Vladimir – Mmm. Depois ficávamos com tesão!

Estragon – (Muito excitado) Tesão!

Vladimir – Com todas as suas consequências. Crescem mandrágoras onde ele cai. É por isso que elas gritam quando as arrancamos. Não sabias?

Estragon – Vamos enforçar-nos agora mesmo!

(JMVM, p. 9)

## II - AS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DE *FIN DE PARTIE* / *ENDGAME*

A primeira tradução portuguesa desta peça foi feita por Fernando Curado Ribeiro, a partir do texto francês, e editada pela Arcádia em 1959, no volume *Teatro de Samuel Beckett*, que inclui também *À Espera de Godot* (tradução de António Nogueira Santos) e *A Última Gravação* (tradução de Rui Guedes da Silva). Outras traduções se lhe seguiram, associadas a diferentes encenações, mas nenhuma conheceu edição impressa: Mário Viegas e Manuela de Freitas fizeram uma nova tradução do texto em 1989, para o espectáculo *Final*, encenado por Mário Viegas; Ana Tamen voltou a traduzir o texto em 1996, tendo-o encenado para o espectáculo *Última Jogada*, no âmbito dos encontros ACARTE; Paulo Castro retraduziu-o em 2000 para o espectáculo *Fim de Partida*, que também encenou.

Iremos debruçar-nos sobre as traduções de Fernando Curado Ribeiro (FCR) e Ana Tamen (AT), separadas por quase 40 anos e feitas a partir de textos diferentes: a indicação editorial, a extensão do texto de chegada e muitas das opções de tradução de Curado Ribeiro indicam a relação com o texto francês; Ana Tamen traduziu a partir da versão inglesa, embora assinala que o seu texto “é de facto uma simbiose entre as duas versões” e que muitas vezes optou “pela versão francesa, ou porque era mais clara ou mais eloquente.”<sup>62</sup>

### 1. A tradução do título

A tradução do título desta peça para português teve resultados muito diferentes - *Fim de Festa*, *Última Jogada*, *Final*, *Fim de Partida* – a denunciarem a relação com um dos textos de partida e a instabilidade do título traduzido no cumprimento da sua função de designação da obra (Genette 1987:73); tal como aconteceu com a tradução de *Krapp's Last Tape* / *La dernière bande* (de que nos ocuparemos a seguir), Manuel Frias Martins, na tradução portuguesa de *The Western Canon*, de Harold Bloom, recusou o título proposto na única tradução editada em Portugal e

---

<sup>62</sup> Ver anexo 5, p. 147

optou por *Fim de Partida* nas referências a *Endgame*<sup>63</sup>. Por seu lado, Carlos Porto, na tradução de *Introduction à L'analyse du théâtre*, de Jean Pierre Ryngaert, socorreu-se do título publicado (*Fim de Festa*) para as referências à peça.

O título francês *Fin de partie* contém a ideia de jogo e em particular da fase final do jogo de xadrez em que, depois de eliminada a maior parte das peças, se fazem os últimos movimentos; a tradução para inglês (*Endgame*), feita pelo autor em 1958, é uma designação mais restrita. Beckett teve consciência desta perda, ao comentar a tradução: “*Fin de partie* was better than *Endgame*, because *Endgame* means only chess; *Fin de partie* could be any game. Chess is important to the play but is not the only game suggested by it”<sup>64</sup>. Tal como acontece na peça *En attendant Godot*, o discurso das personagens faz eco do título; é o que sucede no monólogo final de Hamm:

Vieille fin de partie perdue, finir de perdre. (p. 110)

Old endgame lost of old, play and lose and have done with losing. (p. 132)

Os tradutores portugueses tiveram alguma dificuldade em encontrar uma palavra que conciliasse as várias possibilidades de sentido; Curado Ribeiro excluiu do título “Fim de Festa” a ideia de jogo e não teve atenção à repetição operada no texto, ao traduzir o passo do monólogo de Hamm como “velho fim de partida perdida, acaba de perder” (p. 216). Ana Tamen chegou a uma tradução cuja eficácia foi reconhecida pela crítica<sup>65</sup> e reproduziu o título obtido no final: “Fim do jogo, última jogada, jogar e perder e parar de perder.” (p. 49).

## 2. Processos de naturalização

### 2.1. Os nomes próprios

As duas personagens centrais desta peça – Hamm e Clov – têm nomes que, aparentemente, não associamos a uma das línguas utilizadas por Beckett, “ils sont comme restés à mi-chemin de l’anglais et du français” (Vinaver 1993:476). Jean Pierre

---

<sup>63</sup> cf. Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, p. 386

<sup>64</sup> in Gussow 1996:34

<sup>65</sup> “O título de Ana Tamen (...) é brilhante. Contém, numa expressão simples, a dupla alusão ao jogo e ao fim” (Manuel João Gomes, in *Público*, 26-6-1996, p. 25)

Ryngaert (1992:195) detém-se na análise do significado dos nomes destas personagens:

“O quarteto tem nomes insólitos de que podemos descobrir sentidos se nos referirmos a três línguas. Hamm (*hammer*) é martelo em inglês; os três restantes são jogos a partir da palavra *clou* (prego) em francês (*Clov*), em inglês (*Nell*, *nail*) e em alemão (*Nagg*, *nagel*). Hamm refere-se também ao comediante cabotino (*hammy*) em calão teatral. É uma personagem que gosta de se ouvir, refere-se ao palco e à representação, serve-se dos outros como se formassem um público. Um único martelo, um pouco cabotino para martelar em três pregos internacionais.”

Esta explicação esclarece algumas implicações semânticas que são exploradas ao longo da peça; entre Hamm e Clov existe um jogo de poder em que os principais instrumentos – a acção e a palavra – se vão gradualmente esgotando, sem que se chegue a uma vitória: Hamm é paralítico e Clov, que ameaça agir / partir, termina a peça imóvel; as palavras que lhes permitem defrontar-se conduzem a um “ne parlons plus” final. Neste jogo, Hamm é o amo, socialmente superior, mas com menos poder do que o servo Clov, que torna a sua existência possível.

Curado Ribeiro manteve estes nomes em português, tal como manteve os das outras personagens em palco (*Nagg* e *Nell*) e o de *Pegg*, personagem referida por Hamm em duas ocasiões como “*Mère Pegg*” / “*Mother Pegg*”; o tradutor não teve o cuidado de conservar a relação de parentesco indicada a primeira vez, pelo que a “*avó Pegg*” (p. 185) passou a ser “*a tua Mãe Pegg*” (p. 209)

Ana Tamen procurou explorar o significado dos nomes próprios e traduziu-os para português como “*Maçç*”, “*Pregg*”, “*Crav*” e “*Tacha*”, justificando-se deste modo:

“Eu sabia que esses nomes tinham para Beckett e para os seus exegetas, um grande significado simbólico. Hamm deriva de ‘*hammer*’ (martelo), assim surgiu o termo ‘*maço*’, que depois usando o mesmo mecanismo de corruptela, se tornou *Maçç*. A minha preocupação centrava-se na necessidade de tornar as sonoridades dos nomes mais familiares, menos estrangeiras, mas ao mesmo tempo manter um certo efeito de estranheza. Clov, nessa lógica, tornou-se *Crav* (cravo), *Nagg* tornou-se *Pregg* (prego) e *Nell* tornou-se *Tacha*. Todas as personagens se tornaram ferramentas, objectos, talvez de crucificação; um que esmaga, *Maçç*, e três que são esmagados.”<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Ver anexo 5, p. 146.

A tradução que Ana Tamen fez do nome de Pegg não seguiu o critério utilizado para os anteriores, nem foi objecto de uma opção consistente, já que se refere a ela como “avozinha” (p. 25) e “tia Pega” (p. 44) o que pode levar o espectador a concluir que são duas personagens diferentes e que a segunda se dedicava à prostituição.

## **2.2. A referência à língua do texto**

Se a não tradução de nomes próprios constitui uma norma de tradução que suscita pouca estranheza ao público português, a ilusão da transparência ou da invisibilidade da tradução quebra-se bruscamente nos momentos em que o texto faz referência à língua em que foi escrito e o tradutor (por opção ou por descuido) não procede à naturalização dessas referências metalinguísticas. A “suspensão da descrença” instaurada num público habituado a textos traduzidos dá lugar à constatação de que está, efectivamente, perante um texto estrangeiro, como acontece neste momento da peça:

Hamm – [...] Ça c’est du français (p. 72)

Hamm – [...] There’s english for you (p. 117)

Curado Ribeiro manteve a referência à língua de partida da sua tradução, que não é a língua em que o texto é dito, ao traduzir a expressão por “Isto é muito francês” (192); esta tradução põe em evidência a distância entre a língua de partida e a de chegada e está de acordo com a norma de não domesticação adoptada noutros casos. Ana Tamen optou pela naturalização (“Isto é que é português!”, p.31) como já fizera para os nomes próprios, mas ao contrário de outras expressões que se mantiveram iguais ao texto de partida, como veremos.

## **2.3. Os estrangeirismos**

Um exemplo da presença de estrangeirismos no texto português é o caso da história do inglês que, não vendo as suas calças prontas, se insurge contra a lentidão do alfaiate:

Goddam Sir, non, vraiment, c’est indécent, à la fin!

(p. 37)

Curado Ribeiro fugiu à rudeza da linguagem com a substituição da expressão inglesa por outra, foneticamente próxima, mas semântica e pragmaticamente distinta - “Good day, sir! Não! Isto é intolerável!” (p.170) - uma “pseudo não-tradução”, para glosarmos o termo de Toury<sup>67</sup>, ditada pela necessidade de evitar a expressão blasfema. Ana Tamen manteve o muito britânico “Oh! Goddam Sir, isto é de facto indecente” (p. 13), expressão que o próprio Beckett utiliza em francês com um efeito cómico que nos parece ainda mais hilariante na frase inglesa, pela sua maior extensão:

God damn you to hell, Sir, no, it’s indecent, there are limits! – (p. 102).

Soluções diferentes foram adoptadas para a expressão “La belle époque” (p. 63), que Curado Ribeiro manteve em francês (p. 187), atendendo decerto à evocação do mundo do espectáculo e à sua familiaridade junto dos espectadores portugueses. Ana Tamen traduziu a expressão que surge neste passo do texto inglês - “God be with the days” (p. 114) – por “nos bons velhos tempos”. (p. 27).

Caso bem diferente é o verificado a propósito de um doce, referido por Nagg, no texto francês, como “rahat loukoum” (p. 76) e na versão inglesa como “turkish delight” (p. 119). A consulta do texto inglês poderia ter ajudado o tradutor a descodificar o sentido da expressão do texto francês; esta falha levou Curado Ribeiro a usar a designação “Rahat-Lakoum” (p. 195), ao contrário de Ana Tamen que substituiu a referência ao doce sírio por uma facilmente compreensível pelos espectadores portugueses - “toucinho do céu” (p. 33) - embora a ideia de que se trata de um doce que já não existe não possa aplicar-se...

### **3. A tradução do calão e de alusões à sexualidade**

Tal como acontece noutras peças de Beckett, a linguagem obscena irrompe nos diálogos, alterando-lhe momentaneamente o tom. Neste passo, Hamm refere-se ao seu progenitor que apenas balbuceia, pedindo comida; ambos os tradutores mantiveram o nível da língua de partida:

Maudit fornicateur (24)

---

<sup>67</sup> *Apud* Bassnett 1998a:27

Accursed fornicator (96)  
Maldito fornicador (FCR, p.160)  
Maldito fornicador (AT, p.5)

Michel Vinaver (1993:475) refere-se a Hamm e Clov como “masculins, mais faiblement sexués (à aucun moment la masculinité ne se manifeste, sémantiquement ou grammaticalement, dans leurs paroles)”. Se as personagens não aludem expressamente à sua masculinidade, não deixam de referir-se à sua sexualidade; nestes casos, as opções dos tradutores portugueses foram diferentes:

Hamm - Si je dormais je ferais peut-être l’amour (p.33)  
Hamm - I might make love (p.100)

Na tradução de Curado Ribeiro, o acto sexual desejado por Hamm é transformado numa expressão cujo sentido imediato é o do sentimento amoroso, e acrescenta-lhe um segmento que, embora seja sugestivo, não explicita definitivamente o sentido do texto de partida, apesar de a nossa língua proporcionar uma construção de forma e sentido equivalente:

Hamm: Se eu dormisse, talvez amasse, talvez eu e alguém...  
(FCR, p.167)

Ana Tamen recorre à expressão portuguesa equivalente à do texto de partida:

Hamm: Se eu estivesse a dormir, talvez estivesse a fazer amor.  
(AT, p.11)

A atitude de Curado Ribeiro foi semelhante, na tradução do passo em que a didascália se refere (ainda que não textualmente) aos órgãos sexuais:

Clov dégage sa chemise du pantalon, déboutonne le haut de celui-ci, l’écarte de son ventre et verse la poudre dans le trou.  
(p.51)

O texto é claro quanto aos gestos de Clov, mas os condicionalismos do tradutor impedem-no de descer abaixo da barriga, sujeitando-o a normas externas ao texto e que se prendem com a aceitabilidade das acções praticadas pelas personagens e com as conveniências do que se faz em público:

Clov levanta a camisa. Descoberta a parte alta das calças, deita pó na barriga.  
(FCR, p. 179)

Pelo mesmo motivo, o parasita de que Clov quer libertar-se é referido como “uma pulga” ou “um piolho” (e nunca um chato). Ana Tamen, pelo contrário, traduz a didascália e designa o parasita pelo nome que a situação sugere:

Cravv (Coçando-se) - A não ser que seja um chato.

[...]

Cravv solta a camisa das calças, desabotoa os primeiros botões, afasta-as da barriga e deita pó lá para dentro.

(AT, p. 20)

#### 4. A tradução de jogos de palavras

Na secção do texto referida anteriormente, existe um jogo de palavras também com conotações sexuais e que assenta na semelhança fonética entre as palavras francesas “coïte” / “coite” e, na tradução inglesa, “laying” / “lying”. Este jogo de palavras causou algumas dificuldades aquando da tradução do texto para alemão, que Beckett acompanhou de perto: o desejo dos tradutores Elmar e Erika Tophoven era o de encontrar duas palavras que tivessem a insinuação sexual e simultaneamente a assonância do par de palavras do texto de partida (francês). De início, isto pareceu-lhes impossível, pelo que esta secção ficou por traduzir até à fase de revisão, altura em que chegaram ao jogo com as palavras “kuschen” e “kuscheln”, que não pareceu totalmente satisfatório (Garforth 1996:54).

As várias traduções portuguesas também procuram manter a conotação sexual e a semelhança fonética entre as palavras utilizadas, tarefa facilitada pela existência da palavra “coito” para traduzir o francês “coït”, que Beckett utilizou no género feminino (“coïte”):

Clov: [...] A moins que'elle ne se tienne coïte.

Hamm: Coïte! Coite tu veux dire. A moins qu'elle ne se tienne coite.

Clov: Ah! On dit coite? On ne dit pas coïte?

Hamm: Mais voyons! Si elle se tenait coïte nous serions baisés.

(p.51)

A tradução de Curado Ribeiro serve-se de recursos morfológicos e fonéticos muito semelhantes aos do texto de partida (“coito”/”coita”), embora a palavra “coita”, caída em desuso à data da tradução, tenha um sentido diferente do visado; o

tradutor acrescentou uma terceira palavra (“quieta”) e uma explicação para clarificar o sentido do texto:

Clov: [...] A não ser que esteja «coita».

Hamm: «Coita»? Queres dizer, quieta! A não ser que esteja quieta.

Clov: Ah! Diz-se quieta? Não se diz «coita»?

Hamm: Mas, vejamos! Se estivesse «coita», ou... em coito, estávamos bem tramados!

(FCR, p. 179)

Ana Tamen, apesar de ter partido do texto inglês, em que o jogo se estabelece entre as palavras “laying” e “lying”, traduziu este diálogo de forma muito semelhante à de Curado Ribeiro, o que nos leva a crer que neste passo o texto de partida escolhido foi o francês:

Crav: [...] A menos que ela tenha ficado coita.

Maçç: Coita! Quieta queres tu dizer. A menos que ela tenha ficado quieta.

Crav: Ah! Diz-se quieta? Não se diz coita?

Maçç: Então! Se ela ficasse coita, nós ficávamos fodidos!

(AT, p. 21)

Confirmamos, mais uma vez, que as normas de aceitabilidade em causa são diferentes: existem quarenta anos entre a expressão “estávamos bem tramados”, de Curado Ribeiro e “nós ficávamos fodidos”, de Ana Tamen.

## 5. A tradução de expressões bíblicas

A propósito de Clov, que olha para a parede, Hamm cita uma expressão do Antigo Testamento acerca do aviso enviado por Deus a Baltasar (Daniel 5:25):

Et qu'est-ce que tu y vois, sur ton mur? Mané, mané? Des corps nus? (p. 26)

Curado Ribeiro, julgando talvez tratar-se de uma expressão sem sentido, ignorou a alusão bíblica e substituiu-a por uma que, embora possa integrar-se neste diálogo, deturpa o sentido do texto de partida e a natureza da personagem que a profere: Hamm é um homem que gosta de exhibir a sua cultura, misturando citações literárias, bíblicas e filosóficas num discurso vulgar.

E que vês nelas? Sombras chinesas? Corpos nus?

(FCR, p. 162)

Numa outra expressão, reconhece-se uma alusão à exortação feita por Cristo (Mateus 19:19). A tradução de Ana Tamen permite uma identificação do texto

bíblico que, quanto a nós, é mais fácil do que a conseguida por Curado Ribeiro; isto resulta da diferença dos textos de partida e das expressões cunhadas em cada uma das línguas:

Hamm - Lèchez-vous les uns les autres! ( p.91)

Hamm - Lick your neighbour as yourself! (p.125)

Hamm - Lambam-se uns aos outros! (FCR, p.204)

Hamm - Lambam o próximo como a vós mesmos! (AT, p.41)

### III - AS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DE *KRAPP'S LAST TAPE* / *LA DERNIÈRE BANDE*

A primeira tradução portuguesa desta peça, com o título *A Última Gravação*, foi feita por Rui Guedes da Silva e incluída no volume *Teatro de Samuel Beckett*, editado pela “Arcádia” em 1959. Esta tradução foi utilizada por Luís de Lima, que interpretou a figura de Krapp em 1961, em Coimbra, num espectáculo realizado no âmbito do III Ciclo de Teatro Universitário. Voltaria a ser utilizada num espectáculo com encenação e adaptação do texto de Edgar Valdez Marcelo, apresentado na Casa da Cultura das Caldas da Rainha, em 1987, numa produção do Teatro da Rainha. Tratou-se de um espectáculo que substituiu as gravações áudio por registos videográficos, numa tentativa de adaptar a linguagem da peça às novas tecnologias, conferindo-lhe uma actualidade semelhante à que a peça de Beckett tinha em 1958, ao utilizar o gravador de bobines. Este espectáculo foi apresentado como “um exercício par actor e vídeo baseado no texto de Samuel Beckett “A Última Gravação”, na versão de Rui Guedes da Silva”<sup>68</sup>.

Em 1984, Luiz Francisco Rebello fez uma nova tradução do texto, que não teve edição comercial, e que foi sendo sucessivamente utilizada nos espectáculos de Mário Viegas. Este actor e encenador representou o papel de Krapp em quatro produções diferentes: em 1984, com o título *A Última Gravação*, integrado no espectáculo “Confissões numa Esplanada de Verão”, associado a textos de Tchekov (*Trágico à Força*), Strindberg (*A Mais Forte*) e Pirandello (*O Homem da Flor na Boca*); em 1986/87, com o título *A Última Bobina de Krapp*, integrado no espectáculo com o título genérico “Catástrofe ou o Mundo de Samuel Beckett”, que incluía também *Acto sem Palavras II*, *Improviso de Ohio* e *Catástrofe*; em 1991, com o título *A Última Bandana de Krapp*, no espectáculo “Três Actos de Beckett” que incluía também “*Balanceada*” e “*Fôlego*”; e na temporada de 1993/94, no espectáculo “A Última Bandana de Krapp”. Só no programa deste último espectáculo surge o nome de Mário Viegas como tradutor da peça; em todos os outros (mesmo no

---

<sup>68</sup> Indicação apresentada na ficha técnica do registo videográfico do espectáculo.

espectáculo de 1991, em que o título é o mesmo) é indicado o tradutor Luiz Francisco Rebello.

O conhecimento que Mário Viegas tinha do trabalho de revisão e de auto-encenação levado a cabo por Beckett permitiu-lhe ir revendo o texto e sobretudo as suas opções na composição da personagem e no dispositivo cénico<sup>69</sup>. Numa conversa a Pierre Chabert<sup>70</sup>, Viegas reconhece que a primeira vez que representou *A Última Gravação* o fez “como se fosse um palhaço, de uma maneira grotesca e muito sofisticada” tendo evoluído, na produção de 1991, para “outra coisa completamente diferente, mais simples, com a mesa, a secretária e um palhaço mais humano, sem ser grotesco.” Esta evolução do trabalho do actor / encenador português é indissociável da evolução do trabalho de Beckett que, segundo Chabert, “foi eliminando coisas que são apresentadas de uma forma grotesca nas suas primeiras indicações.” É o que acontece, por exemplo, com a didascália da situação inicial, em que a personagem vai descascando e comendo bananas; o tom *clownesco* foi dando lugar a um equilíbrio entre o cómico e o patético.<sup>71</sup>

Em 2002, Isabel Lopes fez uma nova tradução da peça para o Teatro da Rainha, dando-lhe o título *A Última Bobina*; o espectáculo, com encenação de Fernando Mora Ramos, contou com a interpretação do actor (Vítor Santos) que interpretara o papel em 1987. A nova tradução permitiu uma leitura mais atenta dos textos de partida, com a consequente correcção de erros da tradução anterior. A encenação deixou de lado a experimentação de novas soluções e procurou obedecer às indicações do autor, retornando ao magnetofone e às fitas gravadas.

As traduções de que nos ocuparemos em seguida são as de Rui Guedes da Silva (RGS) (1959), Luiz Francisco Rebello (LFR) (1984) e Isabel Lopes (IL) (2002). O seu confronto com os dois textos de partida disponíveis permitiu-nos concluir que os dois primeiros tradutores ignoraram o texto de Beckett escrito em inglês (que poderia

---

<sup>69</sup>Já em 1980, James Knowlson publicara *Samuel Beckett: Krapp's Last Tape, Theatre Workbook*, e em 1992 foi dada à estampa a edição dos *Theatre Notebooks of Samuel Beckett* dedicada a esta peça e também organizada por Knowlson. Talvez por isso, Mário Viegas inclua na ficha do espectáculo de 1993/94 a indicação “... tradução do inglês e do francês (última versão do autor)” e apresente, no programa do mesmo espectáculo, a par da reprodução de manuscritos do dramaturgo, a tradução de alguns passos do “Livro de Notas” da encenação que o próprio Beckett fez para o Schiller Theater em 1969.

<sup>70</sup> *O Independente*, III, 19.4.1991, 8-10

<sup>71</sup> cf Knowlson (ed.) 1992:xv

ter servido para esclarecer algumas opções que o próprio autor fez ao traduzi-lo para francês), tendo tomado o texto francês como texto de partida. Isabel Lopes partiu também do texto francês, mas recorreu ao inglês para clarificar alguns passos; esta atitude é comum nos tradutores que se têm ocupado dos textos de Beckett nos últimos anos: o texto de partida e a sua tradução, feita pelo próprio autor, complementam-se, esclarecem-se e, em alguns casos, fornecem ao tradutor português opções de tradução muito distintas mas, ainda assim, justificáveis.

Os cerca de vinte e cinco anos que separam as duas primeiras traduções parecem-nos suficientes para justificar algumas das diferenças existentes entre elas, sobretudo as que se prendem com a linguagem coloquial e com a necessidade de clarificação de elementos religiosos, que se faria sentir de modo mais premente em 1984 do que 1959. É o caso do ritual religioso das Vésperas: a tradução de Rui Guedes da Silva – “Lá fui às Vésperas” (p.231) - refere apenas o ofício religioso, tal como os textos de Beckett “Went to Vespers” (p. 222) / “Eté aux Vêpres une fois” (p.30). Luiz Francisco Rebello acrescentou elementos que esclarecem o espectador quanto ao sentido da palavra “Vésperas”: “Uma vez fui à igreja na hora de vésperas” (p. 9); a clarificação do texto de partida é, aliás, uma das normas deste tradutor. Neste mesmo passo, Isabel Lopes manteve apenas a referência às Vésperas, sem qualquer clarificação: “Fui às vésperas uma vez” (p.11). Notamos também que Rui Guedes da Silva teve alguma dificuldade em manter o equilíbrio na composição da personagem, feito essencialmente através do monólogo/diálogo consigo próprio 30 anos antes; este tradutor acentuou os elementos grotescos, ao optar por palavras que, em português, estão conotadas negativamente, ao contrário de Luiz Francisco Rebello e de Isabel Lopes, que conseguiram um tom mais sóbrio, como vemos nos exemplos seguintes:

La boniche brune (p. 12)  
a sopeira trigueira (RGS, p. 223)  
a criadinha morena (LFR, p. 2)  
a criadita morena (IL, p. 4)

dans les débits de boisson (p. 17)  
em tascas rascas (RGS, p. 225)  
nos bares (LFR, p. 4)  
em casas de vinhos e bebidas espirituosas (IL, p. 6)

difícile à croire que j’ aie jamais été con à ce point-là. (p. 27)  
custa a acreditar que eu já tenha sido bandalho a tal ponto. (RGS, p. 230)  
difícil acreditar que tenha sido tão idiota àquele ponto. (LFR, p. 8)  
custa a crer que eu tenha sido assim tão idiota (IL, p. 10)

Vide ta bouteille [...]. Reprends ces conneries demain. (p. 30)  
Emborca a garrafa [...]. Continua as bandalheiras amanhã (RGS, p. 232)  
Esvazia a garrafa [...]. Deixa essas parvoíces para amanhã. (LFR, p. 10)  
Esvazia a garrafa e cama. Volta a essas parvoíces amanhã. (IL, p. 12)

## 1. A tradução do título

A peça *Krapp’s Last Tape* foi escrita no início de 1958 e teve a primeira representação no Royal Court Theatre, em Londres, a 28 de Outubro de 1958. A tradução francesa, feita pelo autor, data de 1959; o título francês *La dernière bande* faz inflectir o sentido numa outra direcção: o sujeito humano a que também se associa a ideia de fim (Krapp) desaparece e o lugar central passa a ser ocupado pelo objecto (*bande*). As traduções portuguesas do título denunciam a filiação num ou noutro texto: *A Última Gravação* e *A Última Bobina* partem do texto francês; *A Última Bobina de Krapp* e *A Última Bandana de Krapp* sugerem o inglês como texto de partida. O termo “bandana”, utilizado por Mário Viegas, é considerado por Nascimento Rosa como “bizarro e purista” (Rosa 2000:48). No seu ensaio, Rosa propõe (e utiliza sempre que se refere à peça) o título “A Última Fita de Krapp” porque, segundo ele, “para além de cumprir o sentido literal de gravação magnética, a palavra *fita* introduz uma ambiguidade semântica que se apropria à postura de clownesca comicidade de Krapp: um *fiteiro* que se ri, nostalgicamente, do passado” (*idem: ibidem*). No Prefácio ao ensaio de Nascimento Rosa, Eugénia Vasques considera a opção de Mário Viegas “profundamente significativa e arrojada pois, através do uso da palavra “bandana” (um lenço de pescoço masculino, tipo cow-boy, sinalizando a certa altura, pertença à comunidade «gay»), Mário Viegas produzia uma leitura da peça de Beckett com implicações estético-ideológicas pouco habituais e dificilmente descodificáveis, entre nós, naquele momento.”<sup>72</sup>. Estas considerações já haviam sido feitas por ocasião do espectáculo “Três Actos de Beckett”, encenado por Mário Viegas em 1991<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> In Rosa 2000: XII

<sup>73</sup>Eugénia Vasques, “O Riso dos Fantasmas”, in *Expresso / Cartaz*, 19-1-1991, p. 11

Também Manuel João Gomes<sup>74</sup> se congratulou com a escolha da palavra “bandana” visto que, segundo este crítico, a palavra inclui “o duplo sentido do francês “bande” que pode ser lido como “fita” ou como forma do verbo “bander” que significa, entre outras coisas, “entesar”, no sentido mais sexual do termo...”, e no mesmo artigo “congeminou” uma nova tradução do título: “A Última Gravatesão”. Na tradução portuguesa de *The Western Canon*, Manuel Frias Martins optou por utilizar o título *A Última Bobina de Krapp* para se referir a este texto de Beckett, recusando o título *A Última Gravação*, da tradução de Rui Guedes da Silva publicada entre nós.<sup>75</sup>

A instabilidade deste título é notória; o facto de o texto português editado ser uma tradução permite que os críticos e ensaístas que se referem à peça o rejeitem e o substituam pela expressão que consideram mais adequada. Esta postura parece-nos significativa de uma certa forma de encarar o texto traduzido: ele tem um estatuto secundário relativamente ao texto de partida e a edição impressa não lhe assegura a aceitação.

## 2. A tradução de jogos de palavras

### 2.1. Um jogo fonético

Um das particularidades da escrita de Beckett é, como já vimos, a existência de um sistema de repetições de sons e de palavras, que vão ecoando ao longo do texto. O início do discurso de Krapp contém algumas repetições fonéticas (“spool”, “rascal”, “scoundrel”) que, na tradução para francês deram lugar a um jogo com o par “bobine” / “ coquine”. Rui Guedes da Silva, com as palavras “bobina” / “magana” consegue um efeito de rima muito ténue apenas na sílaba final. A tradução de Luiz Francisco Rebello recorre à designação mais actual de “cassette” e, sem produzir um jogo fonético entre esta e qualquer outra palavra, compensa esta ausência com uma outra repetição, que não existia no texto de partida: “Grande safada!” / “Ah, sua safada”. O facto de Krapp utilizar um gravador de cassettes e não de bobines é uma actualização introduzida pelo tradutor que se pode explicar pela modernidade do equipamento, que seria, em 1984, semelhante à do aparelho de

---

<sup>74</sup> Manuel João Gomes, “Beckett Rebobinado”, in *Público*, 1-5-1991, p. 29

<sup>75</sup> cf. *O Cânone Ocidental*, p. 233

Krapp à data da estreia da peça, em 1958. Esta actualização foi acompanhada por outras, na didascália inicial, e que têm implicações a nível do dispositivo cénico: o gravador não está sobre a mesa no início da peça; é retirado de uma mala que a personagem transporta quando entra em cena (o que também contraria a didascália inicial que, tanto em francês como em inglês, prevê que Krapp esteja sentado à mesa quando a peça se inicia). Posteriormente, Mário Viegas terá alterado a tradução de Luiz Francisco Rebello, substituindo “cassette” por “bobina”<sup>76</sup>, o que condiz com o título dos espectáculos produzidos a partir da temporada de 1986/87. A adaptação do texto feita por Edgar Marcelo, em 1987, para o Teatro da Rainha, obrigou também à utilização da palavra “cassette”; em 2002, Isabel Lopes voltou a utilizar a palavra “bobina”.

## 2.2. A polissemia

No texto inglês surge uma expressão que, pela ausência de um sujeito expreso, pode ser interpretada de forma ambígua, com uma conotação sexual:

I bent over her to get them in the shadow and they opened. [...] Let me in. (p. 221)

Como assinala Julian A. Garforth (1996:62), “it is unclear whether this is a plea to the girl in the boat or merely a reference to her eyes.” Na tradução francesa, o recurso à forma verbal no plural (“M’ont laissé entrer”, p. 25), desfaz a ambiguidade. O mesmo se passa com as traduções portuguesas de Rui Guedes da Silva e Isabel Lopes (“E eles abriram-se. [...] Deixaram-me entrar”); Luiz Francisco Rebello procurou chegar a uma definição ainda mais clara do sujeito da acção: “E ela então abriu os olhos” (p. 10).

## 3. A metáfora do fogo

Nesta peça, Krapp volta a escutar uma gravação feita trinta anos antes e onde a personagem afirmava a sua condição de escritor impelido por um fogo criador:

Tape - ... for the fire that set it all alight (p.220)

Bande - ... du feu qui l’avait embrasé (p.23)

---

<sup>76</sup> Pudemos verificar esta alteração no exemplar do encenador que consultámos (ver anexo 14, p. 163).

A tradução desta metáfora causou alguns problemas aos tradutores portugueses; o facto de Rui Guedes da Silva e Luiz Francisco Rebello não terem recorrido ao texto inglês impediu-os de descodificar o sentido do texto. A utilização do pronome “it” na expressão inglesa exclui a possibilidade de um referente humano; este sentido também não é imediatamente apreendido na versão francesa, devido à contracção do pronome com a forma verbal, o que, apesar da ausência de concordância (a ser uma forma feminina, seria “embrasée”) induziu os tradutores em erro e os fez deduzir tratar-se de uma referência à rapariga (provavelmente a do barco), diferindo apenas na escolha do tempo verbal:

... do fogo que a abrasara (RGS, p. 228)  
... do fogo que a abraçou (LFR, p. 7)

O excerto da gravação com que termina a peça poderia ter ajudado a rever a tradução:

Tape – Perhaps my best years are gone. When there was a chance for happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back.

(p. 223)

Bande – Peut-être que mês meilleurs années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus.

(p. 33)

No entanto, nenhum deles identificou o fogo a que Krapp se refere no final com o sentido agora atribuído. Por isso, Rui Guedes da Silva traduziu (correctamente) a expressão assinalada por “Agora que tenho este fogo dentro de mim” (p. 233), ignorando o facto de linhas antes ter associado o fogo a outra pessoa. Luiz Francisco Rebello, que noutros casos procurou a clarificação do texto, persistiu na leitura incorrecta do texto de partida, fazendo equivaler a desistência da sensualidade à extinção de um fogo interior, quando o que se verifica é justamente o contrário:

Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. (33)  
Mas isso já não me interessa. Agora já não sinto esse fogo em mim. (LFR, p. 10)

Como assinala John Fletcher (2000:146) “[...] the thirty-nine-year-old Krapp rejected happiness for the ‘fire in him’, by which he means the creative energy and insight

engendered by his experience at the time of the ‘memorable equinox’”. Também Nascimento Rosa (2000:56) se refere detalhadamente ao final da peça, em que a personagem se confronta simultaneamente, com o seu “vigor vitalizante” de há 30 anos e com a constatação de que, por ter seguido esse “fogo”, se vê entregue à solidão e à melancolia, ouvindo repetidamente o fragmento da gravação que evoca o encontro amoroso e o afecto perdido.

Isabel Lopes conseguiu repor o sentido do texto na tradução feita em 2002:

[...] antecipando o dia em que o meu labor se tiver ... extinguido ... e em que eu não tenha mais nenhuma recordação, nem boa nem má, do milagre que ... do fogo que o incendiou (p.8)

Agora que tenho este fogo dentro de mim, não. Agora já não os queria. (p. 13)

#### 4. Processos de naturalização

##### 4.1. A tradução de topónimos e de nomes próprios

No texto inglês surgem vários topónimos (*Connaught, Croghan*), o nome de uma rua (*Kedar Street*) bem como o nome de algumas personagens femininas a que Krapp alude: Miss McGlome, Bianca, Fanny, que Beckett manteve inalteráveis ao traduzir o texto para francês. Os tradutores portugueses fizeram uma opção semelhante e mantiveram estas referências como no original. A única excepção diz respeito ao local onde Krapp diz ter estado na noite do seu 39º aniversário, que Luiz Francisco Rebello substituiu por uma designação de carácter genérico; é inquestionável que os tradutores utilizaram o texto francês, em que o adjectivo “solennelle” é bem diferente do sentido depreciativo do inglês “awful”:

Celebrated the awful occasion, as in recent years, quietly at the Winehouse.  
(p.217)

Célébré la solennelle occasion, comme toutes ces dernières années, tranquillement à la Taverne. (p.14)

Celebrada a solene ocasião, como todos estes anos, tranquilíssimamente, na Taverne.  
(RGS, p.224)

Tal como nestes últimos anos, comemorei a data solene, tranquilamente, no bar.

(LFR, p.3)

Celebrei a solene ocasião, como todos os últimos anos, tranquilamente na Taverne.

(IL, p.4)

## 4.2. A tradução de referências ao dinheiro

Neste caso, já se observam algumas diferenças; o francês, tal como o original inglês, recorre à moeda inglesa, embora com designações diferentes:

One pound six and something, eight (p.222)  
Six shillings et quelques pence, huit probablement (p.29)

Os tradutores portugueses mantiveram a moeda inglesa como referência, embora Rui Guedes da Silva e Isabel Lopes tenham procurado uma forma de naturalização, ao utilizarem também a palavra “dinheiros”:

Uma libra, seis xelins e alguns dinheiros, oito provavelmente  
(RGS, p.231; IL, p.11)

Luiz Francisco Rebello evitou completamente a naturalização:

Uma libra, seis xelins e alguns pence, talvez oito  
(LFR, p. 9)

## 4.3. A tradução de canções

O hino à noite de Sabine Baring-Gould (1834-1924) é entoado por Krapp em dois momentos. Tal como o título da peça, sugere a ideia de proximidade do fim e terá sido este carácter demasiado “explícito” que levou Beckett a suprimir a canção nas encenações posteriores a 1973<sup>77</sup>. A versão francesa da canção apresenta versos mais longos do que o original em língua inglesa e Beckett introduziu-lhe novos elementos:

Now the day is over  
Night is drawing nigh-igh  
Shadows of the evening  
Steal across the sky.  
(p.222)

L'ombre descend de nos montagnes,  
L'azur du ciel va se ternir,  
Le bruit se tait dans nos campagnes  
En paix bientôt tout va dormir.  
(p.30)

---

<sup>77</sup> Cf Knowlson (ed.) 1992:xvi e xxv.

Os tradutores portugueses partiram da versão francesa do texto. Rui Guedes da Silva não respeitou o esquema rimático nem reproduziu a riqueza semântica do segundo verso, onde a expressão coloquial “vai não vai” destoa do conjunto:

A sombra desce das nossas montanhas  
O azul vai não vai empalidece  
O barulho extingue-se nos nossos campos  
Em breve tudo vai dormir em paz.  
(RGS, p. 226)

Luiz Francisco Rebello chegou a uma solução estilisticamente mais rica, do ponto de vista formal (com a manutenção da rima cruzada), sintáctico (graças à deslocação do sujeito do início da frase para o meio dos versos 2, 3 e 4) e semântico:

A sombra desce das montanhas,  
De negro o céu se vai tingir,  
Reina o silêncio nos vales e penhas  
Em breve em paz tudo irá dormir.  
(LFR, p. 9)

Isabel Lopes efectuou também a tradução da canção a partir do francês, com uma evidente preocupação estilística:

O escuro desce das montanhas  
O azul do céu vai empalidecer  
O ruído cala-se nos campos  
E logo em paz tudo vai adormecer.  
(IL, p. 11)

A versão portuguesa da canção foi rejeitada durante os ensaios e o actor acabou por entoar o texto inglês. Esta opção cria algum efeito de estranheza, pela presença de um fragmento relativamente longo do discurso da personagem numa língua diferente, que poderá não ser entendida por todos os espectadores; contudo, ao nível macrotectual, está de acordo com a norma de não naturalização de outros elementos culturais.

## **5. A tradução do calão**

The sour cud and the iron stool (p.222)  
Merde remâchée et bouchon au cul (p.28)

Tal como para a canção, também a tradução deste passo do texto demonstra que os tradutores portugueses utilizaram o texto francês; Rui Guedes da Silva e Isabel Lopes procederam a uma transposição palavra a palavra, ao contrário de Luiz Francisco Rebello, que revelou novamente a preocupação de clarificar e “corrigir” o texto, incluindo o artigo indefinido:

Merda mastigada e rolha no cu (RGS, p. 231)  
Merda mastigada e uma rolha no cu (LFR, p. 9)  
Merda ruminada e rolha no cú (IL, p. 11)

Num outro passo do discurso de Krapp, Rui Guedes da Silva optou por atenuar o calão, enquanto Luiz Francisco Rebello e Isabel Lopes o mantiveram:

Vieille ombre de putain squelettique (p.29)  
Velha sombra de prostituta esquelética (RGS, p.231)  
Velha sombra de puta esquelética (LFR, p.9)  
Velha sombra de puta esquelética (IL, p.11)

A presença do calão e da linguagem obscena nos textos de Beckett constitui, como já afirmámos, um dos traços do seu estilo; no caso de *Krapp*, diferentes níveis de língua estão presentes no discurso da mesma personagem e esta mistura do sublime com o vulgar acaba por constituir uma “armadilha” para o tradutor. Foi o que se passou, em nosso entender, com Rui Guedes da Silva, na evocação da cena do barco, cuja gravação Krapp escuta por duas vezes:

I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side. (p. 221)

Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d’un côté à l’autre. (pp. 25-26)

O erotismo deste passo é inegável e a tradução que Beckett fez da expressão inglesa *I lay down across her* parece-nos semanticamente mais rica graças ao recurso à imagem de um líquido contida no verbo “couler”, como se a personagem fosse um prolongamento do elemento em que se encontra. A conjugação reflexa (“Je me suis”) e a leitura do texto inglês (“I lay down across her...”) esclarecem que se trata apenas do movimento de Krapp sobre a rapariga e não de uma ejaculação. Rui Guedes da

Silva não terá tido em conta o primeiro texto do autor e interpretou a imagem de um modo literal, alterando o sentido do texto:

Vim-me sobre ela, o rosto entre os seus seios e a mão por cima dela. Ali ficámos deitados, sem nos mexermos. Mas, debaixo de nós, tudo estremecia, e nos fazia estremecer, docemente, de alto a baixo, e de lá para cá.

(RGS, p.230)

O espectáculo do Teatro da Rainha feito em 1987 seguiu esta tradução, juntando as imagens da memória de Krapp ao texto; umas linhas mais abaixo, foi introduzida uma repetição que afasta ainda mais o texto do de Beckett:

Une fois ne t'a pas suffi. (Pause.) Coule-toi sur elle. (p. 31)

Uma vez não te bastou. (Pausa). Vem-te sobre ela. Vem-te sobre ela.

A nova tradução de Isabel Lopes corrigiu este erro, optando pelo verbo “deitar-se” como tradução de “couler”:

Deitei-me sobre ela, o rosto entre os seus seios e a minha mão em cima dela. Ficámos ali, deitados, sem nos movermos. Mas, por baixo de nós, tudo se movia e nos fazia mover, docemente, de cima para baixo e de um lado para o outro.

(IL, p.12)

Luiz Francisco Rebello , ao utilizar o verbo “deslizar”, aproxima-se mais da imagem de suavidade do texto francês:

Deslizei sobre ela, o meu rosto no seu peito e as minhas mãos no seu corpo. Ficámos ali, deitados, sem fazer um movimento, mas debaixo de nós, suavemente, tudo se movia e nos fazia mover, suavemente, de cima para baixo e de um lado para o outro.

(LFR, p. 10)

#### IV - AS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DE *HAPPY DAYS / OH! LES BEAUX JOURS*

A primeira tradução portuguesa desta peça (escrita em inglês em 1961 e traduzida para francês em 1963) foi feita por Jaime Salazar Sampaio (JSS), em 1968 para o espectáculo da Casa da Comédia, encenado por Artur Ramos e reposto em 1971 e 1982. A mesma tradução foi posteriormente utilizada: em 1992, para o espectáculo do Teatro Experimental “A Barca”, encenado por Nuno Pinto Custódio; em 2000, para o espectáculo do Crinabel Teatro, encenado por Francisco Brás; em 2001, pelos Artistas Unidos, no espectáculo com encenação de Madalena Victorino. Entretanto, foram feitas duas novas traduções: em 1993, por José Vieira de Lima (JVL), para a Companhia de Teatro de Almada (encenação de Julio Castronuovo) e em 2001, por Regina Guimarães (RG), para a Seiva Trupe (encenação de Paulo Castro). A nossa análise recai sobre estas três traduções.

Tal como a primeira tradução portuguesa de *En attendant Godot / Waiting for Godot*, a tradução de Salazar Sampaio conheceu uma longevidade assinalável nos palcos portugueses, a que não deve ser alheio o facto de lhe ter sido assegurada a sobrevivência editorial: à primeira edição (ed. Estampa, 1973) seguiram-se duas reedições (1989 e 1998), o que permitiu a divulgação do texto, quer junto da generalidade dos leitores, quer junto dos profissionais do teatro. De acordo com a ficha técnica do livro, o tradutor serviu-se das versões inglesa e francesa; a leitura do texto português permite-nos concluir que terá sido dada prioridade ao texto francês, já que foi esta a versão escolhida nos casos em que existem diferenças entre ambas.

José Vieira de Lima, pelo contrário, optou geralmente pela versão inglesa, recorrendo à francesa nos passos em que esta tinha uma tendência mais assinalável para a coloquialidade e para os “ajustamentos”<sup>78</sup>.

No caso das divergências de sentido, a tradução de Regina Guimarães apresenta maiores semelhanças com o texto francês; em muitos casos também, as

---

<sup>78</sup> Lima 1993:62

suas opções coincidem com as de Jaime Salazar Sampaio, cuja tradução terá funcionado como uma tradução paralela, mais do que para Vieira de Lima.

### 1. A tradução do título

Ao traduzir o título inglês *Happy Days* para francês (*Oh! Les beaux jours*), Beckett introduziu uma interjeição que lhe confere um tom de evocação nostálgica do passado, que não é evidente no inglês<sup>79</sup>. As traduções portuguesas do título têm poucas variações - *Dias Felizes* (Jaime Salazar Sampaio), *Os Dias Felizes* (José Vieira de Lima), *Dias Felizes* (Regina Guimarães) – e nenhum dos tradutores introduziu a exclamação que aproximasse o título do francês. Além das traduções impressas (ainda que nem todas editadas) a que tivemos acesso, temos notícia do espectáculo encenado por Francisco Brás em 2000 e baseado na tradução de Salazar Sampaio, a que foi dado o título “Oh Que Dias Tão Felizes”, onde se sente a ressonância do título francês.

### 2. As alusões literárias

Além das citações presentes nos títulos inglês e francês, Winnie cita vários textos literários no seu discurso, de uma forma distorcida e fragmentada; os mais facilmente identificáveis são excertos de *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Cymbeline* e *Twelfth Night*, de William Shakespeare (1564-1616) e de *Paradise Lost*, de John Milton (1608-1674); existe também uma alusão ao “ergo” de Descartes (1596-1650), fragmentos de textos do poeta inglês Thomas Gray (1716-1771), de *Rubáyyát*, de Omar Khayyám (1048-1131), de Charles Wolfe (poeta irlandês dos sécs. XVIII-XIX), de W.B. Yeats (1865-1939), de John Keats (1795-1821), de Robert Herrick (1591-1633).

O recurso a citações, quer de outros autores, quer do próprio Beckett, é frequente nas peças deste dramaturgo e constitui um dos traços que individualizam a

---

<sup>79</sup> O título inglês alude à canção popular “Happy days are here again”; o francês é a citação (deturpada) de um verso do poema “Colloque Sentimental” de Paul Verlaine (1844-1896) (*Ah! Les beaux jours de bonheur indicible*) com o qual a peça possui, em nosso entender, outro tipo de relações intertextuais.

personagem Winnie (e o texto) no quadro do teatro beckettiano; José Vieira de Lima (1993), a propósito das opções feitas na sua tradução, inventariou e comentou com algum pormenor a presença das citações no texto de Beckett.

A palavra dos outros - a memória dos clássicos - constitui uma segurança para Winnie ou, como ela diz no I Acto, “That is what I find so wonderful, a part remains, of one’s classics, to help one through the day” (p. 27). À medida que o tempo avança, a memória poética vai sendo cada vez mais fragmentária e, no II Acto, ela está tão deteriorada que Winnie mal consegue recordar as frases que, mesmo com falhas, ia recitando no acto anterior.

Na tradução para francês, Beckett alterou algumas dessas citações ou substituiu os autores citados (a citação de Charles Wolfe, por exemplo, foi substituído por uma de Victor Hugo (1802-1885). Como assinala Garforth (1996:56), “phrases that are intended to bring to mind a particular literary text in one language, do not always have an equivalent effect in another”; Beckett procurou contornar essa dificuldade. Na tradução alemã, que o autor acompanhou de perto, as traduções das citações de Shakespeare feitas por Elmar e Erika Tophoven foram substituídas pelas de Schlegel e Tieck, que traduziram a obra de Shakespeare para alemão nos séculos XVIII e XIX, por ser essa a versão mais facilmente reconhecível pelos alemães.

Em português, encontramos diferenças na tradução destas citações e, na maior parte dos casos, há uma grande proximidade entre as traduções de Regina Guimarães e Jaime Salazar Sampaio, em cujos texto se sente mais fortemente a presença do texto de partida francês. A diversidade de traduções dos versos dos clássicos citados por Winnie leva-nos a concluir que os tradutores portugueses terão procedido eles próprios à tradução dos passos em questão.

No início do I acto, Winnie cita um passo do Livro III do *Paradise Lost*, de John Milton – “holy light [...] bob up out of dark [...] blaze of hellish light” (p.140) - que é retomado no início do II acto – “Hail, holy light” (p.160) -, pondo em prática um procedimento frequente no teatro de Beckett a que já nos referimos: o retorno a frases e a acções anteriores, construindo uma estrutura cíclica, ainda que não circular.

Esta citação, que no texto francês surge como “sainte lumière” (p. 15) e “Salut sainte lumière” (p. 60), apenas se repete na tradução de José Vieira de Lima (“sagrada luz”, p.4) / “Salvé, sagrada luz”, p.33). Os outros tradutores não atenderam ao procedimento beckettiano e utilizam no primeiro acto a expressão “sagrada luz” e, no segundo, “Salvé, luz bendita”.

Ainda no primeiro acto, o texto inglês contém uma citação de *Romeo and Juliet*, de Shakespeare – “Ensign crimson. Pale flight” (p.5) – que Beckett mudou para “Fraîche bouchette. Bouchette blémie” (p.20). A tradução de Salazar Sampaio (“lábios de carmim”, p. 39) aproxima-se mais do texto inglês, embora não o traduza na íntegra, e resulta de uma leitura do contexto (Winnie está a pintar os lábios...). José Vieira de Lima traduziu todas as palavras do texto inglês (“Estandarte carmim. Pálida bandeira”, p. 7) enquanto Regina Guimarães se baseou no texto francês (“Boquinha fresca. Boquinha murcha.”, p.5).

A citação seguinte, também de uma peça de Shakespeare (*Cymbeline*) – “Fear no more the heat o’ the sun” (p. 11) - foi substituída, em francês, por uma citação (deturpada) de *Athalie*, de Jean Racine (1639-1699): “Qu’ils pleurent, oh mon Dieu, qu’ils frémissent de honte” (p. 32). Vieira de Lima seguiu o texto inglês (“Não temas mais o calor do sol”, p. 15) enquanto os outros tradutores coincidiram no texto de partida francês e na sua tradução (“Que chorem, oh meu Deus, que estremeçam de vergonha”, JSS, p.49; RG, p.13).

No segundo acto, as citações de Winnie são, como já dissemos, muito mais escassas e fragmentárias. É neste acto que surge a expressão que alude a Descartes – “Ergo you are there” (p.23) / “Donc tu es là” (p.60) – com que Winnie afirma a necessidade da presença de Willie, que a escuta, para se certificar da sua própria existência. Na tradução para português, Jaime Salazar Sampaio construiu uma frase mais longa que opera uma explicitação do texto: “Se falo é porque estás aí” (p. 72), enquanto os outros tradutores apenas mantêm a ideia de conclusão: “Conclusão: tu estás cá” (JVL, p. 33) e “Portanto tu estás aí” (RG, p. 29). O mesmo subtexto de

Descartes surge também em *Fin de partie / Endgame* (“Il pleure. [...] Donc il vit.” (p. 84) / “He’s crying. [...] Then he’s living.” (p. 123))

Neste acto, os versos de Charles Wolfe, recordados com muita dificuldade, foram substituídos, na versão francesa, pelos de Victor Hugo, conforme já assinalámos:

Go forget me why should something o’er that something shadow fling... go forget me... why should sorrow... brightly smile... go forget me... never hear me... sweetly smile... brightly sing... [...] One loses one’s classics. (p.27)

Tout... ta-la-la... tout s’oublie... la vague... non... délie... tout... ta-la-la tout se délie... la vague... non... flot... oui... le flot sur le flot s’oublie... replie... oui... le flot sur le flot se replie... et le flot... non... vague... oui... et la vague qui passe oublie... oublie... [...] On perd ses classiques. (p.69)

Jaime Salazar Sampaio e Regina Guimarães seguiram o texto francês, embora com resultados diferentes. Regina Guimarães introduziu uma repetição que evidencia a dissipação da memória:

Tudo... não sei quê... tudo esquece... a onda... não... fenece... tudo... não sei quê... tudo fenece... a onda... não: a vaga... isso mesmo... a vaga sobre a vaga esquece... estremece... isso mesmo... a vaga... não: a onda... isso mesmo... e a onda que passa esquece... [...] Como se perdem os clássicos! (JSS, p. 78)

Tudo... não sei quê... tudo se esquece... a onda... não... fenece... tudo não sei quê... tudo fenece... a onda... não... vaga... isso mesmo... a vaga sobre a vaga esquece... esmorece... isso mesmo... a vaga sobre a vaga esmorece... e a vaga... não... onda... isso mesmo... a onda que passa esquece... esquece... esquece... [...] Como se perdem os clássicos! (RG, p. 35)

José Vieira de Lima traduziu este passo a partir do texto inglês:

Vai esquece-me porque não sei quê sobre não sei quê lançar uma sombra... vai esquece-me... porque haveria a tristeza de... sorri alegremente... vai esquece-me... não me escutes... sorri docemente... alegremente canta [...] Uma pessoa esquece-se dos clássicos. (JVL, p. 38)

### **3. Diferenças entre os textos inglês e francês**

Além das diferenças assinaladas a respeito das citações (de que só comentámos algumas), existem outras diferenças entre os dois textos de Beckett. Um desses casos

prende-se com um trocadilho do texto inglês baseado no uso de pronomes que, traduzido para francês, perderia o efeito cómico:

Winnie - The hair on your head, Willie, what would you say speaking of the hair on your head, them or it?

(Long pause)

Willie – It.

(p.9)

Winnie - Est-ce que tu dirais ça, Willie, que ton temps est à Dieu et à toi?

(Un temps long.)

Willie - Dors.

(p.29)

Nascimento Rosa (2000:20) refere, a propósito deste passo, a diferença entre “um maior relevo intencional, dado pelo autor ao *pathos* teológico de Winnie” na versão francesa, e a “dúvida meramente linguística” do original inglês.

Os tradutores portugueses optaram ora por uma, ora por outra versão:

Winnie – Tu eras capaz de dizer que o tempo é de Deus e teu?

(Longa pausa)

Willie – Era.

(JSS, p.46)

Winnie - Os cabelos da cabeça, Willie, como é que dizes? Penteio-os? Hã? O ou os?

(Pausa longa)

Willie – O.

(JVL, p.12)

Winnie – Tu eras capaz de dizer, Willie, que o tempo é de Deus e teu?

(Longa pausa)

Willie – Dorme.

(RG, p.10)

Jaime Salazar Sampaio seguiu o texto francês mas alterou a resposta de Willie, o que implicou também uma alteração no carácter da personagem: a longa pausa que antecede a resposta passa a funcionar como um tempo de reflexão para uma personagem que lê o jornal, trata da ferida, constitui a audiência de que Winnie necessita (*I hope you heard that, Willie, I should be grieved to think you had not heard that*, p. 16), dá resposta a questões práticas (*What is a hog, Willie, please!* p.22) mas não é dada à reflexão filosófica. O *Dors* francês não constitui uma resposta

definitiva para a pergunta, pode bem ser a reacção de alguém que pensou no assunto e não chegou a uma conclusão, ou a resposta de quem tem estado ocupado com outra coisa qualquer e não quer ser incomodado; a resposta afirmativa (“Era”) dá a entender que a personagem chegou a uma conclusão.

José Vieira de Lima seguiu o texto inglês e justificou esta sua opção com base no carácter menos cómico e “mais filosófico” da versão francesa, adoptada pelos outros tradutores (“o episódio, com sugestões obscenas [pelo trocadilho em torno de hair = cabelos / pêlos] resulta mais cómico em inglês do que em português”<sup>80</sup>). Regina Guimarães manteve o sentido integral do texto francês.

Ainda no I acto, encontramos outra diferença entre os dois textos, num momento em que Winnie se queixa da falta de atenção de Willie:

Winnie – Do you know what has occurred, Willie? Have you gone off on me again? (p. 16)

A expressão inglesa comporta o duplo sentido de “desmaiar” e de “perder o interesse”. Na tradução para francês, Beckett anulou esta duplicidade de sentidos:

Winnie – Sais-tu ce qu’on vient de voir, Willie? Le coma t’a repris? (p. 44)

Na tradução deste passo, as opções dos tradutores divergem e afastam-se das normas geralmente adoptadas: Salazar Sampaio, que recorre preferencialmente ao texto francês, opta pela expressão inglesa (“Voltaste a desinteressar-te de mim?”, p.59). José Vieira de Lima, pelo contrário, traduz a expressão francesa (“Estás outra vez em coma?”, p. 23). Regina Guimarães manteve-se “fiel” ao texto francês (“Voltaste a cair em coma?”, p. 21). Julgamos que o desejo de verosimilhança terá sido o motivo que levou Salazar Sampaio a optar pelo texto inglês e a evitar a improbabilidade do francês; a mesma improbabilidade que Vieira de Lima associa ao tom coloquial desta versão e que o atraiu: “é difícil um tradutor resistir-lhe” (Lima 1993:62).

---

<sup>80</sup> Lima, 1993: 62.

#### 4. A tradução de nomes próprios

Além dos nomes dos protagonistas da peça, que são idênticos em inglês e em francês, é feita alusão a outras personagens, como no passo que se segue, com efeitos cômicos inegáveis:

Willie - His Grace and Most Reverend Father in God Dr Carolus Hunter dead in tub.

Winnie – Charlie Hunter!

(p.142)

Willie – Monseigneur le Révérendissime Père en Dieu Carolus Chassepot mort dans son tub.

Winnie – Charlot Chassepot!

(p.21)

O cômico resulta do contraste entre a extensão do título da personagem e a circunstância da sua morte e, depois, da redução desse título à fórmula afectuosa com que Winnie se lhe refere e que, em francês, permite um efeito fonético de aliteração e de rima. Nas traduções portuguesas não encontramos todos estes efeitos: Jaime Salazar Sampaio “encurtou” o título da personagem (“Monsenhor, o reverendíssimo Carolus Chassepot, morto na tina”, p.40) a quem Winnie se refere como “O Carlinhos Chassepot” (p.40). José Vieira de Lima não alterou os nomes usados no texto inglês (“Sua Eminência Reverendíssima Monsenhor Doutor Carolus Hunter morto na banheira” e “Charlie Hunter”, p. 5). Regina Guimarães arriscou a naturalização do apelido, não deixando de ter em conta o sentido do apelido “Chassepot” (uma espingarda antiga), o que lhe permitiu, depois, a construção da rima e um efeito cômico maior, até pelo inusitado do diminutivo escolhido:

Willie – Monsenhor Reverendíssimo Padre de Deus Carolus Baioneta, morto na tina.

Winnie – O Carleta Baioneta!

(p.5)

Esta tradutora optou pela naturalização dos nomes próprios noutros casos, o que a distingue dos outros tradutores. No exemplo que se segue, mais uma vez isso foi feito com vista à manutenção do efeito cômico. Em inglês há uma espécie de gradação na evocação do nome que termina com uma óbvia conotação sexual:

Winnie – My first kiss! A Mr Jonhson, or Johnston, or perhaps I should say *Johnstone*<sup>81</sup>. (p. 142)

Em francês, Beckett compensou a impossibilidade desta gradação introduzindo uma outra, relativa à profissão do indivíduo; o efeito cómico mantém-se e a conotação sexual passou para o verbo “baiser”:

Winnie – Mon premier baiser! Un kinési ou mécanothérapeute Demoulin... ou Dumoulin... voire Desmoulins, c’est encore possible.  
(p.22)

Jaime Salazar Sampaio eliminou a indecisão acerca da profissão e manteve os nomes como em francês:

Winnie – O primeiro beijo! Demoulin... ou Dumoulin... Desmoulin, talvez. É possível.  
(p.41)

José Vieira de Lima manteve a gradação do texto inglês que, em nosso entender, não torna o efeito cómico da conotação sexual acessível à generalidade dos espectadores:

Winnie – O meu primeiro beijo! Um tal Mr Johnson, ou Johnston, ou talvez fosse *Johnstone*<sup>82</sup>.  
(p.8)

Este é um dos casos em que a afirmação de Arnaldo Saraiva já antes citada se aplica: os tradutores portugueses não seguem o exemplo do tradutor Samuel Beckett que, ao traduzir para francês, introduziu alterações no texto, quer por via da naturalização quer de supressões e acrescentamentos. O facto de Beckett ser também o autor do texto que traduz impõe essa *autoridade* à tradução; as opções feitas nestas circunstâncias acabam por ser vistas como “liberdades que um tradutor não se pode permitir” (Lima 1993:61).

Regina Guimarães, ao mesmo tempo que manteve a dúvida quanto à profissão, naturalizou os nomes, tendo escolhido um (“Pedroto”) que foi uma figura destacada

---

<sup>81</sup> O elemento *-stone* é destacado com itálico na edição da Faber and Faber que utilizámos.

<sup>82</sup> Itálico do tradutor, na versão dactilografada a que tivemos acesso.

do Futebol Clube do Porto, o que pode contribuir para o efeito cómico junto dos espectadores do Norte, onde a tradução foi estreada:

Winnie – O meu primeiro beijo! Um físico ou um químico terapêutico.  
Pedroso... ou Pedroto... ou Peixoto, talvez, é bem possível.  
(p.6)

### **5. A tradução da linguagem obscena**

No I acto, Winnie apercebe-se da presença de um ser vivo: uma formiga que transporta um ovo. A situação dá lugar a um trocadilho entre as palavras “formication” e “fornication” que diverte as personagens:

Winnie – An emmet! [...] Willie, an emmet, a live emmet! [...]  
Willie – Eggs. [...] Formication. (13)

Este trocadilho é mais completo no texto francês, devido à presença da palavra “fourmi”:

Winnie – Une fourmi! [...] Willie, une fourmi, vivante! [...]  
Willie – Oeufs [...] Formication. (p.37)

A proximidade fonética entre as línguas facilitou a tradução do trocadilho para português: os três tradutores utilizaram a palavra “formigação”, onde facilmente se deduz uma sugestão sexual.

Quando as obscenidades não são uma mera sugestão, as opções de tradução divergem e a tradução mais antiga é a que recorre a uma linguagem mais “correcta” do ponto de vista da aceitabilidade social, como sucede no exemplo seguinte.

No primeiro acto, Winnie recorda a passagem de um casal que, ao vê-la enterrada na areia, se interrogou acerca da sua situação. A linguagem de Winnie é aqui marcada pelo recurso ao calão, que confere uma grande crueza ao modo como a personagem se refere à sua própria condição, sem no entanto deixar de comentar a diferença entre a linguagem do casal e a que lhe é própria; Winnie revela ter plena consciência da sua situação física mas não do seu absurdo:

Winnie – [...] What’s she doing? He says – what’s the idea? He says – stuck up to her didies in the bleeding ground – coarse fellow – [...] And you, she says, what’s the idea of you, she says, what are you meant to mean? Is it because you’re still on your two flat feet, with your old ditty full of tinned muck and changes of

underwear, dragging me up and down this fornicating wilderness, coarse creature, fit mate [...]  
(pp.19-20)

Winnie – [...] À quoi qu'elle joue? Dit-il – à quoi que ça rime? Dit-il – fourrée jusqu'aux nénés – dans le pissenlit – grossier personnage – [...] Et toi? Dit-elle? Toi tu rimes à quoi, tu es censé signifier quoi? Est-ce parce que tu tiens encore debout sur tes deux panards plats, ton vieux baise-en-ville bourré de caca en conserve et de caleçons de rechange, me traînant d'un bout à l'autre de ce fumier de désert – vraie harengère, digne compagne [...]  
(pp.50-51)

Na tradução de Jaime Salazar Sampaio encontramos uma linguagem que, não sendo a que Winnie habitualmente utiliza, atenua o calão do texto de partida:

Winnie – [...] que está aquela ali a fazer? – diz ele - o que é que ela julga que está a fazer? – diz ele – enterrada até às maminhas – nas ervas – muito ordinário – [...] E tu? Diz ela. O que é que andas a fazer, que julgas tu andar a fazer? Lá porque ainda te aguentas nesses pés chatos, o saco cheio de caca enlatada e cuecas lavadas, trazendo-me de rastos por esta porcaria de deserto – uma ordinarona, feitos um para o outro. [...]

(JSS, pp. 63-64)

O texto de José Vieira de Lima correspondente a este passo é um pouco mais longo; o tradutor seguiu a versão inglesa e foi sensível ao jogo com a expressão de Winnie (“meant to mean”), para cuja tradução se serviu da redundância com “querer dizer”. A linguagem obscena não foi suavizada:

Winnie – [...] Mas o que é que ela está a fazer? Diz ele – O que é que lhe deu diz ele – para se enfiar até às tetas na merda da terra – mas que tipo mais ordinário [...] E tu, diz ela, que ideia é a tua? O que é que tu queres dizer quando me perguntas o que é que eu quero dizer? Lá porque ainda te tens de pé sobre os teus chispes chatos, com o teu velho saco dos precisos a abarrotar de esterco enlatado e cuecas lavadas, arrastando-me de um lado para o outro neste deserto fornicado – mas que ordinarona, está mesmo bem para ele [...]

(JVL, pp.27-28)

No texto de Regina Guimarães, feito a partir do francês, também não houve preocupação com as regras do bem-dizer:

Winnie – [...] que está aquela ali a fazer? Diz ele – que fita está ela a fazer? Diz ele. Enterrada até às maminhas no canteiro – um sujeito muito ordinário [...]. E tu? Diz ela. O que andas tu a fazer? Lá porque te aguentas nesses pés chatos, com a sacola a abarrotar de caca enlatada e cuecas lavadas, arrastando-me por este deserto no cu do mundo – uma regateira, feitos um para o outro. [...]

(RG, p. 25)

## 6. Os sacos castanhos

O casal que se interrogou acerca de Winnie transportava uns sacos castanhos que deram origem a diferentes traduções em português. Em inglês, esses sacos são referidos como “kind of big brown grips” (p. 19) e em francês como “genre fourretout – marron” (p. 50). Levado, talvez, pela natureza do cenário, Jaime Salazar Sampaio descreve-os como “género saco de praia – castanho” (p. 63), introduzindo no texto uma nota de familiaridade do espaço que não está presente no texto de partida. Um dos aspectos essenciais deste e de outros textos de Beckett (como *Fin de partie / Endgame*) é a estranheza do mundo apresentado em palco; o cenário não constitui uma imagem coerente da vida, é preenchido por fragmentos de um mundo que já não é identificável: o espelho, o pente, a escova de dentes, os rituais diários de Winnie não têm relação com aquele espaço, funcionam independentemente. O facto de as personagens que por ali passaram transportarem sacos de praia ajuda a familiarizar um espaço, que é descrito no início da peça como “Expanse of scorched grass rising centre to low mound.” (p.1) ou, na versão francesa, “Etendue d’herbe brûlée s’enflant au centre en petit mamelon.” (p.11). Regina Guimarães, que noutros passos da sua tradução também se terá deixado guiar pela de Salazar Sampaio, seguiu-lhe o exemplo: “Cada qual com a sua sacola, género saco de praia castanho” (p. 25). José Vieira de Lima é o único que se refere a estes sacos apenas como “sacos grandes castanhos onde cabe tudo” (p. 27), tal como está nos textos de Beckett.

A opção do primeiro tradutor pelos “sacos de praia” poderá ter tido uma relação com a encenação; esta relação prolonga-se e sobrevive no texto literário publicado, e acaba por influenciar uma outra tradução que foi objecto de uma encenação cujo cenário nada tinha a ver com a situação sugerida (a praia) ou, sequer, com a didascália de Beckett: o espaço de “Dias Felizes” na encenação de Paulo Castro era um manicómio...

Esta apreciação de vários aspectos das traduções portuguesas permite-nos pôr em evidência algumas normas aplicadas pelos diferentes tradutores e que nos levam a falar de diferentes “poéticas” de tradução. Essas normas têm uma explicação no contexto pragmático em que as traduções foram realizadas, isto é, não são indissociáveis do período sócio-cultural, das opções estéticas das companhias teatrais implicadas, da relação dos tradutores com essas companhias e com a produção dos espectáculos. Em algumas das traduções consideradas, podemos falar de uma relação de tipo cooperativo (Bassnett 1985); no caso de Mário Viegas e Ana Tamen, o tradutor é também o encenador do espectáculo, alguém que domina as diversas semióticas em jogo (a literária e a teatral), o que significa que durante o processo de tradução podem também resolver-se problemas associados à encenação, a convenções de representação e até às expectativas do público. Noutros casos, o tradutor é alguém que não está tão directamente implicado na montagem do espectáculo mas, ainda assim, o trabalho de tradução fez-se, até um determinado momento, a par do trabalho de encenação, como foi o caso de *À Espera de Godot* traduzido por José Maria Vieira Mendes para os Artistas Unidos.

Importa também considerar a actividade dos tradutores em causa enquanto tradutores de/para teatro. Se a formação académica dos tradutores é um factor valorizado como garantia da qualidade da tradução (como atesta a crítica à tradução de António Nogueira Santos que mais adiante veremos), é um facto que a prática de tradução para o palco é importante pois pode levar os tradutores a fazer (e a justificar) opções de acordo com critérios não exclusivamente literários.

A poética dos tradutores, como dissemos, deve ser enquadrada no contexto socio-cultural em que as traduções foram feitas. A este respeito, e relativamente a *En attendant Godot / Waiting for Godot*, as traduções de Nogueira Santos, Mário Viegas e Vieira Mendes merecem-nos alguns comentários: parece-nos significativo que o primeiro adopte diversas estratégias para aproximar o texto do público português, recorrendo a processos de naturalização e à introdução de formas de tratamento ou marcas de coloquialidade típicas de um diálogo originalmente travado

em português. A cena teatral portuguesa de 1959, marcado por um grande número de peças ligeiras e de variedades<sup>83</sup>, não terá sido alheia a estas opções; apesar de uma peça de Beckett constituir um sinal de ruptura com a tradição, a sua tradução acabou por integrar convenções da cultura teatral de chegada. Mário Viegas, por seu lado, traduziu, encenou e representou *Enquanto se Está à Espera de Godot*, *A Última Bandana de Krapp* e *Final* num contexto diferente do do anterior tradutor, quer pela época em que as traduções foram feitas, pela natureza da sua participação no espectáculo, pelo carácter que imprimia aos seus trabalhos e, de um modo geral, aos espectáculos da Companhia Teatral do Chiado, explorando aspectos cómicos dos textos, servindo-se de uma atitude histriónica, de uma linguagem facial estudada, faceta que acabou por ser reconhecida pela crítica e pelo público como uma “imagem de marca”. Além do teatro, Mário Viegas trabalhou também como actor de cinema e televisão, tendo ainda o seu nome associado a programas dedicados à divulgação da poesia de autores portugueses. A poética deste tradutor deve, assim, ser explicada neste contexto mais vasto, que justifica opções de tradução e também, como veremos, a forma como os programas dos espectáculos foram elaborados.

José Maria Vieira Mendes traduziu *À Espera de Godot* para a encenação feita em 2000 pelos Artistas Unidos; enquanto tradutor para o teatro, fez para a mesma companhia uma adaptação de *Crime e Castigo*, de Dostoievski, traduziu peças de John Fosse, Harold Pinter e Heiner Müller, adaptou textos de Arthur Schnitzler para o espectáculo "Morrer", fez uma colagem de textos de Kafka para o espectáculo "Dois Homens". A orientação estética dos Artistas Unidos, companhia com um projecto voltado para a apresentação de novas dramaturgias (como o teatro de Harold Pinter e Sarah Kane ) e para a releitura de autores clássicos (como Brecht), explorando a componente literária dos textos encenados através da posterior edição, é bastante diversa da da Companhia Teatral do Chiado e isso reflecte-se nas traduções levadas ao palco; a tradução de Vieira Mendes evita os procedimentos de

---

<sup>83</sup> O anexo 9-A apresenta o anúncio da estreia do espectáculo no *Diário de Lisboa* de 18-4-1959 e mostra alguns dos espectáculos que se encontravam em cartaz na mesma data.

aculturação do texto e não lhe introduz elementos novos, chegando a um texto mais preocupado com a adequação do que com a aceitabilidade, ao contrário do de Mário Viegas. Por outro lado ainda, como vimos, houve da parte do tradutor a noção de que um texto para o palco é diferente de um texto destinado à edição, onde os aspectos de literariedade (conotados com a correcção da linguagem) são privilegiados.

Quanto a *Fin de partie*, a única tradução publicada foi feita por Fernando Curado Ribeiro, que teve também uma actividade de destaque na cena teatral portuguesa enquanto actor de cinema, nos anos quarenta e cinquenta, e de teatro a partir da década de cinquenta. Na sua tradução evidenciam-se procedimentos relacionados com a correcção, quer no que se refere à conformidade com normas gramaticais, quer no que diz respeito à adequação da linguagem a utilizar em palco; tal como a tradução de Nogueira Santos, a época em que esta tradução foi feita condicionou as escolhas do tradutor, tanto do ponto de vista da linguagem utilizada como dos procedimentos de aculturação que encontramos. A tradução de Ana Tamen operou uma actualização da linguagem e os procedimentos de naturalização que adoptou, nomeadamente no que se refere aos nomes das personagens, prendem-se com razões de exegese literária e com o desejo de aproximação às intenções do autor, como vimos.

Quanto a *Krapp's Last Tape / La dernière bande*, volta a surgir um tradutor cuja incursão no domínio do teatro não é fortuita. Luiz Francisco Rebello, não tendo outra intervenção nos espectáculos para os quais fez as traduções, tem uma participação reconhecido na vida teatral portuguesa; além de autor dramático, tem uma vasta obra na área dos estudos sobre teatro, incluindo uma História do Teatro Português, estudos sobre períodos da história da literatura portuguesa e sobre vários autores dramáticos. No que se refere à tradução de peças de Beckett, além de *Krapp's Last Tape / La dernière bande*, traduziu também *Acte sans paroles II*, *Catastrophe* e *Ohio Impromptu*. As suas traduções foram utilizadas nos espectáculos da Companhia Teatral do Chiado encenados por Mário Viegas que, em apresentações

posteriores, as modificou; houve, pois, uma relação de continuidade entre o tradutor, uma companhia de teatro e um encenador.

Rui Guedes da Silva traduziu *Krapp's Last Tape* em 1959; de Samuel Beckett traduziu ainda o romance *Molloy*, em 1970. Também neste caso, parece-nos que o contexto sócio-cultural pode explicar algumas das normas textuais adoptadas, designadamente as que se referem à selecção do material linguístico e que contribuem para a caracterização da personagem, como vimos. As escolhas vocabulares operadas podem implicar uma condenação do comportamento de Krapp, o que não é evidente no texto de partida inglês ou no francês.

A tradução que Isabel Lopes fez do mesmo texto opera uma actualização da linguagem e integra-se no objectivo mais amplo de reescrever um espectáculo já antes encenado; existe, por isso, uma preocupação com a adequação da tradução, mais do que com a naturalização do texto. O facto de a tradutora conhecer a encenação anterior do Teatro da Rainha e ter acompanhado a encenação de 2002 permitiu, naturalmente, olhar para o texto com atenção aos pormenores que interessava modificar, de acordo com uma proposta de valorização do texto literário.

Relativamente às traduções de *Happy Days / Oh! Les beaux jours*, importa destacar o nome de Jaime Salazar Sampaio, também ele autor dramático pertencente a um grupo de dramaturgos que "tacteiam, na esteira de Beckett e de Ionesco, mas também de Adamov, os temas do desespero e da hilariante loucura." (Picchio 1969:343). Traduziu *Dias Felizes* em 1968 e, além desta peça de Beckett, foram publicadas as suas traduções de *Feliz Aniversário* de Harold Pinter, em 1967 e *O Inverno de 45* de Michel Deutsh, em 1991. Embora a participação no espectáculo se tenha limitado à tradução (de acordo com o encenador, feita de uma forma cooperativa<sup>84</sup>) a sua ligação ao teatro manifesta-se na vasta produção como autor conotado com o "teatro do absurdo" português. Talvez por isso, à sua tradução tenha sido assegurado o carácter de texto literário, por via da publicação, que lhe permitiu manter-se em

---

<sup>84</sup> Ver *infra*, p. 119.

circulação ao longo de sucessivas edições. É uma tradução que não procura a naturalização do texto, que tenta clarificá-lo em alguns pontos, que procura atenuar a linguagem obscena, constituindo um texto de chegada susceptível de ser utilizado em encenações diferentes como, de resto, aconteceu.

José Vieira de Lima, que traduziu *Os Dias Felizes* para a Companhia de Teatro de Almada em 1992, é um dos consultores literários desta Companhia. A sua obra como tradutor é muito vasta, dedicando-se sobretudo à narrativa, com autores como Colleen MacCullough, V.S. Naipaul, John Le Carré, Sam Shepard e Salman Rushdie. Este autor fez um estudo acerca da sua tradução de *Os Dias Felizes*, integrado no número especial da revista *Cadernos*, da Companhia Teatral de Almada, dedicado a Samuel Beckett. A sua tradução, ainda que não tenha sido publicada, reflecte essa preocupação com o carácter literário do texto e procura evitar os processos de naturalização. O mesmo se passa com a tradução de Regina Guimarães.

Vemos, assim, que a maior parte dos tradutores portugueses que se ocuparam das peças de Beckett possui algum tipo de relação com o teatro. Se nenhum deles é detentor de uma formação específica como tradutor de teatro, o seu trabalho enquadra-se numa prática que não está de costas voltadas para o palco, sobretudo a partir dos anos oitenta. Além disso, é dada atenção à obra de Beckett e a alguns problemas de tradução que esta poderá suscitar, nomeadamente os que se associam à problemática do bilingüismo literário; isto verifica-se, por exemplo, nas fontes consultadas para a tradução e no facto de recorrerem aos textos de partida inglês e francês. Quer dizer que a maioria dos tradutores tem consciência dos problemas implicados na tradução e procura resolvê-los de um modo pragmático, ainda que as suas poéticas de tradução não sejam semelhantes à de Beckett. Do elenco de tradutores a que nos temos vindo a referir, Mário Viegas destaca-se como aquele que fez um trabalho mais sistemático sobre a obra deste autor, assumindo-se quase como um seu representante em Portugal, como veremos ao analisar os programas dos espectáculos e como atestam algumas das entrevistas que concedeu.

### III. OS PROGRAMAS DOS ESPECTÁCULOS

Propomo-nos, em seguida, analisar um conjunto de programas que acompanharam alguns dos espectáculos feitos entre 1972 e 2002. Neste conjunto de elementos metatextuais, procuraremos destacar a natureza do discurso que veiculam sobre o autor e sobre a importação dos textos e a forma como abordam o processo de tradução.

Os programas são instrumentos a que os espectadores têm acesso antes do início dos espectáculos e que influenciam a sua recepção. Lidos antes ou depois da representação, são conjuntos mais ou menos vastos de textos e outros documentos que, na maior parte dos casos, ultrapassam as necessidades de informação mínima geralmente contida numa ficha técnica e incluem elementos para a interpretação da obra: fontes a que a encenação se reporta, textos e imagens que espelham o percurso da montagem do espectáculo, referências a outras criações do mesmo autor, do mesmo encenador ou dos mesmos actores, excertos de trabalhos académicos sobre a peça ou o autor, excertos do texto que serve de base ao espectáculo, etc. O modo como os programas se organizam, o tipo e a quantidade de informação que fornecem são reveladores do grau de influência que pretendem exercer sobre o espectador e do conceito que cada grupo tem acerca do público que assiste ao espectáculo; não é casual, por exemplo, a inclusão de textos de académicos conceituados ou de textos não traduzidos para português (por exemplo, um texto em catalão do programa de “Enquanto se Está à Espera de Godot”). Tal como as normas de tradução, o conteúdo e a extensão dos programas também se alteram com o passar dos anos.

Os programas dos espectáculos de Samuel Beckett feitos em Portugal constituem um bom exemplo desta variedade. Analisámos alguns deles, relativos a espectáculos produzidos a partir de textos do nosso *corpus* em alturas diferentes por companhias diferentes, e constatámos que é possível encontrar neste conjunto uma matriz comum, que está de acordo com a função básica dos programas: informar o público acerca do autor, do encenador e dos actores. Assim, todos incluem a ficha técnica da produção do espectáculo, alguns dados bio-bibliográficos sobre o autor, um texto sobre a peça em causa; mas a extensão destas informações é muito variável e a elas acrescentam-se outros documentos de

natureza diversificada, como veremos em seguida. O quadro-síntese da página 106 esquematiza a constituição destes programas.

## **1. Programas de espectáculos feitos a partir de *En attendant Godot / Waiting for Godot***

### **1.1. “Enquanto se Está à Espera de Godot” (Companhia Teatral do Chiado, encenação de Mário Viegas, 1993)**

O programa deste espectáculo contém um grande número de textos e fotografias. Na capa, além do título do espectáculo (resultado de uma nova tradução de Mário Viegas, “do francês e do inglês (última versão do autor)”, como pode ler-se na página 1), são indicados os títulos francês e inglês e, sob uma fotografia de Laurel e Hardy, surge a informação de que “contém documentos inéditos em Portugal”. As dezenas de fotografias contidas no programa não se limitam a este espectáculo: reportam-se a outras produções nacionais e estrangeiras da peça (como a da estreia em Paris, em 1953 e em Londres, em 1955, a do Schiller-Theatre de 1975, dirigida por Beckett ou a do San Quentin Drama Workshop, de 1984), de outras peças de Beckett e apresentam ao espectador vários actores associados ao dramaturgo, como Roger Blin, Max Wall, Buster Keaton e Billie Whitelaw, para além de actores portugueses em produções de textos de Beckett mas não só. Os textos são também em grande número e de natureza muito variada: um texto “inútil” (p. 2) de Mário Viegas (“Algumas anti-explicações”) refere a “variedade de abordagens que o [...] programa demonstra profusamente”, justifica algumas das opções dramáticas adoptadas, aludindo também à tradução feita e aos textos de partida utilizados; encontramos ainda alguns textos de carácter académico, excertos de entrevistas, críticas publicadas em jornais estrangeiros. Embora o número de textos de autores estrangeiros seja substancialmente superior, o programa inclui um texto de Costa Ferreira (“Memória da estreia em Portugal de «À Espera de Godot» em 1959”) e o texto que Jorge de Sena publicou na *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, em Maio de 1959, aquando da estreia portuguesa de *À Espera de Godot*.

### 1.2. “À Espera de Godot” (Artistas Unidos, encenação de João Fiadeiro, 2000)

Os programas dos Artistas Unidos têm um formato simples: um desdobrável com breves informações sobre os intervenientes no espectáculo, o autor e o texto. Apresentam um grafismo em que predomina o preto e branco e a utilização da cor serve para realçar os títulos dos espectáculos.

O programa de *À Espera de Godot*, realizado em Maio de 2000, destaca a identificação do tradutor (José Maria Vieira Mendes), junto do autor da peça e não a par dos demais intervenientes no espectáculo, o que se poderá explicar pelo facto de ser uma nova tradução. A única fotografia mostra os quatro actores com uma indumentária e uma postura que não têm uma relação directa com o espectáculo. Existem informações sobre o percurso de todos os intervenientes, e não apenas sobre os actores e o encenador. João Fiadeiro assina um texto breve sobre a peça onde cita Gregory Mosher, encenador de Beckett, e onde acentua o recurso à palavra como forma de tentar exprimir e entender o mundo; refere ainda o ano da estreia da peça em Portugal (1958) e as encenações posteriores de Mário Viegas e da Seiva Trupe. É interessante notar que este encenador destaca o nome de Mário Viegas mas não identifica o encenador de *À Espera de Godot* apresentado pela Seiva Trupe (Julio Castronuovo, em 1999), o que confirma o papel que Mário Viegas teve na divulgação da obra de Beckett em Portugal e a associação que inevitavelmente se estabelece entre os dois.

### 1.3. “À Espera de Godot” (Teatro da Comuna, encenação de Miguel Guilherme, 2000)

Em Novembro de 2000, Miguel Guilherme encenou *À Espera de Godot*, a partir de uma nova tradução do texto feita por Inês Lage. O programa deste espectáculo – um volume com 36 páginas - aproxima-se dos programas da Companhia Teatral do Chiado pela diversidade e natureza dos documentos aí contidos. A tradutora assina um texto<sup>85</sup> em que reflecte sobre o seu trabalho acentuando, em caracteres graficamente destacados, o mito da intraduzibilidade do texto de Beckett e a consciência da subalternidade do trabalho

---

<sup>85</sup> Ver anexo 15, p. 164.

dos tradutores, “ladrões de discursos alheios”. O texto do encenador refere a aproximação gradual do teatro de Beckett ao silêncio, começando por associá-lo ao escritor norte-americano Paul Auster, e reflecte sobre aspectos da encenação, designadamente o dispositivo cénico e as suas implicações para a relação entre o público e os actores. Além de uma série de fotografias (de Beckett, de cena, da tradutora, dos actores, do encenador, do assistente de encenação, do cenógrafo e da produtora) e de informações sobre as pessoas indicadas (que, no caso da tradutora, incluem as qualificações académicas), o programa contém vários desenhos, textos críticos (uma cronologia bio-bibliográfica do autor, um texto assinado por Gilles Pétel e um outro de Jean Martin) e dois poemas: um de Thomas Moore (em inglês) e um de Alexandre O’Neill. Há, tal como nos programas da Companhia Teatral do Chiado, a sugestão de intertextualidades para a obra de Beckett; no caso da Companhia Teatral do Chiado, os textos propostos são de poetas portugueses e do próprio Beckett; neste programa, a presença de um poema em inglês (língua também utilizada pela tradutora para encerrar o seu texto) e a referência a Paul Auster sugerem associações diferentes que pressupõem um público com uma cultura linguística e literária mais anglo-americana.

## **2. Programas de espectáculos feitos a partir de *Fin de partie / Endgame***

### **2.1. “Fim de Festa” (Teatro Experimental do Porto, encenação de Julio Castronuovo, 1972)**

Em 1972, o TEP apresentou o espectáculo *Fim de Festa*, baseado na tradução de Fernando Curado Ribeiro, com encenação de Julio Castronuovo. O programa então feito tem poucas páginas, com informações simples: a identificação do autor, do tradutor, do encenador e dos actores por ordem de entrada em cena e a ficha técnica do espectáculo; contém ainda a indicação da idade mínima exigida aos espectadores e uma referência ao visto da D.D.S.E. Os textos complementares acerca do autor e da peça consistem numa breve nota bio-bibliográfica, extraída da Enciclopédia Verbo, e em apontamentos sobre a encenação e a obra, da responsabilidade do encenador. Nestes textos, Julio Castronuovo acentua o carácter revolucionário da escrita de Beckett e o modo como esta reflecte a

condição do homem contemporâneo. Este programa inclui ainda a relação de todos os espectáculos realizados pelo TEP, o que ajuda o leitor/espectador a integrar o espectáculo num contexto em que predominam os dramaturgos estrangeiros: na temporada de 1969/70, época da estreia de “Fim de Festa”, o TEP apresentou peças de Carlo Goldoni, Gil Vicente, Miguel Mihura, Nicolau Gogol, Federico Garcia Lorca e do próprio Julio Castronuovo; a temporada de 1971/72 assistiu à reposição de “Fim de Festa” depois de peças de Labiche, Jaime Salazar Sampaio, Júlio Dinis, Correia Alves e, novamente, Federico Garcia Lorca.

## **2.2. “Final” (Companhia Teatral do Chiado, encenação de Mário Viegas, 1988)**

Na temporada de 1988/89, Mário Viegas encenou o espectáculo *Final*, a partir de uma nova tradução (feita em parceria com Manuela de Freitas) de *Fin de partie / Endgame*. O programa é um volume com 40 páginas em cuja capa se afirma conter “alguns textos e documentos utilizados para a concepção dramaturgica, tradução, encenação e produção deste espectáculo”. No interior, encontramos um vasto conjunto de materiais que incluem fotografias (dos ensaios, de Samuel Beckett - sozinho e com Buster Keaton - de Laurel e Hardy, de várias produções estrangeiras do texto, incluindo uma da estreia mundial da peça), muitos textos críticos traduzidos para português (de manuais académicos, de jornais estrangeiros), excertos de entrevistas, testemunhos de encenadores sobre esta e outras peças de Beckett, poemas de Samuel Beckett, vários desenhos e imagens de edições estrangeiras da obra. É um programa que, pela extensão e pela natureza dos elementos incluídos, não é muito diferente do de “Enquanto se está à espera de Godot”.

## **3. Programas de espectáculos feitos a partir de *Krapp’s Last Tape / La dernière bande***

### **3.1. “A Última Gravação” (Novo Grupo, encenação de Mário Viegas, 1984)**

O programa deste espectáculo – uma colagem de quatro peças de autores diferentes – é composto por quatro conjuntos de textos e fotografias, associados a cada uma das peças. A secção relativa ao texto de Beckett, traduzido por Luiz Francisco Rebello com o título *A Última Gravação*, inclui a identificação do tradutor e dos actores e um texto de Peter Brook

com algumas expressões destacadas e que remetem para a situação cénica (“um homem falando para um gravador”) e para a indagação do sentido do teatro de Beckett (“De nada serviria que nos explicassem o que elas querem dizer”, “As peças obscuras de Beckett”, “O seu desespero[...]”); o texto de Peter Brook termina com uma referência ao “público de Beckett”, designando-o como “um outro público [...] que não ergue barreiras intelectuais, que não tenta a todo o custo analisar a mensagem” (p. 28). Esta necessidade de abolição das barreiras intelectuais perante o teatro de Beckett será retomada por Mário Viegas, em 1993, a propósito da sua tradução e encenação de *Enquanto se Está à Espera de Godot*, feitas “sem caganças intelectuais”<sup>86</sup>. O programa inclui ainda poemas de Samuel Beckett, Álvaro de Campos, Yannis Ritsos e Mário Cesariny e diversas fotografias: um sem abrigo da cidade de Lisboa, Beckett com Buster Keaton, Mário Viegas “com” Beckett, uma montagem fotográfica bastante significativa da aproximação que Viegas faz ao teatro deste autor: ele foi o actor e encenador português que levou ao palco mais textos de Beckett, e essa espécie de “apropriação” acaba por reflectir-se na elaboração dos programas.

### **3.2. “A Última Bobina de Krapp” (Companhia Teatral do Chiado, encenação de Mário Viegas, 1986)**

Em 1986/87, Mário Viegas encenou para o Teatro Experimental do Porto três textos de Samuel Beckett - *Improviso de Ohio*, *A Última Bobina de Krapp* e *Acto sem Palavras II* - integrados no espectáculo “Catástrofe”, para o qual, além do programa, foram feitos três cadernos independentes com “Notas para a encenação” de cada um dos textos. O programa, com oito páginas, refere a ordem de apresentação dos três textos e a sua duração, inclui a ficha técnica do espectáculo, um poema de Álvaro de Campos (heterónimo de Fernando Pessoa muitas vezes retomado nos programas de Mário Viegas), um texto de Peter Brook, um dos mais conhecidos encenadores de Beckett, já incluído no programa do Novo Grupo de 1984, algumas notas do encenador sobre as peças em questão e um poema de Samuel Beckett. O caderno dedicado a *A Última Bobina de Krapp* abre com um texto manuscrito do encenador, com algumas “ideias soltas” escritas na primeira pessoa e com a

---

<sup>86</sup> *Jornal de Letras*, 21-9-1993, p. 22

aparência deliberadamente descuidada de escrita ao correr da pena, destacando algumas palavras, o que dá a ideia de um espectáculo construído sob o olhar cúmplice do espectador; esta cumplicidade e a aparente displicência são reforçadas pelo facto de todas as legendas e indicações bibliográficas contidas no programa serem também manuscritas. Para além da ficha técnica, estas “Notas” incluem um poema de Bernardo Soares e outro de Álvaro de Campos, dois poemas de Samuel Beckett, um de Camilo Pessanha e um último do surrealista António Maria Lisboa, um desenho de Jim Morrison e outro de Jocely Herbert e excertos de textos críticos sobre a peça traduzidos do inglês. O programa e as “Notas” de Mário Viegas juntam os dados “objectivos” à reflexão subjectiva, incluem o discurso de cariz académico e propõem leituras intertextuais da peça com os diversos poemas apresentados, na sua maioria de poetas portugueses, mas também associações do autor a outras linguagens e personagens de ruptura, como é o caso de Jim Morrison.

### **3.3. “A Última Bandana de Krapp” (Companhia Teatral do Chiado, encenação de Mário Viegas, 1991; 1993)**

Em 1991, uma tradução da peça *La dernière bande / Krapp's Last Tape*, foi novamente encenada por Mário Viegas, desta vez com o título *A Última Bandana de Krapp*, incluída no espectáculo “Três Actos de Beckett” (a par de *Rockaby / Balanceada e Breath / Fôlego*). A capa do programa contém a indicação “textos de apoio” e o material incluído confirma plenamente esta intenção didáctica. Há um grande número de fotografias (de Laurel e Hardy, de Beckett, dos actores intervenientes no espectáculo, de actores estrangeiros, de representações de outras peças de Beckett...) e de textos (fragmentos das peças, de entrevistas, poemas de diversos autores portugueses, com especial destaque para Fernando Pessoa). O programa apresenta-se, assim, como uma espécie de “manual” sobre o teatro de Beckett; além do recurso a imagens emblemáticas (a árvore de *En attendant Godot*) e a figuras sucessivamente associadas ao autor (Laurel e Hardy, Buster Keaton, Billie Whitelaw...) sugere intertextualidades, quer entre encenações, quer entre textos, aspecto a que a crítica não foi indiferente: “Este tríptico revela homogeneidade e ficará,

sem dúvida, como expressão das afinidades poéticas e temáticas entre Beckett e Pessoa, como tão bem sugere programa deste espectáculo”<sup>87</sup>

O mesmo texto de Beckett foi retomado em 1993. Na capa do programa pode ler-se que contém “documentos inéditos em Portugal” (o que está de acordo com a intenção de “pioneirismo” do encenador relativamente à apresentação de muitos dos textos de Beckett entre nós<sup>88</sup>); a esta indicação acrescenta-se a inclusão, ainda na capa, dos títulos em inglês e em francês e, no interior, além da indicação dos textos de partida utilizados na tradução, é referido o facto de se basear na “última versão do autor”, mostrando a consciência do tradutor/encenador Mário Viegas quanto ao bilinguismo de Beckett e à instabilidade que a sua prática de auto-tradutor e encenador implicou para os textos. Este programa contém um grande número de fotografias de produções estrangeiras e nacionais (com destaque para as dos espectáculos do TEP e da Companhia Teatral do Chiado), e a indicação dos prémios conquistados pelos actores. A presença destas imagens no programa ajuda a incluir o espectáculo (e o espectador) numa tradição nacional e europeia / mundial. São também muitos os poemas de autores portugueses contemporâneos incluídos (Jorge de Sena, Carlos de Oliveira, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Mário Cesariny...); o programa de *A Última Bandana...* inclui um poema de Camilo Pessanha com a indicação expressa de que se destina a ser lido antes e depois do espectáculo. Tal como acontece noutros programas de Mário Viegas, ao mesmo tempo que se procura situar a produção do espectáculo numa tradição trans-nacional, estabelece-se uma intertextualidade com autores portugueses, inserindo os textos de Beckett numa tradição literária (poética e temática) nacional e leva-se o espectador a reconhecer essa relação. Existe uma grande semelhança no modo como se organizam os programas dos espectáculos realizados nesta temporada, que chega à inclusão dos mesmos textos e fotografias. Isto cria uma noção de continuidade que o público consegue reconhecer e entender.

---

<sup>87</sup> Anabela Mendes, *Público* 19-1-1991

<sup>88</sup> O encenador afirma esta intenção numa entrevista incluída no programa de “A Última bandana...”: “Foi só há cerca de seis anos, com os espectáculos que eu montei e com os da Graça Lobo e Carlos Quevedo, que Beckett começou a ser mais conhecido entre nós e mesmo a estar na moda [...]” (p. 8)

### **3.4. “A Última Bobina” (Teatro da Rainha, encenação de Fernando Mora Ramos, 2002)**

Este espectáculo assinalou o regresso da companhia à cena teatral portuguesa, depois de algum tempo de inactividade, e foi um retorno do encenador e do actor Vítor Santos a um texto de Beckett encenado em 1989, com uma dramaturgia bastante diferente. O mais longo texto do programa refere-se ao espectáculo como um regresso “a Beckett e ao fundamento da peça”, confrontando-o com a aposta de 1989; este texto acentua o conflito de Krapp consigo próprio e com o que foi trinta anos antes, sem deixar de propor uma leitura biografista da peça (Krapp/Beckett) e de sugerir que esta é “uma peça sobre a impossibilidade do amor”. Os restantes textos que compõem o programa (um livrinho de oito páginas com apenas duas imagens: o rosto de Beckett na capa e Vítor Santos/Krapp com uma banana na mão, na contra-capas) são curtos excertos traduzidos de escritos sobre o teatro de Beckett e sobre esta peça em particular; a escolha de um texto de Pierre Chabert, que se refere à utilização do magnetofone à data da estreia da peça, está de acordo com a ideia do retorno ao fundamento do texto que Mora Ramos empreendeu depois da experiência com o vídeo. O programa inclui também um texto de François Bruzzo que reflecte sobre o sentido do nome da personagem (Krapp); uma vez que a tradução do título (“A Última Bobina”) exclui o nome da personagem, o espectador deverá ter um conhecimento prévio do título em inglês que lhe permita, apesar dessa ausência, reconhecer o Krapp; ou, então, que tenha uma grande atenção durante o espectáculo para se aperceber da única vez em que a personagem diz o seu próprio nome. No final, um texto sobre o “Teatro da Rainha” dá conta da história desta companhia e da sua “opção clara por um teatro ancorado na história e no real”.

#### 4. Programas de espectáculos feitos a partir de *Happy Days / Oh! Les beaux jours*

##### 4.1. “Os Dias Felizes” (Companhia de Teatro de Almada, encenação de Julio Castronuovo, 1993; 1995)

Esta Companhia estreou em Novembro de 1993 uma produção de “Dias Felizes”, baseada numa tradução inédita de José Vieira de Lima, com encenação do argentino Julio Castronuovo, o único encenador estrangeiro a trabalhar com companhias portuguesas sobre textos de Beckett e, a seguir a Mário Viegas, o que encenou mais textos de Samuel Beckett em Portugal. O programa deste espectáculo é um desdobrável que inclui a ficha técnica e informações breves acerca do autor, dos actores e do encenador, acompanhadas de fotografias: os dois actores masculinos que alternadamente desempenham o papel de Willie, o encenador, a personagem Winnie com o guarda-sol. O texto sobre Samuel Beckett refere o carácter de excepção da sua obra e fornece um comentário de “Dias Felizes” que acentua o imobilismo, o tema da deterioração e aspectos da linguagem de Winnie.

O espectáculo foi reposto em 1995; o programa então feito, indicando tratar-se agora de uma encenação de Julio Castronuovo e Joaquim Benite, tem o mesmo formato do anterior, também com uma única fotografia de cena: a personagem Winnie enterrada até à cintura. O texto sobre Samuel Beckett (“Beckett: Humor e Impudor”) é da autoria de Roger Blin e, ao contrário do anterior que se referia quase exclusivamente à peça em causa, tem uma carácter mais abrangente, reportando-se à problemática dos símbolos, aos temas obsessivos de Beckett, ao seu humor e à linguagem despojada, com referências a outras obras, cujos títulos surgem em francês (*La dernière bande, Tous ceux qui tombent*), e às personagens de *En attendant Godot* (Estragon e Vladimir). A opção por este texto mais complexo do que o do programa anterior pressupõe um público mais conhecedor ou, pelo menos, mais curioso em relação ao universo beckettiano e poderá justificar-se por se tratar da reposição do espectáculo. O desdobrável inclui ainda alguns fragmentos de textos críticos publicados na imprensa portuguesa que assinalam o facto de a encenação de Julio



Castronuovo ter sido “revista” por Joaquim Benite, com vantagens significativas<sup>89</sup>; referem também o facto de a actriz Teresa Gafeira ter merecido um prémio pelo seu desempenho neste espectáculo.

#### **4.2. “Dias Felizes” (Artistas Unidos, encenação de Madalena Victorino, 2001)**

O programa de *Dias Felizes*, realizado em Abril de 2001, tem o mesmo formato do programa de *À Espera de Godot* (2000). A identificação do tradutor não é destacada, ao contrário do que acontece como no programa de *À Espera de Godot*, decerto por não se tratar de uma tradução inédita. A fotografia (de cena) apresenta o rosto da personagem Winnie, enterrada até ao pescoço e com a cabeça apoiado num montículo de areia, rompendo com a opção pelas imagens canónicas (a que a Companhia de Teatro de Almada recorre), o que acontece, de resto, com toda a encenação. As informações sobre o percurso dos actores e da encenadora (Madalena Victorino) surgem a par de outras acerca dos demais intervenientes na montagem do espectáculo. Esta opção é significativa para o entendimento do projecto artístico e do processo criativo dos Artistas Unidos, cujos espectáculos se apresentam como resultado de uma combinatória de todos os participantes. Os textos deste programa são breves citações sobre a peça, da autoria de Beckett, de autores estrangeiros (David Pattie e Paul Lawley) e de actrizes que vestiram a pele de personagens femininas de Beckett (Madeleine Renaud e Brenda Bynum); há ainda uma referência à estreia da peça em Nova Iorque (1961), em Paris (1963) e em Lisboa (1968) com a identificação, em todos os casos, dos encenadores e das actrizes que desempenharam o papel de Winnie. À semelhança do que acontece com a Companhia Teatral do Chiado, os Artistas Unidos tentam deste modo tornar claro, junto do seu público, que os espectáculos se integram numa tradição internacional e nacional.

---

<sup>89</sup> “[...] O belíssimo texto de Beckett [...] perdia-se numa secura sem alma [...]. Revista a encenação e a direcção de actores (Julio Castronuovo) por Joaquim Benite, aquilo que nos é agora oferecido é, sem margem para dúvidas, mais um excelente trabalho português sobre o texto beckettiano.” (Eugénia Vasques)

### 4.3. “Dias Felizes” (Seiva Trupe, encenação de Paulo Castro, 2001)

Em Junho de 2001, a Seiva Trupe estreou uma nova produção de *Dias Felizes*, baseada numa tradução inédita de Regina Guimarães e encenada por Paulo Castro. O programa desse espectáculo abre com um texto do encenador que expõe uma visão apocalíptica do mundo, citando Heiner Muller mas sem nunca nomear Beckett. Segue-se um texto da actriz e produtora do espectáculo Júlia Correia (“Apontamentos para uma dramaturgia. Algumas notas sobre o Absurdo e S. Beckett”), onde são citados Baudelaire, o manifesto dadaísta de 1924, Jean Duvignaud, Nietzsche, Kafka, Molloy (personagem do romance de Beckett com o mesmo título), George Luckács, Ionesco, Artaud, e John Cage. Estes dois textos não visam a clarificação do texto dramático em causa, antes procuram enquadrar as opções dramáticas, de uma ruptura radical, adoptadas na montagem do espectáculo: tal como noutras peças, Beckett decompõe o mundo familiar e reconhecível de tal modo que tudo o que permitiria identificar o espaço cénico com um espaço familiar desaparece; como consequência, deixamos de identificar os protagonistas como seres sociais conhecidos. Esta redução do que é familiar acentua o efeito de estranheza na concepção do espaço; a estranheza estende-se, depois, ao facto de a personagem ter consciência da sua situação física mas não do seu carácter insólito e apresentar a sua situação com uma grande precisão nas duas histórias que conta. A definição de um espaço físico (um hospício) e a alteração da situação física de Winnie anulam o efeito de estranheza e convocam novos elementos para a interpretação do texto. A leitura destas notas (e deste espectáculo) será muito diferente da das outras produções de *Dias Felizes* realizadas em Portugal, que assentavam numa ideia de “fidelidade” ao texto e às didascálias de Beckett (no caso da encenação de Julio Castronuovo) ou, ainda que numa perspectiva de ruptura, procuravam uma concepção cénica que acentuasse a graciosidade dos gestos e a imobilidade inescapável de Winnie (na encenação da coreógrafa Madalena Victorino para os Artistas Unidos). Em várias páginas do programa da Seiva Trupe surgem fotografias e desenhos em que a presença de revólveres é constante; o revólver de Winnie adquire o estatuto de objecto emblemático (tal como era emblemática a imagem de Winnie com o

guarda-sol na produção de Almada, ou a imagem de Winnie enterrada até ao pescoço na produção dos Artistas Unidos), indício da violência que marca esta encenação de Paulo Castro. O programa tem ainda, nas páginas interiores, várias fotografias de cena e a ficha técnica (em que o nome da tradutora aparece em primeiro lugar) e, no fim, a indicação do espectáculo seguinte desta companhia (“Amadeus” de Peter Shaffer).

Esta descrição dos programas revela que há uma grande diversidade de informação e que a sua selecção e organização depende sobretudo das companhias em causa (ou do encenador), já que existe uma continuidade nos modelos utilizados. O quadro da página 106 confirma isso mesmo: os programas mais extensos, em que encontramos maior quantidade e variedade de documentos, são os dos espectáculos em que Mário Viegas se envolveu (com o Novo Grupo, o Teatro Experimental do Porto e, em especial, com a Companhia Teatral do Chiado); são estes que propõem leituras intertextuais com poetas portugueses, num processo de aproximação de Beckett à literatura nacional iniciado já nas estratégias de tradução que, pela naturalização de uma série de elementos, ajudam a radicar o texto (e o autor) entre nós; de tal modo assim é que em alguns dos programas (T.E.P., 1986; C.T.C., 1988, 1991, 1993) nem sequer encontramos informações objectivas (biografias, por exemplo) sobre Samuel Beckett. A extensão do programa e a natureza dos documentos seleccionados não é independente das opções dramáticas adoptadas, antecipando-as perante o espectador que lê o programa antes do início do espectáculo, esclarecendo-as, em suma, complementando-as na apresentação de “um” Beckett “segundo” uma companhia ou um encenador; o programa de “Dias Felizes” da Seiva Trupe (2001) parece-nos, a este respeito, muito significativo.

O discurso sobre a encenação e o aparato crítico contidos nos programas constituem uma forma de “programar o olhar” do espectador (Pavis 1987:304), pois em muitos casos ultrapassam a mera função informativa. É certo que a leitura do programa pode revelar-se imprescindível para que ao espectador não escapem aspectos essenciais da dramaturgia; mas pode também acontecer que as suas dimensões façam com que este se substitua ao

próprio espectáculo que, quando observado, já não diz nada de novo. Por outro lado ainda, o excessivo peso de alguns programas, que se tornam quase em números especiais de revistas dedicados ao autor<sup>90</sup>, pela sua aparência demasiado livresca ou académica, arriscam-se a aparecer ao público como a leitura definitiva do autor e do espectáculo, uma espécie de “parole d’évangile” (Pavis 1987:304).

O discurso sobre a tradução nos programas dos espectáculos é, como vimos, quase inexistente: apenas um programa – o de *À Espera de Godot* encenado por Miguel Guilherme - inclui um texto que aborda o papel mediador da tradução. Nos outros casos, não existe qualquer texto de comentário ou de reflexão. Esta ausência metatextual é, em si mesma, significativa do estatuto do texto linguístico na encenação: ele é mais um elemento que integra o objecto teatral final que é recebido pelo público. Relativamente a alguns dos textos do nosso *corpus*, pudemos confirmar que a tradução foi sendo feita (ou corrigida) a par dos ensaios, que contaram com a presença do tradutor; em alguns casos (como aconteceu com Mário Viegas, Ana Tamen ou Paulo Castro em *Fim de Partida*), o tradutor era o próprio encenador. A reflexão sobre a encenação surge nos programas com maior frequência e, mesmo quando feita pelo mesmo indivíduo (como é o caso de Mário Viegas), não alude à manipulação do texto que a tradução necessariamente operou.

---

<sup>90</sup> Não terá sido por acaso que, a par do programa, a Companhia de Teatro de Almada editou um número especial da sua revista, exclusivamente dedicado a Samuel Beckett e que contém um vasto leque de textos críticos sobre a obra deste autor e uma exaustiva reflexão do tradutor José Vieira de Lima.

## QUADRO-SÍNTESE DA CONSTITUIÇÃO DOS PROGRAMAS DOS ESPECTÁCULOS

Grupo / Encenador, Ano, espectáculo	Informações			Textos							Imagens		Nº de páginas
	Sobre o autor	Identificação do texto de partida	Identificação do tradutor	Crítica académica	Reflexão sobre tradução	Reflexão sobre encenação	Poemas	Entrevistas	Sobre outras produções	Fotografias	Outras		
TEP, 1972 (Fim de Festa)	X	X		X		X							6
N.G., 1984 (Confissões...)	X		X	X		X	X		X				34
T.E.P./M.V., 1986 (Catástrofe)	X		X	X		X					X		8
T.E.P./M.V., 1986 (Krapp)			X	X		X							20
C.T.C., 1988 (Final)		X	X	X		X	X		X	X		X	39
C.T.C., 1991 (Krapp)			X	X		X	X		X	X			37
C.T.C., 1993 (Godot)		X	X	X		X				X	X		57
C.T.A., 1993 (Dias Felizes)	X		X	X						X			2
A.U., 2000 (Godot)	X		X			X			X	X			2
M.G., 2000 (Godot)	X		X	X		X	X			X	X	X	36
A.U., 2001 (Dias Felizes)	X		X							X			2
S.T., 2001 (Dias Felizes)	X		X			X				X		X	16
T.R., 2002 (Dias Felizes)			X	X		X			X				8

TEP – Teatro Experimental do Porto; NG – Novo Grupo; MV – Mário Viegas; CTC – Companhia Teatral do Chiado; CTA – Companhia de Teatro de Almada; MG – Miguel Guilherme; AU – Artistas Unidos; ST – Seiva Trupe; TR – Teatro da Rainha

#### IV. A RECEPÇÃO CRÍTICA DOS ESPECTÁCULOS

Desde os anos 50, a recepção crítica do teatro de Samuel Beckett não se limita ao que é publicado e representado em Portugal, já que os críticos dão também a conhecer a realização de espectáculos e a publicação, no estrangeiro, de obras de e sobre o autor<sup>91</sup>. Quanto à edição de monografias, o panorama afigura-se bastante mais limitado: em 1973, Arnaldo Saraiva publicou um volume (*Encontros des encontros*) que reúne entrevistas feitas a vários autores no qual dedica algumas páginas a Samuel Beckett. Em 1977, o mesmo autor publicou um estudo acerca o bilinguismo (*Bilinguismo e Literatura*) com um capítulo em que se ocupa da obra de Samuel Beckett, como um caso exemplar de “bilinguismo intertextual”. Só voltamos a encontrar estudos sobre o autor em 1998<sup>92</sup> e 2000<sup>93</sup>. O discurso jornalístico prevalece, pois, sobre o académico, com um maior número de textos a coincidir com datas significativas (a atribuição do Prémio Nobel<sup>94</sup>, o seu octogésimo aniversário<sup>95</sup>, a sua morte<sup>96</sup>) ou com novas encenações das suas peças; nestas ocasiões, além da crítica aos espectáculos, é possível encontrar entrevistas com encenadores e actores.

A crítica ao teatro de Beckett pode ilustrar aquilo que tem sido a evolução da crítica de teatro em Portugal, quer no que diz respeito à sua função social e à posição que lhe é atribuída no corpo das publicações, quer no que se refere à natureza das considerações feitas pelos críticos. Com o passar dos anos, o discurso crítico que fala do teatro “deixou de

---

<sup>91</sup> Cf, por exemplo, *Diário de Lisboa*, 9-12-1958 (sobre a representação, em Londres, de *Endgame* e *Krapp's Last Tape*) *Vértice* n° 226-227 (a recensão da obra de Martin Esslin *Theatre of the Absurd*); *Vértice* n° 239 (sobre a representação de *Play* em Ulm); *Brotéria* n°5-6 (sobre a publicação de *Comment c'est*); *Brotéria* n° 23 (sobre a edição francesa de *Oh! Les beaux jours*); *Diário de Lisboa*, 28-1-1964 (sobre o início da temporada teatral em Paris e a representação de *Oh! Les beaux jours* no Odéon-Théâtre); *Diário Popular*, 15-2-1970 (sobre a estreia de *Breath*, em Oxford)

<sup>92</sup> Fadda 1998. Trata-se de um estudo sobre *O Teatro do Absurdo em Portugal*, que dedica um considerável número de páginas à obra de Samuel Beckett.

<sup>93</sup> Rosa 2000.

<sup>94</sup> Assinalada, por exemplo, pela revista *Brotéria*, no seu número de Dezembro de 1969, com o texto de Alves Pires, “Beckett ou o homem doente”. Também pelo *Diário de Lisboa* de 11-11-1969, pelo *Diário Popular* de 30-12-1969, com textos de John M. Lee (“Samuel Beckett”) e Alden Whitman (“Um prémio Nobel à margem da política”).

<sup>95</sup> Cf *Diário de Lisboa* de 5-6-1986 (“Samuel Beckett, o pai do teatro de vanguarda”).

<sup>96</sup> Cf. *Jornal de Letras* 2-1-1990 (“Ponto final na espera de Godot”); *Jornal de Letras* de 15-12-1999 (“Relembrar Beckett”).

ser «testemunho social» para se tornar uma reflexão mais especializada, o que se relaciona, de resto, com o facto de ter deixado de ser urgente a publicação na manhã seguinte à da estreia” (Serôdio 1986:274). As críticas a propósito de *À Espera de Godot*, em 1959, antecederam a estreia do espectáculo e prolongaram-se por vários dias, logo nas primeiras páginas dos jornais, numa altura em que “era ponto de honra (e tradição) as críticas serem publicadas, inexoravelmente, no dia seguinte às estreias.” (Neves 1993:9). As mais recentes, colocadas nas páginas interiores ou em suplementos semanais, acontecem, por vezes, vários dias depois. Em muitos casos, é apenas o silêncio. A natureza das considerações feitas pelos críticos também se foi modificando: a atenção dada ao texto e à sua emissão pelos actores foi-se estendendo a outros elementos do espectáculo teatral. Também os títulos dos textos críticos sofreram mudanças com o passar dos anos: ao contrário do que acontecia entre os finais dos anos cinquenta e os anos setenta, revelam, com uma frequência cada vez maior, a tendência para a interpretação, exprimindo uma impressão geral do espectáculo, muitas vezes assente em jogos de palavras ou em expressões que nem sempre incluem o título dos textos representados ou o título genérico dos espectáculos: “A Espera Frustrada” (Diário de Lisboa, 21-2-1959), “«À Espera de Godot» no Trindade” (Diário Popular, 19-4-1959), “Banalidades Pungentes” (Público, 25-9-1993), “Longa Jornada... Para o Nada” (Expresso, 25-9-1993), “A Esperança do Nada no Paradoxo da Vida” (Jornal de Notícias, 29-12-1998), “Fazer Sentido” (Expresso / Cartaz, 27-5-2000) “Os Estropiados do Inferno” (Diário de Notícias, 7-11-2000) referem-se todos a *Godot*. “Samuel Beckett na Casa da Comédia” (Diário Popular, 8-5-1968), “Uma Formiga no Deserto” (Público, 9-5-1992), “Beckett no Buraco” (Jornal de Letras, 23-6-1992), “Aquele Solidão Toda” (Expresso / Cartaz, 7-4-2001), “A Música de Winnie” (Expresso / Cartaz, 21-4-2001), dizem respeito a *Dias Felizes*.

E o que dizem os críticos sobre o teatro de Samuel Beckett?

A primeira representação de *À Espera de Godot* em Portugal suscitou comentários divergentes. Vários jornais e revistas registaram o acontecimento, comentando o espectáculo do ponto de vista do seu conteúdo, da intenção do autor, do carácter

"metafísico" do teatro de Beckett, do absurdo e da pertinência da sua apresentação em Portugal naquela época. Os textos publicados em jornais diários, com uma tiragem alargada e um público diversificado, têm uma feição mais descritiva relativamente ao conteúdo do espectáculo ou à prestação dos autores; nos textos que surgiram em revistas de circulação mais restrita, como a *Vértice* ou a *Brotéria*, o comentário dos espectáculos é acompanhado de explicações mais especializadas e nota-se uma intenção didáctica no discurso dos críticos e a necessidade de ancorar os seus argumentos na citação de autores estrangeiros e na referência ao que se passava no estrangeiro.

João Gaspar Simões, por um lado e Jorge de Sena, Urbano Tavares Rodrigues, Pedra Soares e Armando Ferreira, por outro, são um exemplo da divergência de opiniões que animou os periódicos em 1959. Enquanto Sena<sup>97</sup> saudava a representação de “uma peça que é das mais admiráveis do nosso tempo” poucos anos depois da sua estreia em Paris (“desta vez uma obra discutida chegou na altura da discussão, e não trinta anos depois”), João Gaspar Simões contestava essa espécie de urgência: “ainda em Portugal não se conhece o que seja teatro, já se começa a falar em antiteatro”<sup>98</sup>. Para este crítico, a ignorância dos espectadores explicou o sucesso da encenação de Ribeirinho; perante um espectáculo em que “tudo que se sugere e realiza é arbitrário, desconexo, improvisado, inexplicado e inexplicável, [...] tão pouco inteligente, tão pouco humano” era natural que um público inculto dissesse que “gostou, gostou, gostou muito porque não percebeu absolutamente nada para perceber.”<sup>99</sup>

Se os primeiros anos da recepção de Beckett em Portugal foram de animada polémica, o tempo encarregou-se de transformar essa discórdia em consenso. Não encontramos hoje, no panorama da crítica teatral portuguesa, vozes discordantes quanto à importância de Samuel Beckett para a dramaturgia contemporânea. Ao longo destes mais de quarenta anos, existe um denominador comum aos comentários da maior parte dos críticos: a “dificuldade” da obra, ideia radicada numa concepção do seu teatro como um

---

<sup>97</sup> “Beckett em Portugal: a estreia”, in *Cadernos 6*, pp 51-53

<sup>98</sup> *Apud* Fadda 1998:75-76

<sup>99</sup> *idem*, 76

teatro metafísico e absurdo, pleno de sugestões e de possibilidades de leitura e interpretação:

“Todo um dia vivido sob o signo do desespero e da nevrose. De manhã a ler a peça «Esperando Godot», de Samuel Beckett [...]”<sup>100</sup>

“Nenhuma obra dramática nos dera ainda, com tal volume poético, uma tão cruel sugestão do nada, entre o obsceno e o risível, [...] uma desnuda angústia metafísica – em termos de arte – angústia que se nos comunica até mesmo através do fastio [...]”<sup>101</sup>

“[...] deste tipo de teatro que, sem ser de crueldade, é um teatro cruel e intelectual, partindo de símbolos e linhas invisíveis para nos dar imagens da selva em que se transformou o mundo dos nossos dias.”<sup>102</sup>

“Samuel Beckett, um dos «dramaturgos malditos» contemporâneos [...]”<sup>103</sup>

“O teatro de Samuel Beckett é difícil de assimilar.”<sup>104</sup>

“Neste «Fim de Festa» [...] que Beckett deve ter destinado a plateias de certo nível intelectual [...]”<sup>105</sup>

“Beckett é, na realidade, um autor-item do século XX.”<sup>106</sup>

“[...] «À Espera de Godot», porventura o texto mais luminoso do teatro mundial em todo o século XX.”<sup>107</sup>

Não raramente, o discurso dos críticos faz referência a encenações anteriores do mesmo texto, confrontando-as e comentando a intertextualidade existente entre elas. “Confrontar versões diferentes do mesmo espectáculo e as suas reacções condicionadas por tantas circunstâncias é um exercício a que é difícil escapar”<sup>108</sup>, ou, como afirma Patrice Pavis (1993:57-58), “No matter that the performance is ephemeral: as soon as the curtain falls, the performance leaves in the minds of the audience and performers a trace which is all the more difficult to erase for the comparisons it evokes of other *mises-en-scène* in the same tradition. [...] The intertextuality of *mises-en-scène* is all the stronger in that it seems to escape the fixity of the written form, conserving itself all the better by oral and gestural traditions: in the theatre, *verba manent, scripta volant.*” Daí que encontremos comentários como os que se seguem:

<sup>100</sup> Alfredo Braz, *Diário de Lisboa/ Suplemento “Magazine”*, 21-2-1959, p. III

<sup>101</sup> Urbano Tavares Rodrigues, *Diário de Lisboa*, 19-4-1959, p. 4

<sup>102</sup> AAVV, *Diário de Lisboa*, 22-3-1967, p. 6

<sup>103</sup> AAVV, *Diário Popular*, 30-10-1970, p. 2

<sup>104</sup> AAVV, *O Primeiro de Janeiro*, 9-11-1970

<sup>105</sup> AAVV, *República*, 11-11-1970

<sup>106</sup> Eugénia Vasques, *Expresso / Cartaz*, 20-11-1983, p. 18

<sup>107</sup> Manuel João Gomes, *Público*, 6-1-1999

<sup>108</sup> Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 3-6-1982, p. 20

“A representação consta de quatro peças em um acto de Beckett [...]. A primeira [*Krapp's Last Tape*] já foi levada à cena em 1961, no CITAC, em Coimbra, numa encenação de Luís de Lima”<sup>109</sup>

“Não sei quantas vezes vi interpretar o acto de Beckett que tem neste espectáculo o título, pouco simpático, de “A Última Bandana de Krapp”. Vi-o interpretado por Martin Held [...], vi-o também interpretado por B. Minetti, numa interpretação estranhamente naturalista de Klaus-Michael Gruber; vi-o por M. Viegas em 1984 (Teatro Aberto), no TEP em 1986-87. O mesmo e sempre outro, personagem ora impossível de agarrar, ora trágica, ora irrisória, ora clownesca, ora tudo isso ao mesmo tempo[...].”<sup>110</sup>

“Hoje, em Évora, decorre a terceira e última representação de «*Krapp's Last Tape*» de Beckett. É a terceira versão desta peça no espaço de um mês. Mário Viegas fê-la no S. Luiz [...]. No dia 7, no Trindade, Pierre Chabert fez “*La Dernière Bande*”, supervisada pelo próprio Beckett. Agora foi a vez de se ver e ouvir a versão inglesa. [...] Cada actor esmera-se em dar uma versão diferente desse acto de comer bananas.”<sup>111</sup>

“Vi o primeiro Beckett, o de Ribeirinho e Armando Cortez [...] Ribeirinho soube captar [...] um público difícil de aceitar uma linguagem teatral que era, então, em 1959, uma completa audácia.”<sup>112</sup>

“Foi em plena ditadura salazarista (1958/59) que, em Lisboa, se estreou “*À Espera de Godot*”, a obra-prima do teatro do absurdo, que fazia furor na Europa. O local, o Teatro da Trindade, não fica muito longe do cenário onde, na quinta-feira, 18, os Artistas Unidos estrearam mais uma versão do celeberrimo drama de Samuel Beckett. [...] Quem viu a meia dúzia de encenações de “*À Espera de Godot*” – uma por década – realizadas em Portugal, pode testemunhar que elas são sempre muito parecidas entre si.”<sup>113</sup>

O bilinguismo literário de Samuel Beckett é um fenómeno que os críticos portugueses não ignoram, referindo-se a ele de um modo curioso: Beckett é considerado um “talentoso escritor francês nascido em Dublin”<sup>114</sup>, ou, ironicamente, designado como um “dramaturgo irlandês afrancesado”<sup>115</sup>; nos textos mais recentes, os críticos tentam explicar o bilinguismo literário e extrair daí as devidas implicações:

“Embora nascido em Dublin, aos 20 anos abandonou a sua Irlanda natal para se radicar em Paris. E em França passou a maior parte da sua vida. Um dos grandes dilemas dos historiadores da literatura é determinar se Samuel Beckett deverá ser classificado

<sup>109</sup> Eduardo Guerra Carneiro, *Diário Popular*, 10-1-1987, p. 22

<sup>110</sup> Carlos Porto, *Jornal de Letras*, 29-1-1991

<sup>111</sup> Manuel João Gomes, *Público*, 1-5-1991, p. 29

<sup>112</sup> Tito Lívio, *A Capital*, 11-12-1993, p. 34

<sup>113</sup> Manuel João Gomes, *Público*, 22-5-2000, p. 41

<sup>114</sup> Alfredo Braz, *Diário de Lisboa / Suplemento “Magazine”*, 21-2-1959, p. 3

<sup>115</sup> João Mendes, *Brotéria*, vol. LXIX, Julho 1959, p. 59

entre os escritores de língua inglesa ou francesa, já que utilizava indiferentemente os dois idiomas.”<sup>116</sup>

“Escrevendo quer em inglês quer directamente em francês, foi neste último idioma que o autor primeiro publicou a sua peça “En Attendant Godot”, em 1952. Dois anos mais tarde, quando esta já havia sido encenada por Roger Blin, Beckett traduziu-a para inglês, rasurando diversas passagens do texto primitivo.”<sup>117</sup>

“Escreveu «À Espera de Godot» entre 1947 e 1949, em francês, tendo ele próprio depois traduzido para inglês [...] A decisão linguística de Beckett não foi inocente. Ao escrever na sua segunda língua, o francês, alcançou dois objectivos: libertou-se da influência literária da escrita na língua mãe e criou um novo estilo.”<sup>118</sup>

Esquecer o bilinguismo e as alterações introduzidas pelo autor nas traduções que fez pode levar os críticos, como veremos, a formular comentários equívocos.

---

<sup>116</sup> Millán Sacramento, *Diário de Lisboa*, 5-6-1986

<sup>117</sup> Luís Miguel Queirós, *Público*, 29.12.1998, p. 20

<sup>118</sup> Luís Bizarro Borges, *Jornal de Notícias*, 29-12-1998

## A tradução no discurso da crítica

Inseridas no comentário global dos espectáculos, surgem por vezes algumas palavras acerca da tradução. A sua escassez é, em si mesma, um indicador da aparente “invisibilidade” (Venuti 1995) da tradução e do tradutor, nem sempre referido na ficha técnica dos espectáculos. As palavras dos críticos a este propósito, ainda que escassas, não deixam de revelar determinados modelos e conceitos de tradução. Nas raras ocasiões em que se referem à tradução, os comentários concentram-se sobretudo no estilo; a “fluência” do texto é o principal critério pelo qual as traduções são julgadas: uma tradução fluente é imediatamente inteligível, capaz de dar ao leitor o acesso ao que está presente no original. Nesta perspectiva, o bom tradutor trabalha para tornar o seu trabalho “invisível”, produzindo o efeito ilusório de transparência: o texto traduzido parece “natural”, não traduzido. Quanto mais fluente a tradução, mais invisível o tradutor e, presumivelmente, mais visível o autor ou o sentido do texto de partida.

As apreciações da qualidade da tradução, quando surgem, são marcadas pelos julgamentos de gosto, o que parece confirmar que o domínio particular da crítica de tradução de teatro é, no domínio já ambíguo da crítica teatral, secundarizado.

Em muitos casos, sobretudo nos primeiros anos da recepção do teatro de Beckett, os críticos tendem a avaliar a qualidade da tradução como dependente apenas da formação académica do tradutor.

Em Março de 1959, na revista "Vértice", Mário Vilaça comentava do seguinte modo a tradução de *En attendant Godot* feita por António Nogueira Santos: “A tradução esteve entregue a António Nogueira Santos, licenciado pela Faculdade de Letras de Lisboa e diplomado por Cambridge com o grau "proficiency" (...) Diremos que a sua versão para português foi impecável, mesmo quando livremente fez algumas adaptações inteligentes em referências de localidades e naquela tão rica nossa canção de embalar. Uma tradução digna e absolutamente teatral”; no comentário de aspectos particulares, são valorizados os elementos de naturalização do texto que fazem com que soe como “um” original; além disso, há também a alusão à “teatralidade” do texto português, que o apresenta logo como um texto “para o

palco” e não apenas “para a página”. Também Armando Ferreira<sup>119</sup> acentua a naturalização do texto operada pela tradução e que provocou uma reacção no “atónito público respeitável que não gosta que aquelas coisas se passem tão perto dele”. Urbano Tavares Rodrigues<sup>120</sup> refere-se também a esta tradução como “excelente, corajosamente honesta, fiel ao original em todos os pontos, e em português de lei, oral, despachado, sem uma cacofonia, como sem arrebiques possidónios”; em causa também estão aspectos como a “fidelidade” e a “dizibilidade” do texto. Jorge de Sena<sup>121</sup> saúda o “facto excepcional de ter sido superiormente autorizada uma linguagem – a da peça – que talvez o não fosse noutra palco (a menos sob a forma de trocadilho porco, em palcos de revista [...])”, numa alusão à presença do calão no texto traduzido por António Nogueira Santos; no mesmo artigo, Sena considera que a tradução “é fiel mas não exacta (não sei se por acção do tradutor, se por ligeiro arranjo do encenador para dar um pouco de carne à portuguesa àquele esqueleto)”, declarando, porém, que este texto “é dos melhores que nos tem sido dado ouvir em palcos portugueses ultimamente”. Os comentários do crítico destacam, por um lado, os procedimentos de naturalização do texto e, por outro, a “dizibilidade” do texto traduzido.

Em 1983, Isabel Alves fez uma nova tradução da peça, encenada para a Seiva Trupe; esta tradução foi retomada no final de 1998, pelo encenador Julio Castronuovo. Dos textos críticos que pudemos consultar, apenas alguns nomeiam a tradutora, mas nenhum deles comenta a tradução, apesar de encontrarmos referências ao rigor do texto que, na sua “transparência” ilusória, parece ser apenas o do autor: “O trabalho do encenador cinge-se rigorosamente às propostas dum texto onde o demiurgo Beckett não deixa nada ao acaso”<sup>122</sup>.

Em 1993, Mário Viegas traduziu, encenou e representou uma nova versão deste texto. Em entrevista concedida ao *Jornal de Letras* de 21-9-1993, realça a necessidade de recriação dos textos, afirmando que “Beckett implora que retraduzam e adaptem as suas peças aos valores de cada língua”. Nas suas palavras evidencia-se o desejo de ir contra a ideia, partilhada por alguns encenadores e críticos, do niilismo de Samuel Beckett, assumindo que

---

<sup>119</sup> *Diário Popular*, 19-4-1959

<sup>120</sup> *Diário de Lisboa*, 19-4-1959, p. 4

<sup>121</sup> “Beckett em Portugal: a estreia”, in *Cadernos* 6, p. 51

<sup>122</sup> Manuel João Gomes, *Público*, 3-1-1999

pretendeu acentuar o carácter humorístico do texto “sem caganças intelectuais”; assim justifica o recurso aos trocadilhos e os cortes introduzidos, argumentando que Beckett também cortou nas suas encenações. Relativamente à tradução do título, que adquire uma feição mais narrativa do que o habitual “À Espera de Godot”, Mário Viegas refere que “a peça incide sobre o que se passa enquanto se está à espera”. Esta tradução da peça, talvez pela sua novidade e pelo “arrojo” da encenação, foi alvo de comentários um pouco mais longos por parte dos críticos: Rita Bertrand<sup>123</sup> acentua o facto de Viegas ter retraduzido “dos textos originais” para evitar a adulteração imposta pelo contexto sócio-político da primeira tradução; Manuel João Gomes<sup>124</sup> considera esta tradução “muito atenta ao lado fisiológico-erótico-excremental” e refere-se à “adaptação” que Mário Viegas fez do “intraduzível linguajar” do povo irlandês e considera que “algo se terá perdido desse linguajar e desse humor na transferência para português, mas muito se ganhou também”, sem contudo ser mais esclarecedor.

Recentemente foram feitas duas novas traduções, por José Maria Vieira Mendes e Inês Lage, encenadas com um intervalo de poucos meses (Maio e Novembro de 2000, respectivamente). João Carneiro, na edição do semanário “Expresso” de 27 de Maio de 2000, comenta deste modo a encenação de João Fiadeiro para os Artistas Unidos, feita a partir da primeira tradução: “O que de mais notável João Fiadeiro conseguiu foi a construção de um discurso cénico que se apresenta como equivalente credível para as palavras que Beckett escreveu(...)”. Também este crítico toma apenas o texto de partida e o seu autor como referência para o espectáculo, relegando o tradutor para a total invisibilidade.

Carlos Porto, na sua coluna do “Jornal de Letras” de 14 de Junho de 2000, comenta esta tradução em termos diferentes, com uma severidade que, surpreendentemente (por se tratar de um crítico teatral de renome com uma longa actividade e por se tratar de um jornal que, pelas suas características, se dirige a um público restrito, com um nível cultural e intelectual elevado) não tem em conta a actividade de auto-tradução de Beckett e as alterações significativas que introduziu nos textos: “Esta versão de João Fiadeiro implica uma

---

<sup>123</sup> *A Capital*, 2-9-1993, p. 41

<sup>124</sup> *Público*, 25-9-1993, p. 52

outra leitura da obra de Beckett, leitura que tem a ver, provavelmente, com um diferente olhar geracional. [...] Outros sinais têm a ver com [...] possíveis modificações do texto (não estou a ver Beckett a dirigir piadas aos críticos)". Este comentário suscitou a resposta imediata do tradutor José Maria Vieira Mendes, na edição seguinte do mesmo jornal (12 de Julho de 2000): "Acontece que Beckett dirige piadas aos críticos. A tradução por mim feita para este espectáculo encenado por João Fiadeiro parte não da versão francesa mas da versão inglesa. E se a esta passagem no texto francês corresponde uma didascália («Echange d'injures. Silence») a versão inglesa, uma tradução e reescrita de Beckett com interessantes e valiosas modificações, especifica os insultos que terminam precisamente com um «Crritic!»."

*Fin de partie / Endgame* teve a primeira encenação portuguesa em 1970, a partir da tradução de Fernando Curado Ribeiro com o título *Fim de Festa*. Urbano Tavares Rodrigues<sup>125</sup> considera-a "uma tradução, algumas vezes apressada [...]", enquanto o jornalista do "República" de 11-11-1970 diz tratar-se de uma "obra que F. Curado Ribeiro traduziu com cuidado", embora afirme que o título escolhido "induz em erro quem pelo nome quiser antever o tema." O Diário Popular de 6-3-1971 referia também o espectáculo, mas o jornalista ignorou totalmente o facto de se tratar da encenação de um texto traduzido para português: "trabalho irrepreensível de Julio Castronuovo, executado a partir do texto francês de Beckett [...]"

Em 1989, Mário Viegas apresentou no Teatro Politeama uma nova encenação deste texto, baseada numa tradução feita de parceria com Manuela de Freitas; a tradução do título ("Final") distingue-se da de Curado Ribeiro, encenada por Julio Castronuovo para o T.E.P. em 1970; Maria Helena Serôdio<sup>126</sup> considera que esta opção esclarece a relação do texto com o jogo de xadrez. Serôdio acentua a "aculturação" operada, explicitando que ela se revela em "algumas especificidades linguísticas e interpretativas que radicam [o texto] entre nós." A tradução de Mário Viegas está de acordo com o estilo irreverente, irónico, por vezes obsceno do tradutor / encenador; esta intenção é sublinhada pela crítica, que considera existirem algumas opções discutíveis e, mesmo, forçadas, numa tradução

---

<sup>125</sup> *O Século*, 7-3-1971

<sup>126</sup> *O Diário*, 24-3-1989, p. 3

marcada por “alguma liberdade” que se estende às opções de encenação, como a divisão do espectáculo em duas partes ou a alteração do dispositivo cénico, numa “deliberada recusa de algumas significações mais consagradas na leitura desta alegoria filosófica”. Contudo, a irreverência de Mário Viegas é entendida positivamente como “um esplêndido grito de reformulação criativa do texto beckettiano. Porque acima de tudo o rigor não tem de ser dogmático.” Este comentário é dos mais completos que encontramos e enquadra as implicações da tradução no plano do espectáculo, não as limitando ao plano estritamente textual.

A encenação feita por Ana Tamen para os encontros ACARTE de 1996 mereceu um comentário elogioso do crítico Manuel João Gomes<sup>127</sup> que, relativamente à tradução do texto, se limita ao título: “O título de Ana Tamen, tradutora e encenadora do espectáculo que hoje estreia, é brilhante. Contém, numa expressão simples, a dupla alusão ao jogo e ao fim”. João Carneiro<sup>128</sup> também se refere a esta tradução de uma forma muito genérica: “A Última Jogada, na bela tradução de Ana Tamen [...]”.

A mais recente tradução desta peça foi feita por Paulo Castro, que introduziu alguns cortes no texto. Eugénia Vasques<sup>129</sup> comentou o espectáculo e refere apenas, de forma neutra, a actualização temporal operada pela nova tradução: “«Fim de Partida» de Beckett, com tradução, actualizada, do trio de actores que interpretam as quatro figuras...”

Relativamente às várias traduções que a peça *Krapp's Last Tape /La dernière bande* teve em Portugal, os comentários são escassos e os críticos dão uma atenção quase exclusiva ao título, deduzindo as conclusões mais variadas.

A encenação e interpretação de Luís de Lima, levada a cabo em 1961, foi comentada por Mário Vilaça<sup>130</sup> cuja atenção se concentra na postura e dicção do actor, sem qualquer alusão à tradução e ao seu autor.

---

<sup>127</sup> *Público*, 26-6-1996, p. 25

<sup>128</sup> *Expresso / Cartaz*, 6-7-1996, p. 14

<sup>129</sup> *Expresso/Cartaz*, 1-12-2001

<sup>130</sup> *Vértice*, Vol. XXI, nº 212, Maio 1961, pp. 381-382

Maria Helena Serôdio (1989:60-63), no comentário à encenação que Mário Viegas fez desta peça em 1987, elogia a “tradução fluente e de grande qualidade de Luiz Francisco Rebello” embora destaque a “rudeza excessiva de duas frases do texto” que acentuam o erotismo de uma passagem.

Carlos Porto<sup>131</sup> recorda a sua experiência de espectador para afirmar laconicamente: "Não sei quantas vezes vi interpretar o acto de Beckett que tem neste espectáculo o título, pouco simpático, de «A Última Bandana de Krapp»". O mesmo título suscita a Manuel João Gomes<sup>132</sup> um comentário um pouco mais longo, relacionando-o com a importância do acto de comer bananas na peça: “Mário Viegas meteu a banana na própria tradução do título da peça – «A última bandana» – procurando incluir na palavra «bandana» o duplo sentido do francês «bande» (que pode ser lido como «fita» ou como forma do verbo «bander», que significa, entre outras coisas, «entesar», no sentido mais sexual do termo...”. Também Eugénia Vasques<sup>133</sup> procura interpretar a tradução do título: “... por detrás da «bandana» de Krapp (veja-se o sentido que tem esse lencinho branco e vermelho que os cow-boys divulgaram e que foi bandeira da comunidade homossexual) se esconde a referência a uma opção de vida civil”. Interpretações diferentes, como se constata, e fundadas em pressupostos diversos, pois se uma parte da polissemia da palavra francesa, a segunda funda-se na orientação sexual da personagem (do actor?).

Clara Nunes Correia<sup>134</sup> afirma a propósito de *Krapp*: "Chama-se Beckett o seu autor. Magistralmente desenhou os corpos e as palavras, entrelaçando-as de silêncios, tal como todos nós fazemos, ou quase..." Como parece ser regra, a crítica alude directamente ao autor do texto como o autor das palavras ditas no palco, sem contar com o intermédio da tradução nem com a transposição para uma outra língua.

*Happy Days / Oh! Les beaux jours* foi objecto de três traduções diferentes, a primeira das quais data de 1968. Armando Ferreira<sup>135</sup> saudou a estreia desta peça num lugar apropriado para “espectáculos intelectuais”; a tradução de Jaime Salazar Sampaio mereceu-

---

<sup>131</sup> *Jornal de Letras*, 29-1-1991

<sup>132</sup> *Público*, 1-5-1991, p. 29

<sup>133</sup> *Expresso / Cartaz*, 19-1-1991

<sup>134</sup> *Sete*, 7-2-1991

<sup>135</sup> *Diário Popular*, 28-3-1968, p. 2

-lhe um elogioso e breve comentário: “traduzida primorosamente”. Artur Ramos, o encenador deste primeiro espectáculo, num texto a propósito da morte de Samuel Beckett<sup>136</sup>, comenta o trabalho do tradutor, mostrando como o mesmo se foi fazendo em colaboração com o encenador e tendo em atenção o duplo texto de partida: “Em primeiro lugar, cronologicamente recordo o prazer de acompanhar a tradução, de confrontar o texto inglês com o francês (ambos de Beckett) e de me regozijar com o rigor e a inventividade das palavras portuguesas que Salazar Sampaio ia escolhendo, experimentando, aperfeiçoando.” No nº 1 da revista “Cronos”<sup>137</sup>, a tradução é comentada nos seguintes termos: “A tradução de Jaime Salazar Sampaio transportou para a nossa língua, com respeito pelo particular sentido dos seus significantes, a ironia de uma angústia que, chegando ao espectador, parece não afectar a protagonista, alheia a soterrar progressivo do seu corpo. A tradução respeita e enobrece enfim, todo o sentido de um monólogo iludidamente esperançoso [...]”

Jorge Listopad<sup>138</sup> aquando da reposição da peça, na Casa da Comédia, em 1982, recorda o trabalho do encenador Artur Ramos e da actriz Glicínia Quartim realizado cerca de 14 anos antes e, num tom algo ambíguo, refere a necessidade de se optar por “Um certo tom de comédia distanciadora que [...] revelasse talvez o ultra-absurdo existencial”. A tradução de Jaime Salazar Sampaio (“trabalho nada fácil nesta renda preta”) merece-lhe um comentário breve e indeciso, com uma atenção restrita a duas palavras: “E assim, mas talvez me engane, nem tudo foi perfeito; os substantivos «dom» e «favores» - repetidos senti-os mais como «dádiva» e «graça»”.

Em 1992, o grupo “A Barca” levou ao palco a mesma tradução, com encenação de Nuno Pinto Custódio. Carlos Porto<sup>139</sup> acentua que *Dias Felizes* “é um daqueles textos dramáticos que exige um trabalho dos intérpretes, em especial o papel da mulher, de um rigor, de uma tensão, de uma intensidade interior (...)”, não evitando a comparação da prestação de Sandra Horta com o trabalho de Glicínia Quartim.

---

<sup>136</sup> *Jornal de Letras*, 2-1-1990

<sup>137</sup> 2ª série, nº 1, s.l., s.d., nº especial / teatro

<sup>138</sup> *Diário de Notícias*, 28-5-1982, 2º caderno, p. 30

<sup>139</sup> *Jornal de Letras*, 23-6-1992, p. 20

Uma das traduções mais recentes, feita em 1993 para a Companhia de Teatro de Almada, é objecto de um brevíssimo comentário de Carlos Porto<sup>140</sup>: “uma excelente tradução de José Vieira de Lima...”, um juízo de valor muito genérico que não mostra os pressupostos que o fundamentam. Manuel João Gomes<sup>141</sup> destaca alguns pormenores desta tradução no comentário que faz: “Uma atenção muito particular deve ser dada à nova tradução de José Vieira de Lima, atenta à frase sincopada e agreste de Beckett. Sem menosprezo pelos outros tradutores de Beckett, pode dizer-se que estes «Dias Felizes» são um marco na história das traduções beckettianas em Portugal.”

Em Abril de 2001, Madalena Victorino propôs uma nova encenação da peça, baseando-se na tradução feita por Jaime Salazar Sampaio em 1968. Cristina Peres<sup>142</sup> traça um breve historial das encenações da peça em Nova Iorque, Veneza, Paris; quanto às encenações portuguesas, apenas refere a de 1968, uma prática que encontramos noutros críticos: há uma tendência para a erudição e a citação de factos ou autores estrangeiros em detrimento do que acontece em Portugal. Peres cita as palavras do tradutor, incluídas no prefácio do volume editado pela “Estampa”, a propósito do trabalho do encenador face a um texto com tantas indicações cénicas, mas não produz qualquer comentário acerca dessa tradução.

João Carneiro<sup>143</sup> comenta apenas o “contraste entre a rigidez da posição do corpo e o texto, por onde passam infinitas cambiantes de sentido” não se referindo em concreto à matéria do texto enunciado em português.

A última tradução, feita por Regina Guimarães e levada à cena pela Seiva Trupe em Julho de 2001, numa encenação “desrespeitosa de Paulo Castro”<sup>144</sup> não teve qualquer referência significativa na imprensa.

O panorama de quarenta e três anos de crítica beckettiana em Portugal mostra que houve uma modificação da escrita sobre teatro, sensível sobretudo na tentativa de

---

<sup>140</sup> *Jornal de Letras*, 21.12.1993, p. 21

<sup>141</sup> *Público*, 13-11-1993

<sup>142</sup> *Expresso / Cartaz*, 7-4-2001, p. 24

<sup>143</sup> *Expresso / Cartaz*, 21-4-2001, p. 26

<sup>144</sup> Inês Nadais, *Público*, 12-7-2001, p. 44

incidência sobre a totalidade do espectáculo. Em 1973, Carlos Porto queixava-se de não ter ainda conseguido “superar o problema maior da crítica de teatro: fazer incidir a análise sobre o espectáculo e não sobre o texto posto em cena.”<sup>145</sup> A evolução das linguagens cénicas exigia que isso acontecesse: a matéria de que se faz o teatro há muito que deixou de ser apenas o texto verbal e passou a incorporar outros dispositivos e outros discursos.

O teatro de Beckett não foi ignorado pela crítica, antes pelo contrário. Se, no início, a aura de dificuldade foi acentuada, a crítica actual tende para a apreciação dos processos criativos dos espectáculos e para o abandono das interrogações sobre o sentido último dos textos. Nas peças de que aqui nos temos vindo a ocupar, a palavra tem um lugar central. Beckett desafia as possibilidades de significação através dos diálogos, como em *Fin de partie*:

Hamm – On n’est pas en train de... signifier quelque chose?  
Clov – Signifier? Nous, signifier! (Rire bref.) Ah elle est bonne!

Num teatro em que assistimos à indagação acerca dos limites e possibilidades da linguagem, a musicalidade das palavras, o ritmo dos diálogos, as repetições, os jogos verbais constituem uma matéria essencial que exige um processo de tradução particularmente atento. O discurso da crítica a este propósito é escasso e, em regra, meramente intuitivo.

---

<sup>145</sup> Porto 1973, (I):18

## CONCLUSÃO

A chegada do teatro de Beckett a Portugal, como vemos pela data da estreia da primeira peça, não foi muito tardia e foi sentida por alguns sectores da crítica como prematura, dadas as circunstâncias históricas, políticas e culturais dos finais dos anos cinquenta. A cronologia das representações das suas peças mostra que existem períodos distintos para a recepção deste autor e que existem dois intervalos, com cerca de cinco anos cada um, marcados pela ausência de peças em cena: entre 1963-1967 e entre 1974-1979. Se o primeiro se pode explicar pela novidade que o seu teatro constituía, o segundo tem razões políticas subjacentes: a liberdade de expressão e a abolição da censura conquistadas com a revolução de Abril de 1974 permitiram às companhias teatrais representar textos até então censurados e optar por um teatro mais próximo do de Bertold Brecht, por exemplo, do que do de Beckett, em relação ao qual a crítica acentuava sobretudo o carácter metafísico e pouco acessível para a generalidade do público. Ainda assim, entre 1959 e 1973, foram representadas (algumas delas várias vezes) as quatro peças de que nos ocupámos. Só a partir dos anos oitenta se fazem representações de outros textos e surge também a tendência para a encenação de colagens, quer juntando vários textos de Beckett, quer associando-o a outros autores, como Anton Tchekov, Luigi Pirandello, Fernando Arrabal, Marguerite Duras ou Jaime Salazar Sampaio, dramaturgo que foi também o primeiro tradutor de *Happy Days / Oh! Les beaux jours* para português. A partir desta altura, as linguagens cénicas diversificam-se e os textos passam a surgir em espectáculos de dança e no teatro de marionetas. Contudo, e apesar de visitas mais ou menos regulares das companhias e dos encenadores às peças mais breves, a tendência destes cerca de quarenta e três anos foi para a representação das quatro peças mais longas, o que é revelador de uma certa predilecção por propostas que, apesar de não convencionais, têm ainda algum enraizamento no real e na tradição teatral.

A análise das traduções realizadas em Portugal, o seu confronto com os textos de partida e o confronto de traduções diferentes na língua de chegada ajuda-nos a entender melhor o carácter histórico de toda a literatura e, em particular, de toda a tradução e das

equivalências que, em cada caso, os tradutores estabelecem: “Le texte se trouve actualisé dans un état de la langue et suivant des conventions qui ne sont pas données une fois pour toutes” (Lambert 1978:245). Isto observa-se em alguns dos aspectos micro-textuais que analisámos, designadamente nas formas de tratamento, no uso do calão e da linguagem obscena ou nas alusões à sexualidade. As normas de tradução não são imutáveis; a antiguidade das traduções corresponde a uma maior aproximação a regras sociais que, entretanto, também se modificam, evidenciando o enraizamento sócio-linguístico das normas de tradução e da sua alteração. Por outro lado, verificamos que as traduções mais antigas são aquelas em que se verifica uma tendência mais generalizada para a naturalização, procedimento que ajuda a reduzir a complexidade dos textos e a esbater os elementos estranhos à cultura de chegada. No entanto, como nota Hermans (1999:140), as soluções de tradução alternativas mantêm-se num plano virtual como uma “temporalized complexity”, e são adoptadas em traduções subseqüentes, que precisam de uma legitimação, quer face às traduções existentes, quer face aos textos de partida. A necessidade de superar as traduções existentes, de actualizar os modelos linguísticos, de rever os textos de partida à luz das novas edições (nomeadamente das “Notas Teatrais” do autor), constituem motivações apontadas pelos vários tradutores para a realização de novas traduções dos textos de Beckett.

A análise de aspectos particulares das traduções permitiu-nos observar alguns procedimentos adoptados pelos tradutores portugueses e as normas que seguiram. Os procedimentos de naturalização dos textos são bastante frequentes e, na sua maioria, surgem nas traduções mais antigas; são reveladores de um desejo de aculturação dos textos, são significativos da forma como os tradutores e os encenadores respondem às expectativas e à competência do público, mas são também um indicador do tipo de relação que se estabelece entre o tradutor e o autor. A este respeito, destaca-se o nome de Mário Viegas, associado também à encenação e à representação das quatro peças em causa<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> Apesar de não ter encenado *Happy Days / Oh! Les Beaux Jours*, o seu nome surge também a propósito da estreia do espectáculo com o título “Oh Que Ricos Dias”, da Companhia Teatral do Chiado, com estreia prevista para 2003: “Era uma alteração que já vinha do tempo do Mário [Viegas]. O título é dele”. (Juvenal Garcês, *Magazine Artes*, Dezembro 2002, p. 19).

Viegas foi o tradutor que mais sistematicamente procedeu à naturalização dos textos, e não será por acaso que as suas traduções surgem por vezes referidas como “adaptações”. Se é verdade que as fronteiras entre os conceitos de “tradução” e “adaptação” são ténues (Bastin 1998:8), a adaptação é geralmente considerada como um tipo de tradução, frequente em certos géneros como o teatro, por permitir a “reterritorialização” dos textos através, precisamente, dos procedimentos de naturalização que, neste caso concreto, se traduzem na procura de equivalências situacionais: foi o que observámos, por exemplo, no caso das referências ao dinheiro ou na tradução de canções. Estes procedimentos também surgem nos textos de outros tradutores, especialmente nos mais antigos, como vimos, mas não têm a extensão e a recorrência que encontramos nas traduções de Viegas. Podemos, no seu caso particular, enquadrá-los num contexto mais vasto: em várias entrevistas, transparece a proximidade que Mário Viegas sentia em relação a Beckett; ele traduziu, encenou e representou várias peças, apropriando-se dos textos de uma forma singular, introduzindo “incongruências nas propostas de encenação”<sup>147</sup> e explorando os aspectos burlescos, cómicos, excessivos presentes, ainda que de uma forma mais contida, nos textos de Beckett. Neste sentido, foi sem dúvida o tradutor que mais adaptou. Philippe Ivernel<sup>148</sup> considera que, por detrás da distinção entre traduzir e adaptar se dissimulam juízos de valor, estando a adaptação a meio caminho entre a tradução e a escrita, com a natural valorização do trabalho do adaptador, mais livre e mais próximo da originalidade.

A propósito da escrita de Samuel Beckett, encontramos muitas vezes a ideia de intraduzibilidade, sustentada por alguns tradutores. Se considerarmos as circunstâncias textuais que, em termos teóricos, podem constituir barreiras sérias à tradução, como é o caso da auto-referencialidade (Pym e Turk 1998:274), constatamos que, no nosso *corpus*, existe apenas um exemplo quando, em *Fin de partie*, Hamm alude à língua do texto com a expressão “Ça c’est du français”, que Beckett traduziu para inglês por “There’s english for you” e que apenas um tradutor português traduziu literalmente, perdendo a auto-referencialidade. Para os jogos de palavras, geralmente considerados como susceptíveis de

---

<sup>147</sup> Eugénia Vasques, *Expresso/Revista*, 25-9-1993, p. 49-R

<sup>148</sup> in AAVV(1990), *Traduire le théâtre (Sixièmes assises de la traduction littéraire)*, p. 22

colocar problemas aos tradutores, foram encontradas várias soluções, quer nos segmentos correspondentes aos dos textos de partida, quer noutros próximos, através de mecanismos de compensação. As referências à intraduzibilidade do texto de Beckett, tendo em conta as possibilidades de tradução que encontrámos, constituem sobretudo uma forma de acentuar as dificuldades da tradução, de a mitificar e de subalternizar o texto do tradutor em relação ao de Beckett, sabendo que se trata de um autor bilingue e auto-tradutor que, com esta prática, mitificou ele próprio a tradução dos seus textos.

A condição do autor bilingue permite-nos olhar para alguns aspectos da tradução sob uma outra perspectiva. A determinação do texto de partida pode constituir um problema para o tradutor, posto perante dois ou três textos (o francês, o inglês e, em alguns casos ainda, as “Notas de encenação” publicadas em inglês) que não são radicalmente diferentes mas também não são exactamente iguais. Chamado a seleccionar o seu texto, o tradutor acaba por eleger vários, pelo que as fronteiras do *textus* de partida, um autêntico tecido, são difusas e o seu objecto é feito de sobreposições e alternativas, um território onde impera a autoridade do autor, argumento primordial para a definição do sentido do(s) texto(s) e para a aceitação das diferenças existentes entre eles que, vindas de um outro tradutor, não seriam aceites de ânimo leve. Por isso os tradutores, mesmo quando elegem um texto de partida, não lhe vinculam a totalidade da sua tradução: as suas normas preliminares são instáveis, tal como as que vão sendo aplicadas ao longo da tradução.

A consciência do bilinguismo do autor e das possibilidades que esse facto representa para os tradutores é, em Portugal, relativamente recente, tal como é recente (e quase inexistente) o discurso dos tradutores sobre a tradução. Dos programas dos espectáculos que analisámos, apenas um tem um texto de reflexão sobre a tradução em que, como vimos, Inês Lage acentua a aura de dificuldade do texto beckettiano. O outro texto, uma reflexão mais consistente e exaustiva, da autoria de José Vieira de Lima, problematiza as consequências decorrentes do bilinguismo e surge no número especial da revista da Companhia de Teatro de Almada, cuja publicação coincidiu com a estreia de “Os Dias Felizes”.

A nossa investigação sobre a obra de Beckett permitiu-nos constatar que a maior parte dos seus textos escritos para o palco foi sendo apresentada em Portugal ao longo dos anos, alguns deles repetidamente; no entanto, continua a ser difícil, quando não impossível, localizar e adquirir essas traduções, ou porque nunca foram publicadas, ou porque não houve reedições das obras esgotadas. A reedição de *À Espera de Godot* só aconteceu após a representação da peça pelos Artistas Unidos e o mesmo se passou com a versão de *Primeiro Amor*, utilizada numa produção da mesma companhia pouco tempo depois. Quanto à restante narrativa e à poesia, a situação não é muito diferente: as obras publicadas no início dos anos cinquenta há muito se encontravam fora de circulação, até à recente iniciativa da editora “Assírio e Alvim” que anunciou a sua reedição. A este respeito, é interessante notar que, sendo Beckett um autor conhecido em Portugal sobretudo graças ao teatro, esta iniciativa editorial se prenda com a narrativa, o que parece confirmar a ideia de que o texto dramático tem um estatuto especial, pouco rentável, no mundo da edição e do comércio livreiro. E esta constatação reconduz-nos à distinção dos territórios da tradução: existe a tradução literária e a tradução teatral (com os domínios mais restritos da tradução “para o palco” e “para a página”) onde a manipulação dos textos se processa de uma forma diferente da do território literário, em termos da prática tradutória propriamente dita, mas também da sua circulação e da crítica.

Somos, por isso, levados a interrogar o lugar do género dramático no panorama dos estudos literários e da crítica literária: esta é feita, sobretudo, por elementos de mérito académico reconhecido cuja atenção incide, primordialmente, sobre a narrativa e a poesia; os textos dramáticos, raramente editados, pouco rentáveis, só estão acessíveis na enunciação que ocorre durante o espectáculo e acabam por ser secundarizados nas prioridades dos críticos, cuja atenção se dirige à página e não ao palco. Assim, a oposição entre a página e o palco sobre a qual nos detivemos, vista como um factor que condiciona fortemente o exercício da tradução e o seu resultado, manifesta-se também do plano da crítica, que se pode ocupar do teatro enquanto texto literário ou na sua concretização em espectáculo.

A indagação acerca do lugar de Samuel Beckett nas universidades portuguesas mostra-nos que ele é, em Portugal, um autor “canonizado”, i.e., “accepted as legitimate by the dominant circles within a culture” (Even-Zohar 1990:15) por via do palco e não pela sua presença em programas académicos de estudos literários; a escassez de monografias publicadas acerca do autor parece-nos, nesta perspectiva, bastante significativa. Ainda no que se refere à posição do autor no plano académico, existe, como vimos, uma certa dificuldade em situá-lo nas bibliotecas universitárias, o que decorre da sua condição de autor bilingue; esta pertença a duas literaturas volta a evidenciar-se nas teses de Mestrado e de Doutoramento apresentadas às Universidades Portuguesas, que situam o autor na Literatura Francesa e na Literatura Inglesa<sup>149</sup>.

Uma vez que os textos de Beckett chegam junto do público português maioritariamente por via do palco e graças a companhias portuguesas (apesar de, potencialmente, se poder assistir a algumas representações de companhias estrangeiras), a tradução tem um papel decisivo na importação deste autor. As novas traduções exploram diferentes potencialidades dos textos, ajudando a funcionar os seus mecanismos “preguiçosos”. As diferenças que observamos entre elas detectam-se numa análise diacrónica mas também sicronicamente, o que mostra a complexidade do fenómeno: as traduções são realizadas num dado momento, inserem-se num processo complexo em que a simples cronologia não é suficiente para explicar tudo. A tradução, a produção teatral, a recepção dos textos e dos espectáculos pela crítica não podem ser entendidas fora de um sistema social, cultural, ideológico, institucional. E os textos acabam por ser um lugar em que se revelam compromissos, hesitações, tensões, em que se mostra a interacção de normas e valores activos no sistema de chegada.

Conforme vimos no início deste ensaio, o teatro de Beckett começou por preencher um espaço vazio na cultura de chegada, com uma produção teatral muito dependente de importações. Nessa altura, o seu teatro foi sentido por vários sectores – quer da parte dos agentes teatrais, quer do público, quer dos críticos – como uma inovação. Acabou por atingir o estatuto de autor canónico nos palcos portugueses, quase uma garantia de sucesso

---

<sup>149</sup> Ver anexo 3, p. 141

dos espectáculos. Depois das experiências dos primeiros anos, os seus textos são cortados, colados, manipulados, postos ao serviço da criatividade dos encenadores, como nos espectáculos construídos a partir de colagens de vários autores, ou nos que apresentam propostas cénicas diferentes das indicadas pelo autor ou diferentes das utilizadas em espectáculos anteriores. A inovação, hoje, já não é apenas a do texto ou a da linguagem cénica de Beckett mas passa também pela criatividade dos agentes teatrais portugueses envolvidos.

Se a literatura dramática portuguesa importou Beckett, também foi permeável à sua influência. A par de autores como Eugène Ionesco e Arthur Adamov, Beckett é considerado como um dos que ajudaram a moldar a escrita de dramaturgos como Miguel Barbosa, Helder Prista Monteiro ou Jaime Salazar Sampaio<sup>150</sup>, este último, como vimos, tradutor de uma das peças de Beckett. A influência exerce-se sobre outros autores e dá-se a ver logo nos títulos: em 1959, Jorge de Sena escreveu “Glosas à Chegada de Godot”<sup>151</sup>, poema reproduzido em vários programas de espectáculos. Em 1986, Alexandre Pastor parafraseou Beckett na peça “E o Godot Sempre Chegou”, encenada por Armando Cortez no Teatro Nacional D. Maria II. Mais recentemente, Nascimento Rosa não resistiu a escrever uma “evocação teatralizada na morte de Samuel Beckett [...] convocando livre e epigonalmente personagens de *À Espera de Godot* e de *Dias Felizes*” (Rosa 2000:116) a que deu o título *Espera Apócrifa*. Pedro Mexia, em 2000, dedica também um poema a Krapp<sup>152</sup>. Mais recentemente, Gonçalo M. Tavares publicou *A Colher de Samuel Beckett* e reconhece que “Aristófanos, Sófocles e Beckett, para falarmos de teatro, são também [seus] contemporâneos”, esclarecendo que estes autores são contemporâneos “na vida 2, na vida de dentro: isto é: os autores que influenciaram a [sua] literatura.”<sup>153</sup> No discurso breve das crónicas jornalísticas, Beckett marca presença em expressões que fazem alusão à obra, mas que são agora utilizadas num outro contexto, como sucedeu numa recente crónica com edição

---

<sup>150</sup> O estudo de Sebastiana Fadda (1998) sobre *O Teatro do Absurdo em Portugal* desenvolve os termos das relações entre estes autores.

<sup>151</sup> Ver anexo 16, p. 165

<sup>152</sup> Ver anexo 17, p. 166

<sup>153</sup> Tavares 2002:64.

electrónica a propósito de concursos televisivos, onde Clara Ferreira Alves escrevia: “No segundo grupo estão os seres que se queixam e que duvidam e que esperam por Godot. Acantonados na sua vida simples, intuem que existe um mundo melhor, um mundo que lhes aparece do outro lado do arco-íris, acessível não pela descoberta e a educação mas pelo dinheiro e a aquisição.”<sup>154</sup> E mesmo no discurso tecnológico, quem espera um ansiado DVD regravável está, por analogia, à espera de Godot...<sup>155</sup>

A importação de um autor leva, como vemos, à assimilação de fenómenos pela cultura receptora mostrando, afinal, que as fronteiras dos sistemas literários são ténues e instáveis. A cultura receptora engarrega-se, depois, de reinventar os textos, reconfigurando-os e disseminando os seus elementos por novas formas de criação. “Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature [...] These include possibly not only new models of reality [...] but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language or compositional patterns and techniques.” (Even-Zohar 1990:47)

Estudos como o que realizámos obrigam a olhar todos estes aspectos como manifestações do mesmo fenómeno. Os Estudos de Tradução constituem, pois, uma disciplina fundamental para o estudo dos contactos e das relações entre os sistemas literários e para melhor compreendermos os sistemas receptores, uma vez que a tradução tem um papel dinâmico essencial no processo das relações interliterárias e interculturais.

---

<sup>154</sup> Clara Ferreira Alves, “A Fada da Televisão”, in [www.ajanela.com](http://www.ajanela.com)

<sup>155</sup> Ver Anexo 18, p. 167

# **ANEXOS**

**CRONOLOGIA DOS TEXTOS DE SAMUEL BECKETT TRADUZIDOS E REPRESENTADOS EM PORTUGAL (1959-2002)**

<b>Ano</b>	<b>Texto / tradutor</b>	<b>Companhia /Grupo</b>	<b>Encenador</b>
1959	<i>En attendant Godot</i> [À Espera de Godot] (António Nogueira Santos)	Teatro Nacional Popular (Lisboa)	Francisco Ribeiro
1961	<i>Acte sans paroles II</i> <i>Krapp's Last Tape</i>	Ciclo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra	Luís Lima
1962	<i>En attendant Godot</i> [À Espera de Godot]	Círculo Experimental de Teatro de Aveiro	
1967	<i>En attendant Godot</i> [À Espera de Godot]	Grupo Desportivo do Banco de Angola	
1968	<i>Happy Days</i> [Dias Felizes] (Jaime Salazar Sampaio)	Casa da Comédia (Lisboa)	Artur Ramos
1969	<i>En attendant Godot</i> [À Espera de Godot] (A N. Santos) (reposição)	Teatro Nacional Popular (Lisboa)	Francisco Ribeiro
1970	<i>Happy Days</i> [Dias Felizes] (J. S. Sampaio) (reposição)	Casa da Comédia (Lisboa)	Artur Ramos
	<i>Fin de partie</i> [Fim de Festa] (Curado Ribeiro)	Teatro Experimental do Porto	Júlio Castronuovo
1971	<i>Fin de partie</i> [Fim de Festa] (Curado Ribeiro) (reposição)	Teatro Experimental do Porto	Julio Castronuovo
	<i>Acte sans paroles</i>	Teatro Experimental de Cascais	Águeda Sena
	Teatro sem Palavras (inclui <i>Acte sans paroles II</i> )	Grupo Cénico da Companhia Nacional de Navegação (Lisboa)	Inês Palma

1972	<i>Fin de partie</i> [Fim de Festa] (Curado Ribeiro) (reposição)	Teatro Experimental do Porto	Júlio Castronuovo
1973	“Pantomimas em Preto e Branco” (inclui <i>Acte sans paroles II</i> )	Teatro Experimental do Porto	Júlio Castronuovo
1982	<i>Happy Days</i> (Dias Felizes) (J. S. Sampaio) (reposição)	Casa da Comédia	Artur Ramos
1983	<i>Play ; Not I</i> (M. Esteves Cardoso)	Companhia de Teatro de Lisboa	Carlos Quevedo
1984	“Confissões numa Esplanada de Verão”* (inclui <i>Krapp’s Last Tape - A Última Gravação</i> ) (Luis Francisco Rebello)	Novo Grupo / Teatro Aberto (Lisboa)	Mário Viegas
	<i>Acte sans paroles I e II</i> <i>Come and Go</i>	Grupo Pote das Ginjas (Assoc. de Estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa)	
1985	<i>En attendant Godot</i> [À Espera de Godot] (Isabel Alves)	TEAR / Tearto	Castro Guedes
1986	“Catástrofe ou o Mundo de Samuel Beckett”* (inclui <i>Krapp’s Last Tape</i> ) (L.F.Rebello)	Teatro Experimental do Porto	Mário Viegas
1987	<i>Krapp’s Last Tape</i>	Grupo Cultural Origem (Aqualva)	
	“Catástrofe ou o Mundo de Samuel Beckett”* (inclui <i>Krapp’s Last Tape</i> ) (L. F. Rebello) (reposição)	Teatro Experimental do Porto	Mário Viegas
	<i>Krapp’s Last Tape</i> [A Última Gravação] (Rui Guedes da Silva)	Teatro da Rainha (Caldas da Rainha)	Edgar Valdez Marcelo Fernando Mora Ramos

1988	“Fragmentos de Teatro”* (Miguel Esteves Cardoso)	Instituto Franco-Português (Lisboa)	Carlos Quevedo
1989	<i>Fin de partie</i> [Final] (M. Viegas e Manuela de Freitas)	Teatro Politeama (Lisboa)	Mário Viegas
1989	“Céu de Papel”* (L.F. Rebello)	Teatro da Cornucópia (Lisboa)	Luís Miguel Cintra
	“Monte”*	Escola Secundária dos Olivais (Lisboa)	Mário Penim
1991	“Três Actos de Beckett”* (inclui <i>Krapp's Last Tape</i> [A Última Bandana de Krapp], (L.F.Rebello)	Companhia Teatral do Chiado (Lisboa)	Mário Viegas
	<i>Tiène</i> *	Teatro Universitário do Minho (Braga)	Rogério de Carvalho
	<i>Silêncio, Depois</i> *	Festival Beckett (Festival Internacional de Teatro 1991 – Évora, Lisboa, Porto) org. Manuel Cintra	Manuel Cintra / Constança Capdeville
	“Até Que Como O Quê Quase”* (Luís Miguel Cintra)	Teatro da Cornucópia (Lisboa)	Luís Miguel Cintra
1992	<i>Happy Days</i> [Dias Felizes] (J.S.Sampaio)	Teatro Experimental “A Barca”(Lisboa)	Nuno Pino Custódio
	“Beckett”*	Instituto Francês (Porto)	Paulo Castro
1993	<i>Krapp's Last Tape</i> [A Última Bandana de Krapp] (Mário Viegas)	Companhia Teatral do Chiado (Lisboa)	Mário Viegas

	<i>En attendant Godot</i> [Enquanto se Está à Espera de Godot] (Mário Viegas)	Companhia Teatral do Chiado (Lisboa)	Mário Viegas
	“Desastres”* (Maria Wallenstein)	Teatro do Bairro Alto (Lisboa)	Miguel Guilherme
	<i>Happy Days</i> [Os Dias Felizes] (José Vieira de Lima)	Companhia de Teatro de Almada	Julio Castronuovo
1994	“Beckett”*	Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto)	José Caldas
	“Resíduos”*	Teatro do Século (Lisboa)	José Meireles
	“Corações de papel pardo”*	Ópera segundo S. Mateus (Montemor-o-Velho)	José António Pires
1995	“Duas Comédias Sem Palavras”*	Companhia Teatral do Chiado (Lisboa)	Sandra Faleiro e Carlos Pisco
1995	<i>Fin de partie</i> [Fim de Festa] (Curado Ribeiro)	Companhia de Teatro de Sintra	João de Melo Alvim
1996	“Vai e Vem”*	Ballet Teatro (Porto)	José Wallenstein
	<i>Fin de partie</i> [Última Jogada] (Ana Tamen)	Encontros ACARTE / Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa)	Ana Tamen
	“Primeira Jornada”* (José Vaz Simão e Alberto Nunes Sampaio)	Escola da Noite (Coimbra)	António Augusto Barros
1997	“Evocações e não só”*	Intervalo – Grupo de Teatro (Linda-a-Velha)	Armando Caldas

1999	<i>En attendant Godot</i> (Isabel Alves)	Seiva Trupe (Porto)	Júlio Castronuovo
	"Nada ou o silêncio de Beckett"*	Teatro de Marionetas do Porto	João Paulo Seara Cardoso
	"Vozes na lama"*	Visões Úteis (Lisboa)	Diogo Dória
	"Zapatistas AM/FM"*	Galeria Zé dos Bois (Lisboa)	Gonçalo Alegria, Dinarte Branco, Tiago Rodrigues, Peter Terryn
2000	<i>En attendant Godot</i> [À Espera de Godot] (José M <sup>a</sup> Vieira Mendes)	Artistas Unidos (Lisboa)	João Fiadeiro
	<i>En attendant Godot</i> [À Espera de Godot] (Inês Lage)	Teatro da Comuna (Lisboa)	Miguel Guilherme
	<i>Fin de partie</i> [Fim de Partida] (Paulo Castro)	Festival X (Cacilhas)	Paulo Castro
	<i>Happy Days</i> [Oh Que Dias tão Felizes]	Crinabel Teatro (Lisboa)	Francisco Brás
2001	<i>Premier amour</i> [Primeiro Amor] (Francisco Frazão)	Artistas Unidos (Lisboa)	Miguel Borges
	<i>Krapp's Last Tape</i> [A Última Gravação de Krapp]	Associação Cultural Byfurcação (Mem Martins)	Carlos Ramos
	<i>Imagination morte imaginez*</i> [Imaginação Morta Imaginem]	Projecto Teatral (Cadeia das Mónicas, Lisboa)	
	"Nada ou o Silêncio de Beckett"* (reposição)	Teatro de Marionetas do Porto	João Paulo Seara Cardoso
	<i>Happy Days</i> [Dias Felizes] (J.S.Sampaio)	Artistas Unidos (Lisboa)	Madalena Victorino

2002	<b><i>Fin de partie</i></b> [Fim de Partida]	Teatro de Bolso / Voz do Operário (Lisboa)	Dufao
	<b><i>Happy Days</i></b> [Dias Felizes](Regina Guimarães)	Seiva Trupe (Porto)	Paulo Castro
	<b><i>Krapp's Last Tape</i></b> [A Última Bobina] (Isabel Lopes)	Teatro da Rainha (Coimbra)	Fernando Mora Ramos
	“Beckett's”*	Anjos Pornográficos	João Paulo Costa
	“Três Peças de Samuel Beckett”* (Paula Seixas)	Centro Dramático de Évora	Julio Castronuovo

Nota: Os textos que integram os espectáculos assinalados com \* estão discriminados no anexo 1-B, nas páginas seguintes.

**ESPECTÁCULOS BASEADOS EM COLAGENS DE TEXTOS DE SAMUEL BECKETT  
E DE OUTROS AUTORES**

Ano	Espectáculo / Textos
1984	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Confissões numa esplanada de Verão" – <i>Krapp's Last Tape</i>, associado a textos de Tchekov (<i>Trágico à Força</i>), Strindberg (<i>A Mais Forte</i>) e Pirandello (<i>O Homem da Flor na Boca</i>)</li> </ul>
1986 e 1987	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Catástrofe ou o Mundo de Samuel Beckett" - <i>Acte sans paroles II</i>, <i>Ohio Impromptu</i>, <i>Krapp's Last Tape</i> e <i>Catastrophe</i></li> </ul>
1988	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Fragmentos de Teatro" – <i>Footfalls</i>, <i>Rockaby</i>, <i>Come and Go</i>, <i>Fragment de théâtre I</i> e <i>What Where?</i></li> </ul>
1989	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Céu de papel"- Textos de Beckett (<i>Catastrophe</i>) e Pirandello</li> <li>▪ "Monte" - excertos de <i>Happy Days</i> e textos de Fernando Arrabal (<i>Oração</i>), Jaime Salazar Sampaio (<i>Agora, Olha</i>) e Carlos Manuel Rodrigues (<i>A Máquina de Naufragar</i>)</li> </ul>
1991	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Três actos de Beckett" – <i>Krapp's Last Tape</i>, <i>Rockaby</i> e <i>Breath</i>.</li> <li>▪ "Tiène" – colagem de narrativas de Samuel Beckett e de Marguerite Duras.</li> <li>▪ "Silêncio, Depois" – colagem de textos de Samuel Beckett.</li> <li>▪ "Até Que Como o Quê Quase" – <i>Fragment de théâtre I e II</i>, <i>That Time</i>, <i>Solo</i> e <i>What Where</i>.</li> </ul>
1992	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Beckett" – <i>Film</i>, <i>Krapp's Last Tape</i>, <i>Fin de partie</i>, <i>En attendant Godot</i>, <i>Happy Days</i> e <i>Acte sans paroles I e II</i>.</li> </ul>
1993	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Desastres" – <i>Come and Go</i> e textos de Ionesco (<i>O Novo Inquilino</i>) e Philip K. Dick (<i>A Fábula do Coelho Belga</i>).</li> </ul>
1994	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Beckett" – colagem de vários textos de Beckett.</li> <li>▪ "Resíduos" - a partir de duas narrativas de Samuel Beckett (<i>Nouvelles et textes pour rien</i> e <i>From an Abandoned Work</i>)</li> <li>▪ "Corações de papel pardo" – a partir de <i>Acte sans paroles I</i>.</li> </ul>
1996	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Vai e Vem" – colagem com base em <i>Acte sans paroles I e II</i>, <i>En attendant Godot</i>, <i>Happy Days</i>, <i>Come and Go</i>, <i>What Where?</i> e <i>Catastrophe</i>.</li> <li>▪ "Primeira jornada" – textos adaptados de <i>Ohio Impromptu</i>, <i>Breath</i>, <i>Not I</i> e <i>Fragment de théâtre I</i>.</li> </ul>
1997	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Evocações e Não Só" - recriação da estreia de <i>En attendant Godot</i> em 1959</li> </ul>
1999	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Nada ou o Silêncio de Beckett" – espectáculo de marionetas. Inclui excertos de <i>Happy Days</i> e <i>En attendant Godot</i>.</li> </ul>

2001	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Vozes na lama” (inclui <i>Footfalls</i>, <i>That Time</i>, <i>Rockaby</i>, <i>Fragment de théâtre I</i>)</li> <li>▪ “Zapatistas AM/FM” (inclui excertos de <i>En attendant Godot</i> e textos de carácter político)</li> <li>▪ “Imaginação Morta Imaginem” – <i>Imagination morte imaginez</i> e textos de Philippe Lacoue-Labarthe (<i>Clarificação</i>) e Rimbaud (<i>Adeus</i>).</li> <li>▪ “Nada ou o silêncio de Beckett” – espectáculo de marionetas. Inclui excertos de <i>Happy Days</i> e <i>En attendant Godot</i>.</li> </ul>
2002	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Beckett’s” – inclui excertos de <i>L’Inominable</i>, <i>En attendant Godot</i>, <i>Happy Days</i>, <i>Play</i>, <i>Come and Go</i> e <i>What Where?</i></li> <li>▪ “Três peças de Samuel Beckett” – <i>Rockaby</i>, <i>Acte sans paroles II</i> e <i>Not I</i>)</li> </ul>

## OBRAS DE SAMUEL BECKETT TRADUZIDAS E PUBLICADAS EM PORTUGAL\*

- Murphy* (1938)  
*Murphy* (1961) (tradução de José Manuel Simões), Lisboa, Editorial Presença  
*Murphy* (1974) (tradução de José Manuel Simões), Lisboa, Círculo de Leitores
- Molloy* (1951)  
*Molloy* (1974) (tradução de Rui Guedes da Silva), Lisboa, Editorial Presença
- Malone meurt* (1951)  
*Malone Está a Morrer* (1993) (tradução de Miguel Serras Pereira), Lisboa, D. Quixote
- En attendant Godot* (1952)  
*À Espera de Godot* (1959) (tradução de António Nogueira Santos), Lisboa, Arcádia  
*Esperando por Godot* (1963) (tradução de António Nogueira Santos), Lisboa, Gleba, Coleção Fólio  
*À Espera de Godot* (2001) (tradução de José Maria Vieira Mendes), Lisboa, Cotovia
- L'Innomable* (1953)  
*O Inominável* (2002) (tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo), Lisboa, Assírio e Alvim
- Nouvelles et textes pour rien* (1955)  
*Textos para Nada* (s.d.) (tradução de Liberto Cruz), Lisboa, D. Quixote
- Fin de partie* (1957)  
*Fim de Festa* (1959) (tradução de Fernando Curado Ribeiro), Lisboa, Arcádia
- Krapp's Last Tape* (1958)  
*A Última Gravação* (1959) (tradução de Rui Guedes da Silva), Lisboa, Arcádia
- Act Without Words II* (1959)  
*Acto sem Palavras* (1963) (tradução de António Nogueira Santos), Lisboa, Gleba, Coleção Fólio
- Comment c'est* (1961)  
*Como É* (1969) (tradução de Maria do Carmo Abreu), Lisboa, D. Quixote
- Happy Days* (1961)  
*Dias Felizes* (1968) (tradução de Jaime Salazar Sampaio), Lisboa, Editorial Estampa

---

\* Para referência, indicamos apenas o título e a data da primeira versão do autor.

*Imagination morte imaginez* (1965)

*Imaginação Morta Imagina*, Lisboa, Separata de *O Tempo e o Modo*, nº 71-72, Maio / Junho 1969

*Premier amour* (1970)

*Primeiro Amor* (1985) (tradução de Rui Caeiro), Lisboa, Hiena Editora

*Primeiro Amor* (1994) (tradução de Alberto Nunes Sampaio), Lisboa, Hiena Editora

*Primeiro Amor* (2002) (tradução de Francisco Frazão), Lisboa, Ambar

*Not I* (1973)

*Eu Não* (1994) (tradução de Alberto Nunes Sampaio), Lisboa, Hiena Editora

*Worstward ho* (1983)

*Pioravante Marche* (1988) (tradução de Miguel Esteves Cardoso), Lisboa, Gradiva

*Pioravante Marche* (1996) (tradução de Miguel Esteves Cardoso), Lisboa, O

Independente/Assírio e Alvim (edição bilingue)

*Stirrings Still* (1985)

*Sobressaltos* (1996) (tradução de Miguel Esteves Cardoso), Lisboa, O Independente/Assírio e Alvim (edição bilingue)

*What is the Word?* (1989)

*Que Palavra Será?* (1996) (Tradução de Miguel Esteves Cardoso), Lisboa, O Independente /Assírio e Alvim (edição bilingue)

*Poemas Escolhidos* (s.d.)(tradução de Jorge Rosa e Armando da Silva Carvalho), Lisboa, D. Quixote

## DISSERTAÇÕES DE MESTRADO E DE DOUTORAMENTO SOBRE SAMUEL BECKETT APRESENTADAS A UNIVERSIDADES PORTUGUESAS

BRITO, Ferreira de, *O Real e o Irreal na Dramaturgia de Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Jean Tardieu*, Porto, 1981 (Tese de Doutoramento em Literatura Francesa, Universidade do Porto)

CORISCO, Vasco Lorente, *On The Air: Voz, Som e Música na Dramaturgia Radiofónica e Televisiva de Samuel Beckett*, Lisboa, 1996 (Tese de Mestrado em Estudos Literários Comparados, Universidade Nova)

LARANJINHA, Natália, *Samuel Beckett, le bâtisseur de ruines (La Trilogie)*, Lisboa, 1998 (Tese de Mestrado em Literatura Francesa, Universidade de Lisboa)

PINTO, Maria Margarida do Carmo Pinho da Costa, *Edições da Memória: Três Sentenças de Vida em Três Monodramas de Samuel Beckett*, Braga, 1999 (Tese de Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Inglesa, Universidade do Minho)

REIS, Maria João Lopes, *O Riso e as Lágrimas. Estudo sobre a Estética Teatral de Samuel Beckett*, Lisboa, 2000 (Tese de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, Universidade de Lisboa)

ROSA, Armando Nascimento, *Falar no Deserto. Estética e Psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, 1994 (Tese de Mestrado em Estudos Literários Comparados, Universidade Nova)

SERÓDIO, Maria Helena, *Decomposição da Narrativa "Enough". Aspectos da Ficção de Samuel Beckett*, Lisboa, 1983 (Prova Complementar do Doutoramento em Literatura Inglesa, Universidade de Lisboa)

TEIXEIRA, Isabel Cristina da Silva Gomes, *La représentation de l'immobilité dans l'univers dramatique de Samuel Beckett*, Coimbra, 1999 (Tese de Mestrado em Literatura Francesa, Universidade de Coimbra)

## **INQUÉRITOS AOS TRADUTORES**

**Tradução de *À Espera de Godot***  
**Tradutora: Isabel Alves (1985)**

**1. Que género de textos costuma traduzir? A partir de que língua(s)?**

Textos técnicos, de todo o tipo, para clientes empresariais.

Ficção para editoras.

Textos não técnicos.

Línguas principais: inglês, francês e espanhol.

**2. Além desta, que outras peças traduziu? (deste e de outros autores)**

**Listagem não exaustiva**

*A Menina Júlia* (Strindberg)\*

*O Barbeiro de Sevilha* (Beaumarchais)\*

*Uma Odisseia em Dublin* (Joyce/Bolger)

*O Jogo do Amor e do Acaso* (Marivaux)\*

*Camino Real* (Tennessee Williams)\*

*Electra* (Sófocles)

*Improviso de Ohio* (Samuel Beckett)\*

*À Espera de Godot* (Samuel Beckett)\*

*O Pássaro Verde* (Carlo Gozzi)\*

*Judith* (Howard Barker)\*

(\*Levadas à cena por companhias de teatro profissionais)

*A Tempestade* (Shakespeare)\*

*Possessos de Amor* (Sam Shepard)\*

*As Ligações Perigosas* (Chr. Hampton)

*A Duquesa de Malfi* (Webster)

*À Grega* (Steven Berkoff)

*Rei Édipo* (Sófocles/Burgess)

*Rostos em Ferida* (Howard Barker)\*

*As Possibilidades* (Howard Barker)

**3. A quem coube a iniciativa de propor uma nova tradução deste texto?**

À companhia de teatro TEAR-TEATRO ESTÚDIO DE ARTE REALISTA, do Porto, hoje desactivada.

**4. A decisão de fazer uma nova tradução desta peça, apesar da existência de uma tradução anterior, deveu-se a uma nova leitura do texto, à necessidade de actualizar a linguagem, a opções dramaturgias específicas? (outros motivos...)**

A todos os referidos, sendo o último (como se verá pela adaptação) o motivo mais importante.

**5. Qual foi o texto de partida utilizado?**

O original, com recurso igualmente à própria versão inglesa de Beckett.

**6. Como se preparou para a tradução? (Leu traduções existentes noutras línguas? Leu traduções paralelas em português? Inteirou-se das encenações anteriores...)**

Tudo o indicado.

**7. Durante a tradução, fez muitos rascunhos?**

Sim.

**8. Lia os diálogos em voz alta / em voz baixa?**

Sempre, e como em todas as minhas traduções, que são praticamente até próximo da estreia, quando são traduções para serem representadas, versões de trabalho, são tidos em conta os problemas que os actores possam ter ao “dizer” o texto.

**9. Ao traduzir, tinha em mente o encenador e os actores que iriam dizer o texto?**

Sim.

**10. Que dificuldades encontrou durante a tradução desta peça?**

Talvez dois grandes problemas: o “peso” (ou estatuto) de uma obra de viragem, e o seu carácter abstracto do ponto de vista filosófico, e preciso, do ponto de vista estilístico.

**11. Que opções fez relativamente ao calão e a referências geográficas? Porquê?**

A opção foi a de adaptar à realidade portuguesa, para clarificar junto dos espectadores e tornar a sua compreensão mais eficaz. Foi a opção artística da encenação e da direcção artística da companhia.

**12. Considera importante a manutenção do verso e da rima na tradução do texto?**

Sim, se com o facto de não manter se perder a poesia ou a intencionalidade.

**13. Assistiu aos ensaios?**

Sim.

**14. A tradução foi sendo alvo de alterações durante o período de ensaios? (Que tipo de alterações? Por iniciativa de quem?)**

Sim, por iniciativa minha e do Prof. Uteza que colaborou, e também do encenador (algumas destas alterações, de ordem conceptual do encenador, não colheram a minha aprovação).

**15. Para além do trabalho de tradução da peça, teve outro tipo de participação no espectáculo? Se sim, em que medida isso influenciou a tradução?**

Na época em que foi levada à cena, a minha colaboração com o TEAR, de que fui directora, já tinha terminado, embora a tradução tivesse sido feita enquanto eu ainda pertencia à companhia.

**16. O espectáculo foi concebido tendo em vista um determinado público?**

Sim, embora eu não possua dados sobre a eficácia das opções.

**17. Qual julga ser a razão da efemeridade das traduções para o teatro? E a da coexistência, num mesmo período de tempo, de traduções paralelas do mesmo texto?**

Existem relativamente poucos textos traduzidos. Em muitos casos, as traduções são (ou eram há 10/15 anos) desajustadas à cena e demasiado literárias (veja-se Shakespeare por exemplo). Assim as companhias têm tido tendência para representar traduções próprias que respeitem melhor as opções estéticas e artísticas dos seus programas. Também terá algum peso o facto de que isto permite alguma “manipulação”, necessária à flexibilidade do teatro moderno.

**Tradução de *Última Jogada***  
**Tradutora: Ana Tamen (1996)**

**1. Que género de textos costuma traduzir? A partir de que línguas?**

Tenho feito algumas traduções esporádicas de outros géneros, do francês.

**2. Além desta, que outras peças traduziu? (deste e de outros autores)**

Tenho trabalhado apenas na revisão de textos traduzidos que tenho encenado: "Grande e Pequeno" de Botho Strauss, tradução de Vera Sanpayo de Lemos. "Geografia & Peças" de Gertrude Stein, tradução de Luísa Costa Gomes. "O Romper do Dia" de Timberlake Wertenbaker, tradução de Luísa Costa Gomes e Miguel Tamen.

**3. A quem coube a iniciativa de propor uma nova tradução deste texto?**

Foi minha iniciativa.

**4. A decisão de fazer uma nova tradução desta peça, apesar da existência de traduções anteriores, deveu-se a uma nova leitura do texto, à necessidade de actualizar a linguagem, a opções dramáticas específicas? (outros motivos...)**

A decisão de fazer uma nova tradução surgiu desde logo a partir das várias traduções que existiam, do título. Não me recordo exactamente da(s) outra(s), mas a tradução para o espectáculo encenado pelo Mário Viegas se não estou em erro era "Final". Nenhuma das propostas que existiam para o título, (Fim de Festa?, Final de Partida?) traduziam, do meu ponto de vista, o espírito da peça, o seu sentido mais profundo e globalizante. Senti também a necessidade de actualizar a linguagem ou pelo menos torná-la mais dizível. Existiam além disso algumas opções nessa tradução, de que já não me recordo exactamente quais eram, com as quais eu na altura discordei.

**5. Qual foi o texto de partida utilizado?**

Foi a versão inglesa.

**6. Como se preparou para a tradução? (Leu traduções existentes noutras línguas? Leu traduções paralelas em português? Inteirou-se das encenações anteriores? ...)**

Li as traduções existentes, li o programa da peça "Final" (não vi o espectáculo).

**7. Durante a tradução, fez muitos rascunhos?**

Não. Lembro-me que fiquei surpreendida com a minha própria rapidez: traduzi a peça num fim de semana e sem dicionário. Mas é evidente que isso se deve à simplicidade da linguagem, à clareza e transparência discursiva de Beckett. É evidente também, que a revisão, aliás feita, já então, em confronto com a versão francesa, me demorou mais algumas semanas. A versão final foi terminada à mesa dos ensaios em conjunto com os actores, que deram algumas sugestões muito boas.

**8. Lia os diálogos em voz alta / em voz baixa?**

Lia em voz alta e em voz baixa.

**9. Ao traduzir, tinha em mente os actores que iriam dizer texto?**

Claro.

**10. Que dificuldades encontrou durante a tradução desta peça?**

Lembro-me que uma das maiores dificuldades/ dúvidas foi a tradução dos nomes das personagens. Eu sabia que esses nomes tinham para Beckett e para os seus exegetas, um grande significado simbólico. Hamm derivava de 'hammer' (martelo), assim surgiu o termo 'maço', que depois usando o mesmo mecanismo de corruptela, se tornou Maçç. A minha preocupação centrava-se na necessidade de tornar as sonoridades dos nomes mais familiares, menos estrangeiras, mas ao mesmo tempo manter um certo efeito de estranheza. Clov, nessa lógica tornou-se Crav (cravo), Nagg tornou-se Pegg (prego) e Nell tornou-se Tacha. Todas as personagens se tornaram ferramentas, objectos, talvez de crucificação; um que esmaga, Maçç, e três que são esmagados. Passados seis anos sobre esta tradução, penso foi uma boa opção, esta de levar a metáfora até às suas últimas consequências, tanto mais que penso que o objectivo de criar familiaridade e estranheza resultou bem no espectáculo.

**11. Que opções fez relativamente ao calão e a referências geográficas?**

O calão não me pôs dificuldades de maior. Tentei manter a simplicidade e a rudeza, e a crueza com que é proferido. Quanto às referências geográficas achei importante que fossem também mantidas sem transposições. O lago de Como, as Ardenas são referências europeias conhecidas, que nos envolvem a todos numa geografia comum, e real.

**12. Considera importante a manutenção do verso e da rima na tradução?**

No geral penso que é importante, apesar de difícil, a manutenção da rima. Caso não seja sempre possível, pelo menos a recriação de uma métrica, parece-me de um modo geral, muito importante. Neste caso não se pôs o problema.

**13. Assistiu aos ensaios?**

Encenei a peça.

**14. A tradução foi sendo alvo de alterações durante o período de ensaios? (Que tipo de alterações? Por iniciativa de quem?)**

As alterações feitas nos ensaios de mesa, tal como mencionei acima, são aliás visíveis no exemplar que lhe facultei. Estas alterações/correções foram na sua maioria sugestões dos actores, que contribuíram, a meu ver, inequivocamente e para grande satisfação minha, para a melhoria da versão final. É aliás a prática comum nas encenações que tenho feito, usando obviamente de algum bom senso e razoabilidade quanto à extensão das alterações/propostas.

**15. Para além do trabalho de tradução da peça, teve outro tipo de participação no espectáculo? Se sim, em que medida isso influenciou a tradução?**

Já respondido. Esta tradução não funcionou como uma espécie de dramaturgia, que de algum modo influenciasse de forma decisiva a encenação. Neste sentido tanto a tradução como a encenação procuraram ser o mais fiéis à perspectiva que Beckett defendia para a representação das suas peças: rigoroso, matemático e por isso mesmo livre e poético.

**16. O espectáculo foi concebido tendo em vista um determinado público?**

Não.

**17. Qual julga ser a razão da efemeridade das traduções para o teatro? E a da coexistência, num mesmo período de tempo, de traduções paralelas do mesmo texto?**

Para além da desactualização da linguagem, que pode ser sempre um bom motivo, eu penso que a razão fundamental quando o objectivo é levar a peça à cena, é uma razão puramente subjectiva e nesse sentido artística. A linguagem que eu uso e que eu estimo como boa para traduzir/veicular o que para mim é fundamental e fiel ao autor, não é a mesma que a de outro encenador. A prova mais exemplar disto, é, tal como acima exemplifiquei, a minha interpretação do título.

Nota: A tradução que fiz, apesar de ter partido da versão inglesa é de facto uma simbiose entre as duas versões. Muitas vezes optei pela versão francesa, ou porque era mais clara ou mais eloquente.

**Tradução de *À Espera de Godot***  
**Tradutor: José Maria Vieira Mendes (2000)**

**1. Que género de textos costuma traduzir? A partir de que língua(s)?**

Traduzi, até ao momento, do alemão e do inglês (sobretudo) e um ou outro artigo do francês. O que traduzi foi um conto de Franz Kafka (“Um Artista da Fome”), uma novela de Arthur Schnitzler (“Menina Else”), *À Espera de Godot* e artigos para a revista dos Artistas Unidos ou pequenas traduções de artigos de jornais para programas de teatro.

**2. Além desta, que outras peças traduziu? (deste e de outros autores)**

Nenhuma outra. Fiz apenas revisão de tradução de *A Selva das Cidades* de Bertolt Brecht. E de peças de David Harrower, Sarah Kane e até de peças neerlandesas (de Judith Herzberg, Karst Woudstra, Esther Gerritsen, Arne Sierens).

**18. A quem coube a iniciativa de propor uma nova tradução deste texto?**

Aos Artistas Unidos (Jorge Silva Melo) e ao João Fiadeiro.

**4. A decisão de fazer uma nova tradução desta peça, apesar da existência de traduções anteriores, deveu-se a uma nova leitura do texto, à necessidade de actualizar a linguagem, a opções dramaturgias específicas? (outros motivos...)**

Deveu-se sobretudo ao facto de a tradução existente ser bastante antiga e muito marcada no tempo. É uma tradução pouco limpa, bastante interventiva e que, por isso, deixa muitas marcas da época na sua linguagem. Era indizível hoje em dia. Além disso é uma tradução que foi censurada. “Palavrões” foram cortados e referências sexuais amenizadas. Mais ainda, é uma tradução feita a partir da versão francesa e a nós interessou-nos bastante a versão inglesa da peça, uma versão mais contida e directa, e posterior à francesa.

**5. Qual foi o texto de partida utilizado?**

Utilizei o texto da Faber and Faber que repete a segunda edição da peça em inglês datada de 1965.

**6. Como se preparou para a tradução? (Leu traduções existentes noutras línguas? Leu traduções paralelas em português? Inteirou-se das encenações anteriores...)**

Decidi lançar-me na peça logo a seguir a uma primeira leitura. E rapidamente apreendi o estilo de Beckett. Socorri-me naturalmente das traduções alemãs, italiana, espanhola e da versão francesa da peça. Às vezes espreitava a tradução portuguesa, mas muito raramente.

Além disso, a partir de certa altura, utilizei os *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* editados pela Grove Press onde vem publicada a última versão do texto encenada por Beckett na Alemanha e onde, olhando para os vários cortes feitos, se compreende bastante bem os objectivos do autor nesta peça, sobretudo no que respeita à linguagem.

**7. Durante a tradução, fez muitos rascunhos?**

Fiz muitas versões. Corrigi muitas vezes. E acabo por ter duas grandes versões. A primeira que foi feita em espectáculo. A segunda que será publicada em livro. A segunda mais fiel ao texto, a primeira mais arriscada e discutível.

**8. Lia os diálogos em voz alta / em voz baixa?**

Encontrava-me com os actores e encenador para leituras. O que foi muito bom para corrigir e perceber o texto.

**9. Ao traduzir, tinha em mente o encenador e os actores que iriam dizer o texto?**

Não, não tinha. Se eventualmente havia uma alteração, era sugerida pelo actor e discutida.

**10. Que dificuldades encontrou durante a tradução desta peça?**

Sobretudo vários dos jogos de ambiguidade sugeridos pela língua inglesa (e também a francesa) nem sempre traduzíveis (recordo o “weeping willow”, por exemplo), as referências geográficas e traduzir a capacidade sintética da língua inglesa e a precisão de Beckett.

**11. Que opções fez relativamente ao calão e a referências geográficas? Porquê?**

Optei, em relação a referências geográficas, alternar entre os nomes em francês e os nomes em inglês com o critério de facilitar a pronúncia ao actor. “Testu” é mais fácil para um actor português que “Testew” ou “Voltaire” que “Bispo de Berkeley”. Nunca fiz aportuguesamentos de nomes e referências geográficas, por uma questão de gosto e porque não entendo que uma tradução, a não ser que seja feita com a presença e opinião do autor, deva reescrever uma peça como se afinal ela tivesse sido escrita por um autor português. Além disso as referências em Beckett são bastante gerais e quase universais. Quanto ao calão, ele existe pouco. Sobretudo alguns insultos que traduzi de acordo com o som mais até do que com o significado. Tentei não marcar em demasia a linguagem, mas não deixei de escrever com uma linguagem necessariamente próxima de mim e da minha geração.

**12. Considera importante a manutenção do verso e da rima na tradução do texto?**

Considerarei importante no caso único da canção que aparece no início do 2º acto, por ser uma lengalenga. Nem sempre considero necessário. Comecei há pouco tempo a traduzir *Filoctetes* de Heiner Müller e manter a rima e a métrica só o conseguiria se não traduzisse, antes reescrevesse. E há outras maneiras de fazer passar rimas e métricas.

**13. Assistiu aos ensaios?**

Assisti a vários ensaios, numa média de um por semana.

**14. A tradução foi sendo alvo de alterações durante o período de ensaios? (Que tipo de alterações? Por iniciativa de quem?)**

A tradução sofreu várias alterações. Por iniciativa minha, dos actores, do João Fiadeiro, das pessoas que iam assistir aos ensaios e de um ou outro amigo a quem dei para ler com quem conversava. Agora que preparei o texto para a edição, voltei a corrigir e a alterar. Seria um trabalho infinito.

**15. Para além do trabalho de tradução da peça, teve outro tipo de participação no espectáculo? Se sim, em que medida isso influenciou a tradução?**

Não, não tive.

**16. O espectáculo foi concebido tendo em vista um determinado público?**

Não.

**17. Qual julga ser a razão da efemeridade das traduções para o teatro? E a da coexistência, num mesmo período de tempo, de traduções paralelas do mesmo texto?**

Sem querer ser excessivamente crítico julgo que muita da coexistência paralela se deve ao facto de várias traduções serem bastante fracas. Ainda há pouco cuidado com a tradução para teatro, que é uma tradução diferente e bastante específica dentro das traduções literárias. Além disso, vários grupos de teatro e encenadores gostam de acrescentar ao texto mais palavras ou tirar-lhes. Por último será também uma questão de gosto ou ainda de desconhecimento. A quantidade de traduções do Harold Pinter existentes não publicadas...

Qualquer tradução tem tendência a ser efémera. Porque a língua está sempre a desenvolver-se e as teorias e opções de tradução também. Eu gostava que a minha tradução fosse o menos efémera possível, tal como o é o texto de Beckett. O primeiro tradutor de Beckett não pensou desta forma. Tinha uma outra ideia em relação ao que é traduzir.

Sendo uma tradução sempre carregada de um número grande de opções muitas delas pessoais é natural que seja efémera e que coexistam várias traduções de um mesmo texto. É natural e saudável.

**Tradução de *À Espera de Godot*  
Tradutora: Inês Lage (2000)**

**1. Quais as suas línguas de trabalho?**

A minha língua de trabalho - e de lazer - é só uma: a portuguesa (e mais nenhuma). O inglês é a língua que mais traduzo, estudo e leio, mas também não digo que não ao francês e ao castelhano, muito de vez em quando, com parcimónia e moderação.

**2. Qual foi o texto de partida utilizado?**

“Waiting for Godot” a revised text, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol I, James Knowlson ed, New York: Faber.

**3. Como se preparou para a tradução desta peça? (leu traduções existentes noutras línguas? Leu traduções paralelas em português? Inteirou-se das encenações anteriores...)**

Há sempre uma preparação remota e uma preparação próxima.

A remota determina quase tudo: é a mão com que vamos a jogo, a nossa história pessoal - tipo de inteligência, de sensibilidade, de atenção ao texto, de atitude, a soma de tudo o que fomos estudando, lendo, vendo e sentindo, autores e referências culturais de estimação, tiques, defeitos, estilo. Só a partir daqui, tomando consciência e tirando partido do que somos e da “bagagem” que carregamos, nos podemos “anular”, ou seja, nos podemos disponibilizar para receber o texto e deixar que ele passe por nós e sobreviva (ou que ganhe outra vida em Português sem que perca a sua identidade).

A preparação próxima é também fundamental. Aqui tentei deixar-me “conduzir” pelo encenador - tentar perceber o que é que ele queria, como e porque é que a peça o comovia ao ponto de a querer encenar, e ir jogando com isso sem manipular o texto e sem me violentar. Aprendi muito com a abertura e com a atitude do Miguel, sempre empenhado numa procura séria e inquieta, independente de modas ou de efeitos espectaculares balofos, aprofundando e trabalhando as coisas sem as fechar num sentido único, ou numa leitura redutora, cómoda, “correcta” ou resolvida. Li o texto de Beckett em Inglês na versão original (“traduzida” pelo próprio do primeiro texto, escrito em francês) e li depois o texto revisto e corrigido também por ele que foi a base da tradução (sempre com a versão francesa em mãos e de olho na biografia de Beckett de James Knowlson). Revi, comentei e discuti o texto com o Miguel e só depois tive acesso a uma tradução portuguesa da década de 50 (de António Nogueira Santos). Vi, também depois, uma outra encenação da peça.

**4. Durante a tradução, fez muitos rascunhos?**

Agora com isto dos computadores perde-se o rasto aos rascunhos. Mas acho que sim, emendo e revejo sempre muito. Faço primeiro uma versão “corrida” e intuitiva e depois trabalho esse texto base. Fiz talvez quatro impressões integrais da peça, mas emendei, coleí e cortei muito no écran.

**5. Lia os diálogos em voz alta / em voz baixa?**

Em voz alta por causa do ritmo e para ver se as frases eram “dizíveis”. O Beckett tem uma “métrica”, um ritmo e uma estrutura de frases muito própria e cuidada, por isso tentei encontrar uma “métrica” para o Português - estas coisas nunca andam muito longe da música.

**6. Ao traduzir, tinha em mente o encenador e os actores que iriam dizer o texto?**

A tradução foi feita em estreita colaboração com o encenador. O Miguel, num certo sentido, fez comigo a tradução e também faz parte dela. Só depois assisti à leitura dos actores e aos ensaios. Conversámos todos sobre o texto e aprendi muito.

**7. Quais foram as principais dificuldades na tradução desta peça?**

O texto não é fácil apesar da austeridade e da simplicidade aparente do vocabulário. O ritmo é o mais difícil de reproduzir. O tom casual-filosófico, trágico-cômico, as múltiplas alusões (as traduzíveis e as intraduzíveis) e as significativas insignificâncias também têm muito que se lhe diga. O monólogo do Lucky foi talvez o mais difícil de traduzir mas também o mais divertido. Foi a primeira coisa que, intuitivamente, traduzi e foi de facto uma “escola” para o resto: acaba por ser uma montra da peça – temas, técnica, sentidos, colagens, repetições e ritmo.

**8. Que opções fez relativamente ao calão e às referências regionais? Porquê?**

Respeitou-se o que de calão existia em Inglês. Sem escamotear nada mas também sem acrescentar o que quer que fosse só para ficar mais “giro, moderno e coloquial”. Havia, quanto às referências regionais, a vantagem de ter o próprio Beckett escrito uma versão francesa e uma versão inglesa da peça, por isso o critério geral foi o de adaptar o que B adaptou na passagem de uma língua para a outra. Mas não foi pacífico e não é uma questão pacífica.

**9. Achas indispensável manter a rima e a métrica de uma peça escrita em verso?**

Acho desejável. Mas tudo depende da “encenação” e do relevo que se quer dar a certos e determinados aspectos. Pode haver maneiras criativas de contornar ou de ignorar a rima e a métrica.

**10. Qual julga ser a razão da efemeridade das traduções para teatro?**

A tradução acaba por funcionar quase como um “intermediário” entre o texto base e a encenação, daí a sua “efemeridade”. Tem o encanto de ter um quê de irrepetível e de datado, de durar enquanto dura a encenação. Pode sempre traduzir-se de outra maneira e encenar-se de outra maneira. Traduzir também é “ler” ou é quase ler e há muitas leituras possíveis. É mais ou menos como tirar uma fotografia: há um mesmo objecto mas há muitos ângulos e muitas luzes e muitas sombras. É isso: ler e encenar é pintar, e traduzir é tirar a fotografia sobre a qual se vai trabalhar. É muita mediação - e é também muita divagação para quem nada sabe de teoria da tradução. Mas, voltando à pergunta, acho que depende muito. Há traduções mais efémeras do que outras, mais intencional ou acidentalmente datadas do que outras. E se a tradução é publicada? E a peça filmada? O que é que é perene? O que é que é eterno? Não faço ideia. Boa pergunta esta da efemeridade. Dava uma tese.

## **Tradução de *Fim de Partida***

**Tradutor: Paulo Castro (2000)**

(Transcrição de entrevista gravada)

### **1. Que género de textos costuma traduzir? A partir de que língua(s)?**

Foi a primeira tradução.

### **2. Além desta, que outras peças traduziu? (deste e de outros autores)**

Lars Noren – “Coragem para matar”.

Traduções em curso – teatro de Lars Norén, em colaboração com Gonçalo Vilas-Boas, a partir do francês: *O caos é vizinho de Deus* (para o PONTI) e *Categoria 3.1*.

### **3. A quem coube a iniciativa de propor uma nova tradução deste texto?**

Ao próprio tradutor/encenador. Conhecia a tradução de Luís Francisco Rebello [sic] (*Fim de Festa*). Logo pelo título, apercebi-me de que "fim de festa" era um título errado. O título é "fim de jogo" (endgame) ou *Fin de Partie* (fim de jogada, de partida) a vida como um jogo, a vida como uma partida. Clov e Hamm jogam o dia como se fosse uma partida. A tradução de Luiz Francisco Rebello tinha termos muito esquisitos e resolvi comparar o original com a tradução de LFR e percebi que havia mudanças radicais e foi assim que eu decidi partir para uma tradução nova.

### **4. A decisão de fazer uma nova tradução desta peça, apesar da existência de uma tradução anterior, deveu-se a uma nova leitura do texto, à necessidade de actualizar a linguagem, a opções dramáticas específicas? (outros motivos...)**

Houve muito a preocupação de actualizar para os dias de hoje. O texto de Beckett é bastante directo, é bastante objectivo. O mistério em SB é o que não está nas palavras, o que se cria entre as palavras, o subtexto. Exemplo: LFR traduz "lá ao fundo há um farol que deixou de dar...". foram estas grandes diferenças o que me fez traduzir o texto bastante à letra.

### **5. Qual foi o texto de partida utilizado? (Francês / Inglês)**

A tradução foi feita a partir do inglês, mas o título foi a partir do francês. Partida tem a conotação de alguém partir, o Clov está sempre a dizer que se vai embora, que vai partir e não vai... o título francês tem mais subjectividade – partida vida/ida. Recorri pouco à francesa, só em casos extremos. O inglês parecia mais seco, mais cerebral. Mais inteligente.

### **6. Como se preparou para a tradução? (Leu traduções existentes noutras línguas? Leu traduções paralelas em português? Inteirou-se das encenações anteriores...)**

Li a tradução anterior de Luís Francisco Rebello (*Fim de Festa*). [Trata-se, de facto, da tradução de Fernando Curado Ribeiro]

### **7. Durante a tradução, fez muitos rascunhos?**

### **8. Lia os diálogos em voz alta / em voz baixa?**

### **9. Ao traduzir, tinha em mente os actores que iriam dizer o texto?**

Li traduzindo com os actores. Cada frase traduzida era testada, para ver se funcionava ou não, para ver se a frase soava a falso ou natural em português, para não ficar demasiado literário, demasiado teatral. Por isso fui traduzindo com os actores, iamos testando o texto se funcionava ou não. Serviu para clarificar o texto, o sentido com que o personagem diz... a análise dramática na mesa não foi tão longa, fizemos logo a tradução, demorou cerca de 2 semanas, intensivamente.

#### **10. Que dificuldades encontrou durante a tradução desta peça?**

O jogo de palavras coite/coita. Em português tivemos de arranjar uma espécie de compromisso em que não desvirtuássemos o sentido do trocadilho e a solução do LFR é muito pertinente, joga com coita / quieto / coito. Foi a única parte em que recorremos ao LFR, a solução dele era muito interessante. Alguma dificuldade ao longo da história do Hamm, do pai, do miúdo que vem a rastejar... aí usámos muito a tradução do Luís Francisco Rebello, estava tudo deturpado. Quando havia monólogos extensos, o saltar da memória (como não havia os dados de trás) o texto tornava-se mais difícil de traduzir.

#### **11. Houve necessidade de fazer opções relativamente ao calão e a referências geográficas?**

Houve a preocupação de manter. Tudo o que era asneiras foi mantido assumidamente, não houve o tentar suavizar. Quando viram o espectáculo em Coimbra vieram perguntar-me se ele tinha escrito aquelas asneiras que eles diziam em cena, eu disse que sim.

#### **12. A tradução foi sendo alvo de alterações durante o período de ensaios? (Que tipo de alterações?**

##### **Por iniciativa de quem?)**

Alterações: tentámos manter as indicações de base, o cão de 3 patas é o cão de 3 patas, gancho é um gancho, os pós são os pós, a bolacha é a bolacha. Como eu, a nível de encenação, gosto de jogar com símbolos, uma das coisas que me encantou foi: se eu tiro a janela e ponho o Clov a dizer que está a olhar pela janela, será que teatralmente é mais interessante do que ter lá mesmo a janela? A nível de tradução, diz aquilo, a nível de encenação, eu optei por não haver janela, por exemplo, o Clov sobe a um escadote e olha para o infinito, tem o óculo na mão... O jogo, a partida fica mais sádica, porque o Clov tinha um jogo também sádico. Outra alteração: o pai e a mãe eram só uma personagem. Falava a memória, ela já tinha morrido e ele continua a dialogar como se fosse ela e a fazer a voz dela, quase como um exercício de esquizofrenia, de claustrofobia... De repente a mãe deixa de falar. É todos os dias a mesma coisa, todos os dias o pai conta a mesma história que já não tem piada, eu quis reforçar a nível de encenação esse isolamento. Foi a mudança mais radical. No fim incluo uma bicicleta, o Clov aparece a pé com uma bicicleta muito velhinha a tentar ir embora mas não sai da porta. Joguei com a relação com o Godot.

#### **13. A sua participação no espectáculo influenciou a tradução?**

Tive sempre essa noção e sempre que traduzia uma frase dizia “espero que me vá apropriar desta frase de forma natural”, tentava que a frase soasse bem. Não houve facilitismo... Tentei, como actor, apropriar-me daquele texto.

#### **14. O espectáculo foi concebido tendo em vista um determinado público?**

Este espectáculo tinha uma digressão delineada, começávamos em Viana, Coimbra, Lisboa, o Festival X, Santa Maria da Feira. O Teatro Académico Gil Vicente é um público académico, Lisboa gosta de coisas mais experimentais, em Sta Maria da Feira é um público mais popular, ligado a um teatro mais clássico. Estava com uma grande incógnita, foi interessante verificar que o próprio público teve reacções diferentes de cidade para cidade... O texto era sempre o mesmo e o mesmo registo. O público de Viana riu-se muito mais que o de Coimbra. No início nunca há grandes risos, quando chega ao cão das 3 patas, ao jogo do piolho, aí há quase um prazer sádico do público de rir da desgraça.

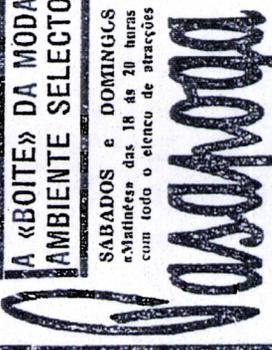
#### **15. Qual julga ser a razão da efemeridade das traduções para o teatro? E a da coexistência, num mesmo período de tempo, de traduções paralelas do mesmo texto?**

Acho que as traduções devem ser mexidas. Há um contexto literário, a língua vai mudando. Corre-se o risco de uma tradução ser vista como um museu, algo em que não se pode tocar, os acontecimentos vão-se alterando, o texto tem de se actualizar. Também quem lê tem de estar num contexto actualizado (por exemplo, a tradução de calão). Quanto às traduções paralelas num mesmo período – às vezes é preferível chegar a um texto e depois cada um segue a sua linguagem teatral. Deve-se tentar editar o que é feito no teatro contemporâneo. O acesso à peça é mais rico.


**Beatriz e João No VARIEDADES**  
**COSTA VILLARET**  
 A FRENTE DUMA GRANDE COMPANHIA TRIUNFAM TODAS AS NOITES  
 EM 2 SESSÕES: Às 20,30 e às 22,45 horas  
 NA MELHOR, MAIS ALEGRE, DINÂMICA, LUXUOSA E POPULAR DAS REVISTAS  
**CHAMPANHE SALOIO**  
 AMANHÃ, Às 16 horas, ESPECTACULO A TARDE  
 PARA ADULTOS-M. de 17 anos

**ENCOSTA A CABECINHA**  
 UM TRIUNFO DE GARGALHADA NO  
**MARIA VITORIA**  
 Emp.ª «E. Salvador e R. Martins, Lda.»  
 AMANHÃ ESP. A TARDE ÀS 16 HORAS  
 Adultos - M/17 anos

**TRINDADE Hoje às 21.45 (17 ANOS)**  
**O TEATRO NACIONAL POPULAR**  
 TEM A HONRA DE APRESENTAR A OBRA-PRIMA  
 DA CENA CONTEMPORANEA  
**À ESPERA DE GODOT**  
 de SAMUEL BECKETT — Tradução de NOGUEIRA  
 SANTOS, com RIBEIRINHO, GUSMÃO, COSTA FERREIRA,  
 ARMANDO CORTEZ e JOÃO LOURENÇO  
 AMANHÃ, MATINEE ÀS 16 HORAS

**A «BOITE» DA MODA**  
**AMBIENTE SELECTO**  
 SABADOS e DOMINGOS  
 «Matinées» das 18 às 20 horas  
 cum todo o elenco de atrações  
  
 TEL. F. 23384  
 Empresa MANUEL ZEPHERINO  
 ADULTOS M. DE 17 ANOS

**DUAS ATRAÇÕES EM SUPREMACIA E êXITO:**  
**O ESCULTURAL «BALLET»**  
**ALECS ALVAREZ**  
 EM NOTÁVEIS CRIAÇÕES DO FOLIOLORE GREGO  
**O ADMIRÁVEL «BALLET» DE**  
**LUISA TORRES Y ZINGARO**  
 2.ª FEIRA — EM ESTREIA  
**CINCO BRIZAS DE ESPANHA**  
 Música constante por SERGIO E SUA ORQUESTRA

**TRINDADE** Hoje às 21.45 (17 anos)

**FOI UM ÊXITO, TOTAL!**

**QUANTOS NÃO PENSARAM QUE SERIA UM FRA-  
CASSO E**

**FOI UM TRIUNFO!**

**À ESPERA  
DE GODOT**

de **SAMUEL BECKETT** — Tradução de **NOGUEIRA  
SANTOS**, com **RIBEIRINHO, GUSMÃO, COSTA FER-  
REIRA, ARMANDO CORTEZ** e **JOÃO LOURENÇO**  
HOJE, «MATINÉE» ÀS 16 HORAS

*Diário de Lisboa, 19-4-1959*

TEATRO S. LUIZ – SALA ESTÚDIO – PROGRAMA 10

LISBOA  
CASA DE CULTURA

COMPANHIA



TEATRAL  
do CHIADO

MÁRIO VIEGAS

PRODUÇÃO DE ESPECTÁCULOS E EDIÇÕES, LDA.  
APRESENTA

ENQUANTO SE ESTÁ  
À ESPERA DE GODOT

(EN ATTENDANT GODOT – WAITING FOR GODOT)

DE

SAMUEL BECKETT



Dezenas de Textos: Fotografias e Documentos Inéditos em Portugal

Capa do programa do espectáculo “Enquanto se Está à Espera de Godot” (1993)

cf. N. Teatro 206054

COMPANHIA



TEATRAL  
do CHIADO

TEMPORADA TEATRAL 93/94

Mário Viegas - Produção de Espectáculos e Edições, Lda.  
Contribuinte N.º 972 412 972

Rua António Maria Cardoso, 1200 Lisboa  
Telefone: 347 12 79 - Fax: 347 68 58

LISBOA  
CULTURA

## ENQUANTO SE ESTÁ À ESPERA DE GODOT

(EN ATTENDANT GODOT - WAITING FOR GODOT)

de SAMUEL BECKETT

Encenação, Dramaturgia, Tradução  
do francês e do inglês (última versão do autor),  
Envolvimento Cenográfico, Guarda-Roupa,  
Programa (Seleção de Textos e Imagens)

MÁRIO VIEGAS

Produção

EDUARDO FIRMO, JUVENAL GARCÉS  
E MÁRIO VIEGAS

Som, Iluminação e Luminotecnia

JOSÉ FILIPE

Assistentes de Encenação e Contra-Regras

JOÃO NUNO CARRACEDO E SIMÃO RUBIM

Publicidade e co-construção do Programa

EDUARDO FIRMO

Bilheteira e Relações Públicas

MARIA EMÍLIA VICENTE



SIMÃO RUBIM



JOSÉ FILIPE



MARIA EMÍLIA VICENTE

### ATENÇÃO:

- 1 - O Espectáculo tem a duração de aproximadamente de 2h30 m, com um intervalo de 15 minutos entre o 1.º e o 2.º Acto.
- 2 - Não é possível permitir a entrada na sala depois do início do espectáculo.
- 3 - Não são permitidas fotografias, filmagens e gravações por motivos de concentração dos intérpretes e por motivos legais.
- 4 - Este espectáculo é apropriado para **itinerância** em qualquer ponto do país.

1

Programa do espectáculo "Enquanto se Está à Espera de Godot" (página 1)

## Algumas anti-explicações

por Mário Viegas

Escrevo este texto **inútil** precisamente no dia em que a escritora e encenadora norte-americana Susan Sontag faz estrear Godot, na apocalíptica cidade de Sarajevo, debaixo de bombardeamentos que a transformaram numa cidade exemplar **do recuo do Homem no final do Século XX**. Esta peça tem servido para tudo e para todos. Basta ver a variedade de abordagens, que o nosso programa demonstra profusamente.

«À espera de Godot» foi há mais de 30 anos um espectáculo histórico do teatro português, dirigido por Mestre Ribeirinho, em pleno Fascismo. Ao ler a tradução, então utilizada, veremos que a razão do sucesso foi sobretudo de natureza política e/ou sociológica que nada teve a ver com o **optimista Samuel Beckett**. Toda a gente que vai assistir a nosso espectáculo nos vai referir isso, porque «toda a gente o viu»... Eu também! **Sempre estivemos, estamos e estaremos à espera de Godot. Foi essa a opção da minha encenação: pôr todos à espera de Godot...**

A peça foi toda **retraduzida por mim das versões francesa e inglesa**, feitas pelo próprio autor e que têm grandes diferenças entre si. Beckett sempre procurou jogos malabarísticos e humorísticos com palavras, frases e sons e quase «implora» que eles sejam adaptados aos valores de cada língua. Foi o que fiz, cortando (perdão...) meia dúzia de frases.

O **título** mais correcto, parece-me: «Enquanto se está à espera de...»

Optei por **dois Didis e dois Gogos**, pois tal se torna coerente ao partilhar com o Público a nossa espera.

Ideias como utilizar a parelha «Bucha e Estica», a «Viúva Alegre», as canções de embalar, as badaladas do Big Ben, etc. etc., foram **copiadas** de encenações do próprio autor, que conheço de vídeos dos anos 60 até aos anos 80.

Este Godot foi concebido durante seis meses de forçado silêncio, de enormes sofrimentos da C.T.C. (**que tornarei públicos atempadamente...**), após mais de dois anos de grande êxito, que chegou para sobrevivermos orgulhosamente, **sem traições**. O Mal, a Inveja, a Demência, a Mediocridade, a Desumanidade, o Ódio e as Ameaças de muita gente caíram, por isso, sobre nós. Vamos tentar conseguir vencê-los, apresentando este espectáculo.

Será ele o **último que farei como Actor em conjunto**. **Ficarei a produzir, encenar, dizer Poesia e à espera de Godot. Completamente arruinado como empresário, faço-o sem pena, após 25 anos de profissão, ao olhar para o patético final deste século teatral, entre nós**. Mas o Teatro vencerá sempre!

Uma última palavra de agradecimento à C.M.L. e ao seu Pelouro da Cultura, na pessoa do **Dr. João Soares e da sua equipa**. Sem eles, nem forças, nem sítio teríamos para esperar o Godot ao som dos acordes de Rossini.

Para bom entendedor, este texto basta...

Viva o Teatro!!!

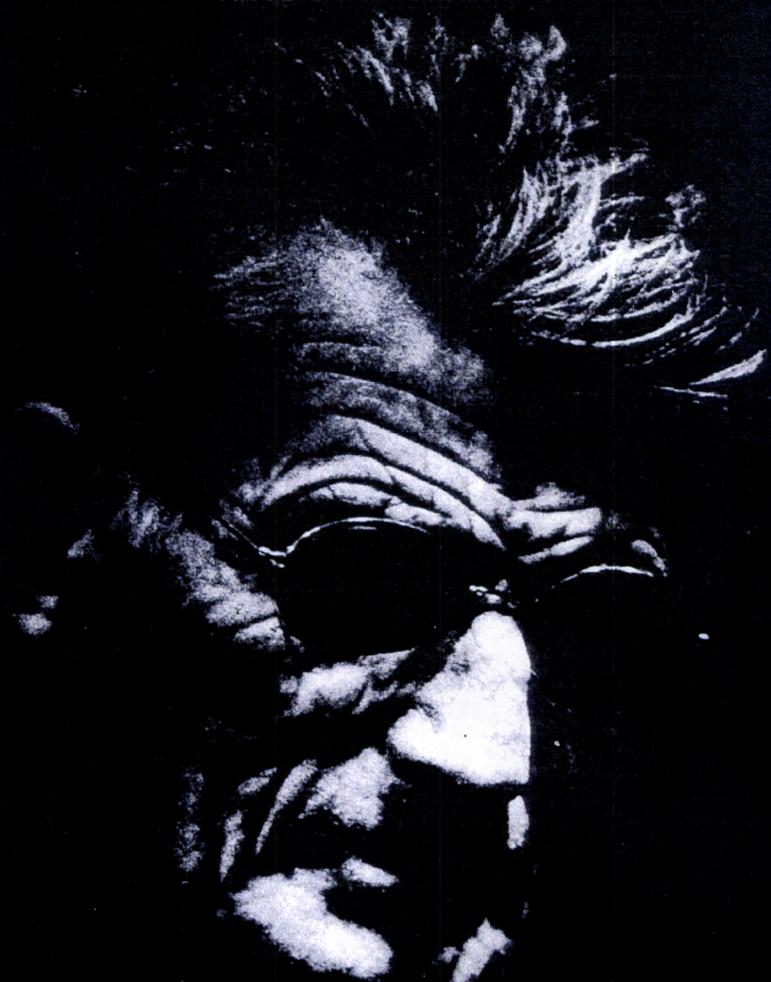
### A Companhia Teatral do Chiado agradece a:

- |                        |   |
|------------------------|---|
| - Álvaro Augusto Lopes | - José Morais e Castro                        |
| - Clara Joana          | - Lucinda Lopes                               |
| - Elizabete de Brito   | - Luís Pinhão                                 |
| - Elza Tomás           | - D. Maria Augusta Montes (Pastelaria Benard) |
| - Eugénia Vasques      | - D. Maria de Lourdes Firmo                   |
| - Fernando Galamba     | - Maria Hélia Viegas                          |
| - Fernando Pires       | - D. Mécia de Sena                            |
| - Gustavo Rubim        | - Natália                                     |
| - Isabel Rodrigues     | - Tomás Vasques                               |
| - Joaquim Nicolau      | - Ana, Catarina e Suzana                      |

Programa do espectáculo «Enquanto se Está à Espera de Godot» (página 2)

# FINAL

FIN DE PARTIE • ENDGAME



## SAMUEL BECKETT

ALGUNS TEXTOS E DOCUMENTOS UTILIZADOS  
PARA A CONCEPÇÃO DRAMATÚRGICA, TRADUÇÃO,  
ENCENAÇÃO E PRODUÇÃO DESTE ESPECTÁCULO

OUTUBRO 1988 A MARÇO 1989

CINQUEZ 8 RUA

Capa do programa do espectáculo "Final" (1989)

Teatro S. Luiz - Sala Estúdio - Programa 2

CARMEN  
DOLORES  
E  
MÁRIO  
VIEGAS  
EM  
TRÊS  
ACTOS  
DE  
**BECKETT**

A ÚLTIMA BANDANA  
DE KRAPP  
BALANCEADA  
FÔLEGO

TEXTOS DE APOYO



Capa do programa do espectáculo “Três Actos de Beckett” (1991)

VLADIMIR- E bom para os rins.

3 Surrinhos

chofêns e

DANÇA

Cena (11)

de Dança e Estím

BUFFS

VLADIMIR- E o que é que nós, fazemos agora ?!

ESTRAGON- Espera-se....

VLADIMIR- Mas enquanto se espera ?....

ESTRAGON- Se nos enforcássemos ?

VLADIMIR- ~~Sim!~~ Dava-nos uma tesão!!....

ESTRAGON- Uma tesão?!

VLADIMIR- E com tudo o que lhe sai a seguir. E onde essa "coisa" cai, rebentam as mandrágoras. E por isso que elas gritam, quando as arrancam. Não sabias isto?!

ESTRAGON- Vamo-nos já enforcar.

VLADIMIR- Num ramo? Não me oferece confiança!

ESTRAGON- Pode-se sempre tentar...

VLADIMIR- Tenta!

ESTRAGON- Primeiro tu!

VLADIMIR- Não! Não! Tu primeiro!

ESTRAGON- Porquê?!

VLADIMIR- Tu tens menos peso do que eu.

Cena (12)  
Cena da 1: Ambição de  
enfocamentos no ramo da  
cabeça

“Enquanto se Está à Espera de Godot” (tradução de Mário Viegas), página 11

~~debruça-se.~~  
~~debruça-se.~~ abre de novo a mala, tira outra banana, olha-a de perto, fecha a mala à chave, guarda a chave no bolso, avança até à boca de cena, pára, acaricia a banana; descasca-a, atira a casca para o fosso da orquestra, mete na boca a ponta da banana e fica imóvel, o olhar perdido no vácuo.

Finalmente tem uma ideia: põe a banana numa das algibeiras do colete, com uma ponta de fora, e com toda a velocidade de que é capaz corre até ao fundo do palco, desaparecendo na penumbra. Passam dez segundos. Ouve-se o ruído de quem tira a rolha de uma garrafa. Quinze segundos.

Torna à zona iluminada. Senta-se à mesa. Tira de uma das algibeiras um velho caderno com capa de oleado, que coloca sobre a mesa. Enxuga a boca com as mãos, que depois limpa no colete, bate-as e esfrega-as.

KRAPP (Com vivacidade) : Ah ! (Abre o caderno, folheia-o; encontra a página que procurava, lê:) Caixa... trrrês... ~~Bobina...~~  
 cinco. (Ergue a cabeça e olha fixamente em frente. Com delí-  
 te:) ~~Rassata~~ ! (Pausa.) Cassette ! (Sorriso feliz. Tira as  
 chaves da algibeira, aproxima-as dos olhos, escolhe uma, abre  
 a mala, tira várias caixas que põe sobre a mesa, fecha a mala  
 à chave, que guarda na algibeira. Examina as caixas de muito  
 perto.) Caixa... trrrês... quatro... dois... (Surpreendido...  
 .... nove !... Esta agora !... sete... (Riso breve.) Grande  
 safada ! (Agarra numa das caixas, olha-a de muito perto.)  
 Caixa trrrês. (Pousa-a na mesa, abre-a, inclina-se para as  
 cassettes que ela tem dentro.) ~~Rassata~~... (Volta a consultar  
 o caderno)... cinco... (inclina-se para as cassettes, repetin-  
 do entre dentes)... cccinco... cccinco... ah, sua safada !  
 (Tira uma das cassettes para fora, examina-a de muito perto.)  
~~Rassata~~ cccinco. (Satisfeito.) Cassette ! (Sorriso feliz. Ti-  
 ra as chaves da algibeira, aproxima-as dos olhos, escolhe uma  
 abre a mala, tira um gravador e um microfone, põe-nos sobre a  
 mesa, fecha a mala à chave, guarda a chave na algibeira, colo-  
 ca a cassette no gravador, esfrega as mãos.) Ah ! (Inclina-se  
 sobre o gravador, lê o que está escrito no fim da página em  
 que o abriu.) A mãe finalmente em paz... Hum... A bola pre-  
 ta... (Ergue a cabeça, olha em frente, no vácuo. Intrigado.)  
 Bola preta ?! (Inclina-se de novo sobre o caderno, lê:) A cri-  
 dinha morena... (Ergue a cabeça perde-se nos seus pensamentos

“A Última Bobina de Krapp” (tradução de Luiz Francisco Rebello, alterações de Mário Viegas), página 2

Tal como biliões de outros ao longo do último meio século, o Miguel quis voltar a encenar o **Godot**. É o que acontece às coisas intraduzíveis. E pediu-me que entrasse em cena de corda ao pescoço, presa ao texto, mas sem nunca largar mala, banco, cesto, casaco ou chicote. Obedeci. Sempre me soube indissociável das areias, dos ossos e das vozes que trago na bagagem – e o que é um tradutor senão um knook?

Foi assim que entrei neste compartimento de ladrões de discursos alheios e de carregadores de paraísos perdidos, condenados a errar pelo palco atrás de miragens do Nada.

Não há ar mais cheio dos nossos choros nem vazio mais espesso do que o desta rede de vozes silenciadas e de danças estropiadas. Nem talvez recomeço mais crepuscular do que o de Beckett, que já só encontra num segundo princípio de tarde o irónico princípio de tudo.

Já é tarde quando Beckett escreve sobre o caixão da infância, dos clássicos, de Dante, de Shakespeare, de Shelley; sobre os terrenos baldios e os escombros de Eliot e de Joyce, velada que está a presumida morte do Cristianismo e do Ocidente, quando já não há nada a fazer e já se experimentou tudo – excepto umas botas.

É é com estas botas, uns forceps e alguns chapéus que o exausto cozeiro da tragicomédia vai dando intermitentemente à luz em cima de um imenso caixão, arrancando a ferros vislumbres de vida, flashes de rábulas, de monólogos, de diálogos, de memória, de sentido, para condensar num mesmo instante os choros do nascimento e da morte. É disto

**G** que os crepúsculos de Beckett são capazes.

Acabada a tradução da

peça, não sabia até que ponto é que aquele texto, provisoriamente inerte, poderia entrar em acção. Mas ao voltar a percorrê-lo com o Miguel, ao assistir aos ensaios, ao ver as palavras a encontrar chão, corpo e voz nos passos, nos gestos e nas vozes do Miguel, do Adriano, do Diogo e do Francisco, não pude deixar de me surpreender e de pensar na persistente e misteriosa vida das mandrágoras: singularíssimas flores que, nascidas em terra compulsivamente fecundada pelo último ímpeto de um enforcado, encontram no choro novas formas de existência – para quem as queira e saiba ouvir ou apanhar.

Não há nada a fazer: é a vida (para além da morte).

Mas não me podia ir embora agora, assim, sem antes dar graças pelas bênçãos recebidas:



**- Meus senhores: estrear-me a traduzir teatro em tão boa companhia foi um prazer. um privilégio e uma sorte. I just wanted you to know how lucky I feel, how lucky I am – how lucky we all are.**

Inês Laje



Programa do espectáculo “À Espera de Godot” – texto da tradutora (página 6)

*Glosas à chegada de Godot*

Do que não desespero é muito pouco  
Fugaz e breve e, sem que se repita,  
De não se repetir, retorna sempre.  
Em nada cremos: o desejo e o amor,  
O sol poente numa tarde clara,  
O lúcido e confuso matinal degelo,  
O que sentimos belo ou é ternura,  
Apenas são pretextos - sobrevivivos,  
Ansiamos transmitir o mesmo engano.  
Pois nenhum mundo nos fará melhores,  
Nem nenhum Deus nos salvará do mal.  
Nunca nenhum salvou. Apenas nos fartámos  
De horror que não sabíamos. E queremos  
Novos mundos e deuses sem enganar  
Em que, depois de já sabermos que  
Somos falsos e vis, cruéis e vácuos,  
Possamos dar-nos ao supremo engano  
De calmas e fraternas sobrevidas.  
É desespero tudo, mas repete-se  
Tão sem se repetir, tão sempre de outros,  
Tão noutros e com outros que esperamos  
O mais que ainda virá. Às vezes, nada.  
O Sim. O Não. Um simples hesitar.  
Às vezes muito pouco. O pouco. O muito.  
O desespero é fácil tal como esperar.

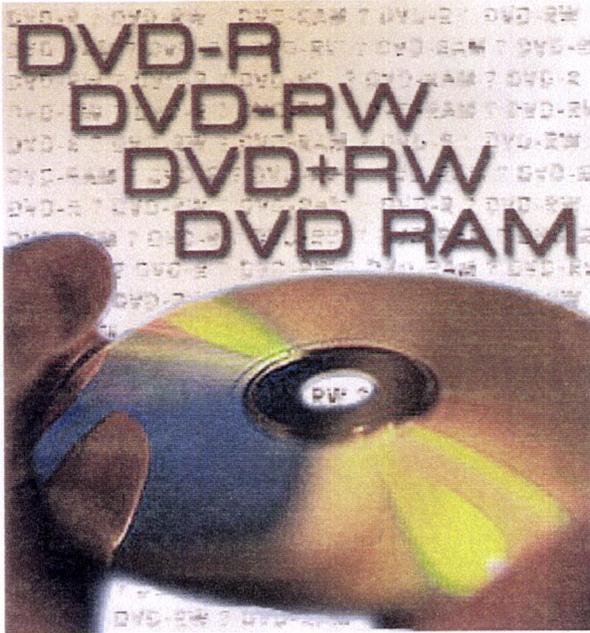
(Jorge de Sena)

*Krapp*

Ouço a minha voz  
como se estivesse ao telefone,  
ouço a tua  
murmurando-me ao ouvido  
mesmo depois de já não nos  
conhecermos,  
ouço as canções  
de que já não gosto,  
as canções de que gosto ainda,  
gravadas por amigos tão diferentes,  
pirateadas numa madrugada  
quando em época de exames  
ouvia rádio,  
canções interrompidas  
por locutores, publicidade,  
bocados de entrevistas,  
registos sobrepostos,  
ruídos sem interesse,  
a tua voz dizendo que nunca  
te vais embora,  
a minha,  
emocionante aos quinze anos,  
emocionada aos vinte,  
espólio de plástico  
que me documenta e reclama.

(Pedro Mexia)

## DVD regravável: à espera de Godot?



Rápido: quantos tipos de DVD regravável existem? Se não respondeu 4 (sim, quatro), errou. Pela última contagem, existem os seguintes sistemas (para já, evitemos o termo "norma"): DVD-R (tal como CD-R, só permite gravar uma vez), o DVD-RAM (que precisa de um cartucho), o DVD-RW e o DVD+RW.

Mas pior do que tudo isto é que os actuais leitores de DVD-Vídeo são apenas capazes (e não todos) de ler os DVD-R. Resultado: ainda não existe no horizonte um aparelho de DVD gravável que possa finalmente substituir os gravador de vídeo analógicos e, ao mesmo tempo, assegurar compatibilidade com as unidades de DVD-Vídeo.

Desde que foi lançado no mercado, em 1996, o DVD impôs-se rapidamente, tanto nas versões para computador (DVD-ROM) como nas unidades domésticas de DVD-Vídeo. E, apesar do DVD-ROM não ter, pelo menos para já, substituído o CD-ROM (as primeiras estimativas apontavam para 1999; agora, fala-se em 2003), o DVD-Vídeo ganhou rapidamente popularidade, tornando-se no produto de

electrónica de consumo que atingiu mais rapidamente um patamar de vendas que permite qualificá-lo como "um sucesso".

Números da consultora IDC apontam para vendas de 30 milhões de unidades só durante este ano e de 60 milhões em 2001 - números a que não serão alheios os baixos preços que estes aparelhos rapidamente atingiram (cerca de 70 contos para um leitor de DVD-Vídeo de entrada de gama) bem como o ritmo crescente a que os filmes estão a ser editados e reeditados neste formato.

Contudo, muitos consumidores (mas não todos, como se pode ver pelo inquérito realizado pelo TeK) têm evitado adquirir leitores de DVD-Vídeo pela razão óbvia: estão à espera das versões capazes de também gravarem discos. Contudo, bem podem esperar...

### DVD-vídeo e CD-áudio

Na verdade, quem estiver à espera da chegada do DV-Vídeo gravável vai ter muito que esperar... Este é um problema para o qual João Miranda, da Sony Portugal, chama a atenção: "não é tão depressa que vai haver DVD-gravável; as pessoas estão à espera do formato gravável, mas isto é errado. Faltam ainda muitos anos até que surja a versão definitiva do DVD gravável. E depois é preciso esperar mais algum tempo até que os preços baixem".

Ou seja, na prática, podemos estar a falar de algo como dois ou três anos (se formos optimistas) antes de podermos gravar vídeos em discos digitais, em vez de cassetes analógicas.

Estranho? Não, se pensarmos no que aconteceu no áudio: só agora, mais de 15 anos depois do lançamento do CD-Áudio, é que se generalizaram as máquinas domésticas capazes de realizarem gravações em CDs. Até aqui, os leitores de CD-Áudio coexistiram pacificamente com os gravadores de cassetes (analógicos) sem que os primeiros se tivessem deixado de vender por causa disso. Porque é que haveria de ser diferente no caso do DVD-Vídeo? Bem, para começar porque já existem formas de gravar DVD - o problema é que nem são compatíveis entre si nem (salvo o caso do DVD-R) podem ser lidas num leitor de DVD-Vídeo convencional. Além disso, os poucos leitores disponíveis, quer para uso doméstico, quer para instalação em PCs, são caros.

<http://tek.sapo.pt/4B/119049.html>

## BIBLIOGRAFIA

### I.

#### A1 – Textos de Samuel Beckett

(1952), *En attendant Godot*, Paris, Minuit

\_\_\_\_\_ (1957), *Fin de partie*, Paris, Minuit

\_\_\_\_\_ (1959), *La dernière bande*, Paris, Minuit

\_\_\_\_\_ (1963), *Oh! Les beaux jours*, Paris, Minuit

\_\_\_\_\_ (1990), *The Complete Dramatic Works*, London / Boston, Faber and Faber

#### A2 – Traduções publicadas

BECKETT, Samuel (1959), *À Espera de Godot* (trad. António Nogueira Santos). *Fim de Festa* (trad. Fernando Curado Ribeiro), *A Última Gravação* (trad. Rui Guedes da Silva), Lisboa, Arcádia

\_\_\_\_\_ (1963), *Esperando por Godot* (trad. António Nogueira Santos). *Acto sem Palavras* (trad. Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Gleba

\_\_\_\_\_ (1998), *Dias Felizes* (3ª ed.) (trad. Jaime Salazar Sampaio), Lisboa, Estampa

\_\_\_\_\_ (2001), *À Espera de Godot* (trad. José Maria Vieira Mendes), Lisboa, Cotovia

#### A3 – Traduções encenadas e não publicadas

BECKETT, Samuel, *A Última Gravação de Krapp* (trad. Luís Francisco Rebello), 1984 (texto dactilografado)

\_\_\_\_\_, *À Espera de Godot* (trad. Isabel Alves), 1985 (texto dactilografado)

\_\_\_\_\_, *Os Dias Felizes* (trad. José Vieira de Lima), 1992 (texto dactilografado)

\_\_\_\_\_, *Enquanto se Está à Espera de Godot* (trad. Mário Viegas), 1993 (texto dactilografado)

\_\_\_\_\_, *Última Jogada* (trad. Ana Tamen), 1996 (texto dactilografado)

\_\_\_\_\_, *À Espera de Godot* (trad. José Maria Vieira Mendes), 2000 (texto dactilografado)

\_\_\_\_\_, *Dias Felizes* (Trad. Regina Guimarães), 2001 (texto dactilografado)

\_\_\_\_\_, *A Última Bobina* (trad. Isabel Lopes), 2002 (texto dactilografado)

### B

#### PROGRAMAS DE ESPECTÁCULOS

AAVV (1972), Programa do espectáculo “Fim de Festa”, Teatro Experimental do Porto

AAVV (1984), Programa do espectáculo “Confissões numa Esplanada de Verão”, Novo Grupo

- AAVV (1986), “Notas para a Encenação de *A Última Bobina De Krapp*”, Teatro Experimental do Porto
- AAVV (1986), Programa do espectáculo “Catástrofe! O Mundo de Samuel Beckett”, Teatro Experimental do Porto
- AAVV (1988), Programa do espectáculo “Fragmentos de Teatro”, Instituto Franco-Português
- AAVV (1989), Programa do espectáculo “Final”, Companhia Teatral do Chiado
- AAVV (1991), Programa do espectáculo “Três Actos de Beckett: A Última Bandana de Krapp, Balanceada, Fôlego”, Companhia Teatral do Chiado
- AAVV (1993), Programa do espectáculo “Enquanto se Está à Espera de Godot”, Companhia Teatral do Chiado
- AAVV (1993), Programa do espectáculo “A Última Bandana de Krapp”, Companhia Teatral do Chiado
- AAVV (1993), Programa do espectáculo “Os Dias Felizes”, Companhia de Teatro de Almada
- AAVV (1995), Programa do espectáculo “Os Dias Felizes”, Companhia de Teatro de Almada
- AAVV (2000), Programa do espectáculo “À Espera de Godot”, Artistas Unidos
- AAVV (2000), Programa do espectáculo “À Espera de Godot”, enc. Miguel Guilherme
- AAVV (2001), Programa do espectáculo “Dias Felizes”, Artistas Unidos
- AAVV (2001), Programa do espectáculo “Dias Felizes”, Seiva Trupe
- AAVV (2002), Programa do espectáculo “A Última Bobina”, Teatro da Rainha

## C

### CRÍTICA

#### *En attendant Godot / Waiting for Godot*

- AAVV, “No trindade estreia-se esta noite «À Espera de Godot»”, in *Diário de Lisboa*, 18-4-1959, p. 4
- AAVV, “Samuel Beckett. Um dramaturgo contemporâneo”, in *Jornal de Letras e Artes*, 24-11-1965, pp10-11
- BERTRAND, Rita, “Mário Viegas encena peça maior de Beckett. Companhia teatral do Chiado põe «Bucha e Estica» à espera de Godot”, in *A Capital*, 2-9-1993, p. 41
- BORGES, Luís Bizarro, “A esperança do nada no paradoxo da vida”, in *Jornal de Notícias*, 29-12-1998
- BRAZ, Alfredo, “A Espera Frustrada”, in *Diário de Lisboa*, , Suplemento «Magazine», 21-2-1959, p. 3
- CARNEIRO, João, “Fazer sentido”, in *Expresso/Cartaz*, 27-5-2000

- \_\_\_\_\_, “Uma espera sem fim”, in *Expresso/Cartaz*, 18-11-2000, p. 18
- CORREIA, Clara Nunes, “E se Godot chegasse?”, in *Sete*, 21-10-1993, p. 53
- COSTA, Alexandre, “À espera do nada”, in *Expresso/Cartaz*, 13-5-2000
- \_\_\_\_\_, “Romper com a razão”, in *Expresso/Cartaz*, 4-11-2000
- FERREIRA, Armando, “«À Espera de Godot» no Trindade”, in *Diário Popular*, 19-4-1959, pp. 2-4
- GOMES, Kathleen, “À espera de bilhete”, in *Público*, 19-5-2000, p. 80
- GOMES, Manuel João, “Banalidades pungentes”, in *Público*, 25-9-1993, p. 52
- \_\_\_\_\_, “Godot não vem hoje, vem amanhã”, in *Público*, 3-1-1999
- \_\_\_\_\_, “Godot e os marginais”, in *Público*, 22-5-2000, p. 41
- HENRIQUES, Joana Gorjão, “Godot eternamente misterioso”, in *Público / Y*, 10-11-2000, p.8
- LISTOPAD, Jorge, “Do “assédio” de Bertolucci até À *espera de Godot*”, in *Jornal de Letras*, 26-7-2000, p. 44
- LÍVIO, Tito, “«Enquanto se está à espera de Godot». Teatro dentro do teatro”, in *A Capital*, 11-12-1993, p. 34
- LOBO, Graça, “À espera de Godot”, in *O Independente*, 24-11-2000, p. 72
- MARGATO, Cristina, “Os estropiados do inferno”, in *Diário de Notícias*, 7-11-2000, p. 46
- MEDEIROS, Osvaldo, «À espera de Godot», in *Diário Popular*, Suplemento «5ª feira à tarde», 28-5-1959, p. 9
- MENDES, João, “«Esperando por Godot», de Samuel Beckett”, in *Brotéria*, Vol. LXIX, Julho 1959, nº 1, pp 59-62
- MENDES, José Maria Vieira, “À espera de Godot”, in *Jornal de Letras*, 12-7-2000, p. 38
- MIDÕES, Fernando, “Quase a cem por cento”, in *Diário de Notícias*, 12-10-1993, p. 32
- NUNES, Maria Leonor, “Mário Viegas farto de ser maltratado”, in *Jornal de Letras*, 21-9-1993, pp. 22-23
- PERES, Cristina, “Viegas enquanto Viegas”, in *Expresso /Revista*, 25-9-1993, pp. 48-49
- PORTO, Carlos, “A espera”, in *Jornal de Letras*, 14-6-2000, p. 36
- \_\_\_\_\_, “Brecht, Beckett e outros”, in *Jornal de Letras*, 29-11-2000, p. 28
- QUEIRÓS, Luís Miguel, “Ainda à espera de Godot”, in *Público*, 29-12-1998, p. 20
- REBELLO, Luiz Francisco, “Godot e o filho pródigo”, in *Diário Popular*, Suplemento «5ª feira à tarde», 21-5-1959, p. 6
- RODRIGUES, Urbano Tavares, “«À espera de Godot», no Trindade”, in *Diário de Lisboa*, 19-4-1959, p. 4
- SENA, Jorge de, “Beckett em Portugal: a estreia”, in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, ano IX, 2ª série, nº 98, Maio 1959 (Texto reproduzido em AAVV, *Cadernos 6*, pp.51-53)

VASQUES, Eugénia, “Longa jornada... para o nada”, in *Expresso / Revista*, 25-9-1993, p. 49

### ***Fin de partie / Endgame***

AAVV, “Segundo espectáculo de teatro universitário no Vasco Santana”, in *Diário de Lisboa*, 22-3-1967, pp. 6-7

AAVV, “Teatro António Pedro. A peça «Fim de Festa» de Samuel Beckett”, in *O Primeiro de Janeiro*, 9-11-1970

\_\_\_\_\_, “No Porto. «Fim de Festa» - Drama de Samuel Beckett – no Teatro António Pedro”, in *República*, 11-11-1970

\_\_\_\_\_, “«Fim de Festa» de Samuel Beckett pelo Teatro Experimental do Porto”, in *Diário de Notícias*, 2-3-1971

\_\_\_\_\_, “Fim de Partida”, in *Público*, 18-11-2000

CARNEIRO, João, “Sós no universo”, in *Expresso/Cartaz*, 6-7-1996, p. 14

GOMES, Manuel João, “Com Beckett no subterrâneo”, in *Público*, 26-6-1996, p. 25

MIDÕES, Fernando, “A Beckett”, in *Diário Popular*, 6-3-1971

PORTO, Carlos, “O TEP na Casa da Comédia. Samuel Beckett: «Fim de Festa»”, in *Diário de Lisboa*, 1-3-1971, p. 6

RODRIGUES, Urbano Tavares, “«Fim de Festa» na Casa da Comédia”, in *O Século*, 7-3-1971

SERÔDIO, Maria Helena, “Recriações em português de «Perversões» e «Final», in *O Diário*, suplemento «Fim de semana», 24-3-1989, p. 3

VASQUES, Eugénia, “Pequenos festivais, grandes projectos”, in *Expresso/Cartaz*, 1-12-2000

### ***Krapp's Last Tape / La dernière bande***

AAVV, “Beckett pela Associação Cultural Byfurcação”, in *Público*, 10-3-2001, p. 70

BRAGA, Isabel, “Beckett está em voga entre a juventude” (entrevista), in *Público*, 7-4-1991, pp. 30-31

CARNEIRO, Eduardo Guerra, “Viegas traz o TEP a Lisboa”, in *Diário Popular*, 10-1-1987, p. 22

CORREIA, Clara Nunes, “Três actos de Beckett”, in *Sete*, 7-2-1991, p. 6

GOMES, Manuel João, “Silêncio relativo”, in *Público*, 7-4-1991, p. 31

\_\_\_\_\_, “Beckett rebobinado”, in *Público*, 1-5-1991, p. 29

LOPES, Fátima, “Três actos de Beckett”, in *Diário Popular*, 28-1-1991, p. 20

PORTO, Carlos, “Mário (Viegas) volta a atacar”, in *Jornal de Letras* nº 447, 29-1-1991, p. 23

SERÔDIO, Maria Helena (1989), *Leituras do Texto Dramático*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 60-63

VASQUES, Eugénia, “O riso dos fantasmas”, in *Expresso /Cartaz*, 19-1-1991, p. 11

### *Happy Days / Oh! Les beaux jours*

AAVV, “O início da temporada teatral em Paris”, in *Diário de Lisboa*, suplemento «Êxito», 28-1-1964, p. 15

AAVV, “Samuel Beckett na Casa da Comédia”, in *Diário Popular*, 8-5-1968, pp. 2-3

AAVV, “Dias felizes – de Samuel Beckett”, in *Cronos*, 2ª série, nº 1, s/l, s/d, nº especial “Teatro”, pp. 49-50

CARNEIRO, João, “A música de Winnie”, in *Expresso/Cartaz*, 21-4-2001, p. 26

GOMES, Manuel João, “Uma formiga no deserto”, in *Público*, 9-5-1992, p. 45

\_\_\_\_\_, “Um dia na vida de Winnie”, in *Público*, 13-11-1993

LISTOPAD, Jorge, “Beckett repeat”, in *Diário de Notícias*, 28-5-1982, 2º caderno, p. 30

MARTINS, Susana, “Madalena Victorino. Na terra da dança”, in *Jornal de Letras*, 18-4-2001, p. 12

NADAIS, Inês, “«Dias Felizes» de pernas para o ar com Winnie à superfície”, in *Público*, 7-6-2001, p. 44

\_\_\_\_\_, “Uma versão transtornada”, in *Público*, 12-7-2001

NUNES, Maria Leonor, “Teresa Gafeira: ganhar a batalha de Beckett”, in *Jornal de Letras*, 21-12-1993, pp. 20-21

PERES, Cristina, “Aquela solidão toda”, in *Expresso/Cartaz*, 7-4-2001, pp. 24-25

PORTO, Carlos, “Uma mulher sorri à morte com meio corpo”, in *Diário de Lisboa*, 3-6-1982, p. 20

\_\_\_\_\_, “Beckett no buraco”, in *Jornal de Letras*, 23-6-1992, p. 20

\_\_\_\_\_, “Feliz Beckett”, in *Jornal de Letras*, 21-12-1993, p. 21

RAMOS, Artur, “Felizes recordações de trabalho”, in *Jornal de Letras*, 2-1-1990, p. 15

RATO, Vanessa, “Beckett, Dias felizes. O maravilhoso canto de uma mulher que ainda quer amar”, in *Público/Y*, 13-4-2001, p.7

## II.

AAVV (1986), *Linguistica Antuerpiensia XX*, Universiteit Antwerpen, Hoger Instituut voor Vertalens en Tolken

\_\_\_\_\_, (1990), *Traduire le théâtre (Sixièmes assises de la traduction littéraire)*, Paris /Arles, Actes Sud

\_\_\_\_\_, (1990), *O Teatro e a Interpelação do Real. Actas do 11º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro*, Lisboa, Edições Colibri

\_\_\_\_\_, (1993), *Cadernos nº 6*, Companhia de Teatro de Almada, Almada, Novembro

- \_\_\_\_\_ (1993), *Magazine littéraire*, nº 306, Paris, Janeiro
- \_\_\_\_\_ (1994), *Vértice*, nº 62, II série, Lisboa, Setembro-Outubro
- \_\_\_\_\_ (1994), *Fragmentos da Memória. Teatro Independente em Portugal (1974-1994)*, Lisboa, ACARTE / Fundação Calouste Gulbenkian
- \_\_\_\_\_ (1999), *Magazine littéraire*, nº 372, Paris, Janeiro
- \_\_\_\_\_ (1999), *Os Fazedores de Letras (Jornal da Associação de Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)*, nº 24, Lisboa, Faculdade de Letras
- \_\_\_\_\_ (1999), *Teatro Escrito(s). Revista de Ensaio e Ficção*, Lisboa, IPAE e Livros Cotovia
- \_\_\_\_\_ (2002) *Magazine Artes*, nº 1, Lisboa, Preâmbulo Edições
- ANGENOT, Marc *et al* (1989), *Théorie littéraire*, Paris, P.U.F.
- BACELAR, Armando (1963), "Teatro e Literatura", in *Vértice*, vol. XXIII, nº 239, Agosto, pp. 405-412.
- BAKER, Mona (1995), "Corpora in Translation Studies", in *Target* 7:2, Amsterdão, John Benjamins Publishing Company, pp. 223-243
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- BASSNETT, Susan (1992), *Translation Studies*, revised edition, Londres e Nova Iorque, Routledge
- \_\_\_\_\_ (1998a), "When is a translation not a translation?", in Susan Bassnett / André Lefevere (eds.) (1998), pp. 25-40
- \_\_\_\_\_ (1998b), "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre", in Susan Bassnett / André Lefevere (eds.) (1998), pp. 90-108
- \_\_\_\_\_ (2001), "Da Literatura Comparada aos Estudos de Tradução" (trad. João Ferreira Duarte), in Helena Buescu *et alii* (org.) (2001), pp. 289-313
- BASSNETT, Susan *et alii* (eds.) (1999), *Textus*, vol. XII, nº 2, Génova, Tilgher
- BASSNETT, Susan e LEFEVERE, André (eds.) (1990), *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter
- \_\_\_\_\_ (eds.) (1998), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters
- BASSNETT-McGUIRE, Susan (1985), "Ways Through the Labirinth. Strategies for Translating Theatre Texts", in Theo Hermans (org.) (1985), pp. 87-103
- BASTIN, Georges L. (1998), "Adaptation", in Mona Baker (ed.) (1998), pp. 5-8
- BATTY, Marc (2000), "Acts With Words: Beckett, Translation, *Mise en Scène* and Authorship", in Carole-Anne Upton (ed.) (2000), *Moving Target*, pp. 63-72

- BERMAN, Antoine (1990), "La retraduction comme espace de la traduction", in AAVV, *Palimpsestes n° 4 ("Retraduire")*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Octobre, pp. 1-7
- BIRKENHAUER, Klaus (1999), *Beckett*, Lisboa, Círculo de Leitores
- BISHOP, Tom e FEDERMAN, Raymond (dir.) (1976), *Cahier de l'herne. Samuel Beckett*, Paris, Éditions de l'Herne
- BLOOM, Harold (1997), *O Cânone Ocidental* (trad. Manuel Frias Martins), Lisboa, Temas e Debates
- BORGES, Vera (2001), *Todos ao Palco! Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*, Lisboa, Celta Editora
- BROECK, Raymond. van den (1986), "Translating for the theatre", in AAVV, *Linguistica Antuerpiensia*, XX, Universiteit Antwerpen, Hoger Instituut voor Verlaters en Tolken, pp. 96-110
- BUESCU, Helena et alii (org.) (2001), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, D. Quixote
- CARDOSO, Míguas Esteves (1983), "Nota a não traduzir" in "Programa do espectáculo «Not I»", Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II
- CARNEIRO, João (1999), "Dramaturgias nacionais", in AAVV (1999), *Teatro Escrito(s). Revista de Ensaio e Ficção*, Lisboa, IPAE e Livros Cotovia, pp. 73-76
- CARVALHO, Paulo Eduardo (1999), "«Pérolas, esferas e círculos»: a tradução de teatro", in AAVV, *Teatro Escrito(s). Revista de Ensaio e Ficção*, Lisboa, IPAE e Livros Cotovia, pp. 50-69
- \_\_\_\_\_ (2001), "Beckett (auto) Traduzido / Traduzir Beckett: «Dar forma à confusão»", in Teresa Seruya (org.) (2001), pp. 279-296
- CASANOVA, Pascale (1999), *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil
- CHAMBERLAIN, Lori (1987), "«The same old stories»: Beckett's poetics of translation", in A. W. Friedman, et alii (ed.) (1987), pp. 17-24
- CHESTERMAN, Andrew (1993), "From 'is' to 'ought': laws, norms and strategies in translation studies", in *Target 5:1*, Amsterdão, John Benjamins Publishing Company, pp.1-20
- \_\_\_\_\_ (1998), "Causes, Translations, Effects", in *Target 10:2*, Amsterdão, John Benjamins Publishing Company, pp. 201-230
- COPPIETERS, Frank (1981), "Performance and Perception", in AAVV, *Poetics Today*, vol. 2, number 3, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 35-48
- COUNSELL, Colin (1996), *Signs of Performance: an introduction to twentieth-century theatre*, Londres, Routledge
- CUNHA, Celso e CINTRA, L.F.L. (1984), *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Sá da Costa.

- DELABASTITA, Dirk (1993), *There's a Double Tongue. An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay with special reference to Hamlet*, Amsterdão / Atlanta, Rodopy.
- \_\_\_\_\_ (1994), "Focus on the pun: wordplay as a special problem in translation studies", in *Target* 6:2, Amsterdão, John Benjamins Publishing Company, pp. 223-243
- \_\_\_\_\_ et al. (eds.) (1993), *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdão / Filadélfia, John Benjamins Publishing Company
- DEPRATS, Jean-Michel (s.d.), "La Traduction et sa mise en scène comme confrontation culturelle", in Patrice Pavis (org.) *Confluences*, Saint-Cyr L'École, Prepublication du Petit Bricoleur de Bois-Robert
- DOORSLAER, Luc van (1995), "Quantitative and Qualitative Aspects of Corpus Selection in Translation Studies", in *Target* 7:2, Amsterdão, John Benjamins Publishing Company, pp. 245-260
- ECO, Umberto, (1983) *Leitura do Texto Literário*, Lisboa, Presença
- ESPASA, Eva (2000), "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?" in Carole-Anne Upton (ed.) (2000), pp. 49-62
- ESSLIN, Martin (1963), *Théâtre de L'Absurde*, Paris, Buchet / Chastel
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), "Polysystem Studies", in *Poetics Today* 11:1, The Porter Institute for Poetics and Semiotics
- FADDA, Sebastiana (1998), *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Lisboa, Cosmos
- FITCH, Brian (1988), *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press
- FLETCHER, John (1976), "Écrivain Bilingue" in Tom Bishop e Raymond Federman (org.), (1976), pp. 201-212
- \_\_\_\_\_ (2000), *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*, Londres, Faber and Faber
- FRIEDMAN, A.W. et alii (ed.) (1987), *Beckett Translating / Translating Beckett*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press
- GARFORTH, Julian A (1996), "Translating Beckett's translations", in *Journal of Beckett Studies* 6 (1), Tallahassee, Florida State University Press, pp. 49-70
- GASARIAN, Gérard (1999), "Poésie et poétique chez Beckett" in *Poétique*, n° 119, Paris, Seuil, pp. 317-41
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil
- GENTZLER, Edwin (1993), *Contemporary Translation Theories*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- \_\_\_\_\_ (1999), "Comparative Literature and Translation Studies: the challenge from within", in Susan Bassnett et alii (eds.), *Textus*, vol. XII, n° 2, Génova, Tilgher, pp. 219-42

- GRÄHS L. *et alii* (ed.) (1978), *Theory and Practice of Translation*, Berna, Lang
- GUSSOW, Mel (1996), *Conversations with (and about) Beckett*, Londres, Nick Hern Books
- HAMON, Christine (1993), "Traduire pour la Scène: à propos de quelques traductions de La Mouette et de La Cerisaie" in *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe congrès de L'A.I.L.C.*, Leuven, L.U.P., pp. 193-200
- HERMAN, V. (1995), *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- HERMANS, Theo (org.) (1985), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Nova Iorque, St. Martin's
- \_\_\_\_\_ (1999), *Translation in Systems*, Manchester, St. Jerome.
- HILTON, Julian (ed.) (1993), *New Directions in Theatre*, Londres, Macmillan
- HOLMES, James (1978), "Describing Literary Translations: Models and Methods", in *Literature and Translation*, Leuven, Arco, pp. 69-82
- \_\_\_\_\_ (1988), "The Name and Nature of Translation Studies", in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdão, Rodopi, 1988, pp. 67-80
- INGARDEN, Roman (1979), *A Obra de Arte Literária*, 2ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- JACQUART, Emmanuel (1998), *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard
- JÄNIS, Marja (1996), "What translators of plays think about their work", in *Target 8:2*, Amsterdão, John Benjamins Publishing Company, pp.341-364
- JAUSS, H.R (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard
- JOHNSTON, David (ed) (1996), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Press
- KAHANE, Eric (1987), "Le point de vue d'un traducteur: réponses à des questions sur la traductions de textes dramatiques", in *Palimpsestes* n°1, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 139-151
- KELSALL, M. (1985), *Studying Drama: an introduction*, London, Arnold
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984), "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral" in *Pratiques*, n° 41, Metz, pp. 46-62
- KITTEL, H. (ed.) (1988), *Die Literarische Übersetzung. Stand der Enforchung*, Berlim, Schmidt
- KNOWOLSON, James (ed.) (1992), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Krapp's Last Tape*, Nova Iorque, Grove Press
- \_\_\_\_\_ (1996), *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury

- LAGE, Inês (2000), [sem título], in “Programa do espectáculo «À Espera de Godot»”, enc. Miguel Guilherme, Lisboa, p. 6.
- LAMBERT, José (1978), “Échanges littéraires et traduction ou: études théoriques vs. études descriptives”, in L. Grähs *et alii* (ed.) (1978), pp. 237-250.
- \_\_\_\_\_ (1980), “Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et théorie du polyssystème”, in AAVV, *Actes du XVIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, vol. I, Montpellier, pp. 59-69.
- \_\_\_\_\_ (1986), “Les relations littéraires internationales comme problème de réception”, in *Sensus Communis. Panorama de la situation actuelle en Littérature Comparée*, Tübingen, pp. 49-62
- \_\_\_\_\_ (1988), “Twenty Years of Research on Literary Translation at the Katholieke Universiteit Leuven”, in H. Kittel, (ed.) (1988), pp. 122-138.
- \_\_\_\_\_ (1993), “Shakespeare en France au tournant du XVIIIe siècle. Un dossier européen”, in Dirk Delabastita *et al* (1993), pp. 25-39
- LAVIOSA, Sara (1997), "How comparable can comparable corpora be?", in *Target* 9:2, Amsterdão, John Benjamins Publishing Company, pp.289-319
- LEE, John M. (1969), “Samuel Beckett”, in *Diário Popular*, suplemento «5ª feira à tarde», 30-10-1969, p. 5
- LEUVEN-ZWART e NAAIJKENS (eds.) (1991), *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdão / Atlanta, Rodopi
- LIMA, José Vieira (1993), “De «Happy Days» a «Os Dias Felizes»”, in AAVV, *Cadernos n° 6*, Companhia de Teatro de Almada, Almada, Novembro, pp. 59-74
- LISTA, Giovanni (1997), *La scène moderne*, Paris / Arles, Editions Carré / Actes Sud
- MACHADO, José Pedro (coord.) (1991), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 6 vols, Publicações Alfa, Lisboa
- MAYER, Hans (1973), “Brecht, Beckett et un chien”, in *L’Arc*, n° 55, “Après Brecht”, n° 1443, Aix-en-Provence, pp. 9-15
- McMILLAN, Dougal & KNOWLSON, James (ed.) (1994), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Vol. I: Waiting for Godot*, Nova Iorque, Grove Press
- MICHAUD, Yves (1999), *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Éditions Jacqueline Drouot
- NEVES, Orlando (1993), *Trinta Anos de Teatro*, Parede, Sol XXI
- NORD, Christiane, “Text-Functions in Translation: Titles and Headings as a Case Point”, in *Target* 7:2, Amsterdão, John Benjamins Publishing Company, pp. 261-84
- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor / Éditions Sociales

- \_\_\_\_\_ (1989), "Problems of translating for the stage: interculturalism and post-modern theatre", in Hanna Scolnicov e Peter Holland (org.) (1989), pp. 25-44
- \_\_\_\_\_ (1990), *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti
- \_\_\_\_\_ (1993), "Production and reception in the theatre", in Julian Hilton (ed.) (1993) pp. 25-71
- \_\_\_\_\_ (1996), *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan
- \_\_\_\_\_ (2000), *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, 3ª ed., Paris, Septentrion
- PETITJEAN, André (1984), "La conversation au théâtre", in *Pratiques*, nº 41, Metz, pp. 63-88
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1969), *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalíia.
- PILLING, John (org.) (1994) *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, C.U.P.
- PINTO, Maria Margarida, "Relembrar Beckett", in *Jornal de Letras*, 15-12-1999, pp. 22-23
- PIRES, Alves (1969), "Beckett ou o homem doente", in *Brotéria*, vol. LXXXIX, nº 12, Dezembro, pp. 633-640
- PORTO, Carlos (1973), *Em Busca do Teatro Perdido*, vol. 1 e 2, Lisboa, Plátano Editora.
- \_\_\_\_\_ (1994), "Teatro em Portugal: reportório / reportórios", in AAVV, *Vértice*, nº 62, II série, Lisboa, Setembro-Outubro, pp. 19-22
- \_\_\_\_\_ (1997), "Teatro: da escrita à cena", in *Jornal de Letras*, 8-10-1997, pp. 24-25
- PYM, Anthony (1998), *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- PYM, Anthony e TURK, Horst (1998), "Translatability" in Mona Baker (ed.) (1998), pp. 273-277
- REBELLO, Luiz Francisco (1967), "Presença (e ausência) da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo" in *O Tempo e o Modo*, 50-53, Lisboa, Junho-Outubro
- \_\_\_\_\_ (1979), *História do Teatro Português* (3ª edição), Lisboa, Europa-América.
- REIS, Carlos (1995), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina
- ROSA, Armando Nascimento (2000), *Falar no Deserto. Estética e Psicologia em Samuel Beckett (Teatro 1958-61)*, Lisboa, Cosmos
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1984), "Texte et espace: sur quelques aventures contemporaines", in AAVV, *Pratiques*, nº 41, Metz, pp. 89-98
- \_\_\_\_\_ (1992), *Introdução à Análise do Teatro*, Lisboa, Edições Asa
- \_\_\_\_\_ (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod
- SACRAMENTO, Millán (1986), "Samuel Beckett, o pai do Teatro de Vanguarda", in *Diário de Lisboa*, 5-6-1986, p. 21
- SARAIVA, Arnaldo (1973), *Encontros des Encontros*, Porto, Livraria Paisagem

- \_\_\_\_\_ (1977), *Bilinguismo e Literatura*, Vila Nova de Gaia, Rocha / Artes Gráficas
- SCHULTZE, Brigitte (1990), "In search of a theory of drama translation: Problems of translating literature (reading) and theatre (implied performance)" in *Os Estudos Literários (Entre) Ciência e Hermenêutica. Actas do I Congresso da A.P.L.C.*, Lisboa, F.L.U.L., pp. 267-274
- SCOLNICOV, Hanna e HOLLAND, Peter (ed.) (1989), *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, C.U.P.
- SENA, Jorge de (1967), "Da Necessidade do Teatro" in *O Tempo e o Modo*, 50-53, Lisboa, Junho-Outubro, pp. 558-66
- SERÔDIO, Maria Helena (1988), "Acabou o absurdo?" in *Vértice*, II série, Lisboa, Agosto, pp. 116-119
- \_\_\_\_\_ (1989), *Leituras do Texto Dramático*, Lisboa, Livros Horizonte
- \_\_\_\_\_ (1994), "O reportório do teatro em Portugal" in *Vértice*, nº 62, II série, Lisboa, Setembro-Outubro, pp. 5-7
- \_\_\_\_\_ (1986), *William Shakespeare. A sedução dos sentidos*, Lisboa, Cosmos
- SERUYA, Teresa (org.) (2001), *Estudos de Tradução em Portugal. Novos contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora
- \_\_\_\_\_ (2002), "A verdadeira crítica de tradução", in *Público / Milfolhas*, 6-7-2002, p. 3
- SOBRAL, Augusto (1967), "A criação teatral portuguesa e a representação teatral portuguesa", in *O Tempo e o Modo*, 50-53, Lisboa, Junho-Outubro, pp. 586-90
- TAVARES, Gonçalo M. (2002), *A Colher de Samuel Beckett e outros textos*, Lisboa, Campo das Letras
- TOMARCHIO, Margaret (1990), "Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur (Beckett, Pinter)", in AAVV, *Palimpsestes* nº 3, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. 79-88
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), "Les différents états du texte théâtral", in *Pratiques*, nº 41, Metz, pp. 99-121
- TOURY, Gideon (1980), "The nature and role of norms in literary translation", in *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 51-62
- \_\_\_\_\_ (1991), "What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptios", in Leuven-Zwart & Naaijkens (eds.) (1991), pp. 179-92
- \_\_\_\_\_ (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdão / Filadélfia, John Benjamins Publishers
- UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil

- ULRYCH, Margherita et al (1999), "The State of the Art in Translation Studies. An Overview", In Susan Bassnett *et alii* (eds.) (1999) pp. 219-42
- UPTON, Carole-Anne (ed.) (2000), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome
- VASQUES, Eugénia (1990), "O actor de um discurso "perverso": o crítico de teatro", in AAVV, *O Teatro e a Interação do Real*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 138-142
- VENUTI, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- VINAVER, Michel (1993), "Samuel Beckett – Fin de Partie", in *Écritures dramatiques: Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris / Arles, Actes Sud, pp. 459-483
- WEITZ, Shoshana (1989), "Mr Godot Will Not Come Today" in Hanna Scolnicov e Peter Holland (org.) (1989), pp. 186-98
- WHITMAN, Alden, "Um prémio Nobel à margem da política", in *Diário Popular*, suplemento «5ª feira à tarde», 30-10-1969, p. 5
- ZUBBER-SKERRITT, O. (ed.) (1984), *Page to Stage: Theatre as Translation*, Amsterdão, Rodopi.
- ZURBACH, Christine (1999), "Da efemeridade das traduções teatrais", in AAVV, *Teatro Escrito(s). Revista de Ensaio e Ficção*, Lisboa, IPAE e Livros Cotovia, pp. 46-49