

TRADUÇÃO E INTERCULTURALISMO EM *ESPERANDO GODOT*¹

TRANSLATION AND INTERCULTURALISM IN *WAITING FOR GODOT*

Micaela Rodrigues de Souza Fraga de Magalhães²

RESUMO: O presente artigo busca analisar a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, sob uma ótica dos estudos sociais e dos estudos da tradução. Para isso priorizaremos a encenação dessa peça em contextos de conflito, como a montagem de Susan Sontag, em Sarajevo, durante a guerra civil na Iugoslávia (1993), e a encenação bilíngue (árabe e hebraico) da mesma obra, em Israel (1985). Discutiremos como essas encenações evidenciam que a “tradução é, simultaneamente, um trabalho intelectual e um trabalho político” (SANTOS, 2006, p. 808) e como elas partem de um lá considerado por muitos como inexistente, já que não faz parte de uma realidade concebida pela razão metonímica.

Palavras-chave: Tradução. Interculturalismo. Beckett.

ABSTRACT: This paper aims at an analysis of Samuel Beckett’s play *Waiting for Godot* through the perspective of social studies and of translation studies. To this end, we prioritize stagings of the play in contexts of conflict, such as Susan Sontag’s *mise en scène* during Yugoslavia’s civil war (1993), as well as the bilingual rendering (Arabic and Hebrew) of the play at the Haifa Municipal Theatre, in Israel (1985). We shall discuss how these two stagings reveal that “translation is, simultaneously, an intellectual and a political endeavor” (SANTOS, 2006, p. 808), and how the stagings depart from a place considered by many as nonexistent, as it does not belong to a reality conceived by metonymic reason.

Keywords: Translation. Interculturalism. Beckett.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2016 e aceito em 23 de maio de 2016. Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery (Universidade Federal de Ouro Preto).

² Mestranda do Curso de Estudos Linguísticos da UFES. Bolsista de Pós-Graduação pela FAPES. Bolsista do Programa de Iniciação à Pesquisa pela UFOP.
E-mail: micaela@telejato.com.br



INTRODUÇÃO

O presente artigo busca analisar a tradução intercultural de textos teatrais, enfocando a dramaturgia de Samuel Beckett (1906-1989) e sua peça que já se tornou um clássico do teatro do absurdo, *Esperando Godot*. A escrita de Samuel Beckett oferece ao pesquisador um campo privilegiado para o estudo da tradução teatral, com múltiplas possibilidades de abordagem. Como se sabe, Beckett traduziu diversos de seus textos. Um dos aspectos mais instigantes nessa prática autotradutória deve-se ao fato de o escritor irlandês ter realizado grande parte de suas obras, como a peça em questão, em francês para depois vertê-las para sua língua materna, o inglês (ESSLIN, 1985, p. 37). A tradução de um original pelo próprio autor suscita uma série de questões. De acordo com Maria Alice Gonçalves Antunes: "(...) o processo autotradutório tem características particulares que dependem do autor que realiza a tradução, de sua visão acerca do que é tradução, do tipo de texto traduzido, do propósito a que tal texto se destina" (ANTUNES, 2007, p. 12), além do intervalo de tempo que se interpõe entre a produção do original e de sua tradução. No caso específico da obra de Beckett, o resultado da autotradução não tem sido considerado uma tradução, mas a produção resultante de uma etapa de seu processo criativo. Assim, é importante também lembrar que, tanto nos países de língua inglesa quanto nos de língua francesa, os textos de Beckett são considerados e aceitos como originais.

Esperando Godot é uma peça que foi amplamente traduzida e continua a ser encenada em idiomas e contextos culturais diversos daquele em que foi inicialmente concebida. Estudiosos do teatro e da tradução teatral, tais como Susan Bassnett, Patrice Pavis e José Roberto O'Shea, atentam para as especificidades de traduzir uma peça, pois o destino final de uma obra teatral é o palco, onde os signos verbais, longe de exercerem qualquer hegemonia sobre os significados, se correlacionam com signos não-verbais, por meio da ação e da encenação, e com eles dividem o privilégio de significar (PAVIS, 2008; O'SHEA, 2004).

O conceito de tradução tem passado por grandes transformações nas últimas décadas, levando a uma relativização acerca da ideia de fidelidade textual. Na visão de Patrice Pavis, traduzir vai muito além da tentativa de estabelecer uma equivalência semântica entre dois textos; o pensador francês considera traduzir como uma apropriação do texto-fonte pelo texto-alvo. Como a tradução literária de modo geral, a tradução do texto teatral não se resume meramente ao ato de encontrar correspondências verbais entre língua-fonte e língua-alvo. Aspectos culturais devem ser levados em consideração no processo tradutório. Torna-se necessário compreender a inscrição da obra traduzida em uma situação de enunciação distinta daquela em que o texto foi inicialmente concebido, apreciando a produção cultural que surge de uma transferência imprevista. Assim,



no processo tradutório, Pavis considera oportuno o termo “interculturalismo” (PAVIS, 2008, p.2), para descrever tanto o contato quanto as trocas entre culturas.

Priorizando a relação entre textos-fonte e alvo como signos um do outro, a atual conceituação de tradução atenta também para questões relacionadas ao contato entre realidades históricas distintas. Traduzir significa colocar duas historicidades frente a frente, ou seja, a da “obra no seu próprio contexto e a do espectador no contexto em que assiste ao espetáculo” (PAVIS, 1999, p. 197). É nesse sentido que buscaremos investigar a dimensão tradutória em *Esperando Godot* – obra inicialmente identificada como enigmática, obscura e absurda –, colocando em relevo alguns aspectos a ela relacionados. Utilizaremos, ainda, as noções de globalização e tradução trabalhadas por pesquisadores dos estudos sociais, como Stuart Hall (2015) e Boaventura de Sousa Santos (2006). Para essa discussão priorizaremos a difusão da peça em contextos de conflito, a saber, o projeto de Susan Sontag de montar *Esperando Godot* em Sarajevo, durante a guerra civil na Iugoslávia (1993); e a encenação bilíngue (árabe e hebraico) da mesma obra no Teatro Municipal de Haifa, em Israel (1985).

O CORPUS: *ESPERANDO GODOT*

Para Martin Esslin (1985) algumas peças podem ser analisadas apenas pelo viés do teatro do absurdo, que o teórico define como um teatro que, ao invés de argumentar sobre o absurdo da condição humana, apresenta-a por meio de imagens concretas que evidenciam essa condição. Essa seria a condição de análise de *Esperando Godot*, já que se formos resumir a peça a partir do seu enredo, seria possível relatá-la da seguinte maneira: no primeiro ato Estragon e Vladimir, personagens principais, esperam por Godot; Pozzo e seu escravo Lucky, aparecem e vão embora; um menino chega e informa que Godot não virá hoje, mas que virá amanhã, com certeza; no segundo ato tudo isso se repete, com pequenas alterações. Talvez afirmem que expor o enredo dessa forma é reducionista, mas consideramos que reducionista seria resumir *Esperando Godot* apenas ao seu enredo, à ação, já que a peça “não conta uma história, mas explora uma situação estática” (ESSLIN, 1985, p. 46).³

Entretanto, cabe ressaltar que denominar *Esperando Godot* como teatro do absurdo, como o fez Esslin (1985), não é consensual entre os estudiosos da peça. Susan Sontag (2005) afirma que, para ela, a peça sempre pareceu extremamente realista, e Célia Berrettini (1997), por sua vez, prefere designar o teatro beckettiano como “teatro da condição humana”. Essas

³ Na versão em inglês: “*Waiting for Godot* does not tell a story; it explores a static situation.” Todas as traduções de textos ainda não traduzidos oficialmente para o inglês foram feitas pela autora deste artigo.



designações são todas plausíveis, e podemos até mesmo considerar que elas podem ser analisadas apenas superficialmente como contraditórias, já que realidade e absurdo podem não ser termos necessariamente opostos em um contexto de guerra civil – afinal, Sontag possivelmente não se referia ao estilo de época denominado realismo quando categorizou *Esperando Godot* como tal (AKSTENS, 1995). O que Berrettini chama, por sua vez, de “condição humana” pode ser relacionado com um dos paradoxos que Boaventura de Sousa Santos percebe no Ocidente, especificamente “o facto de a vertigem das mudanças se transmutar frequentemente numa sensação de estagnação” (SANTOS, 2006, p. 785). No caso da peça, a estagnação é a espera.

A falta de ação, a impossibilidade de determinar quem ou o que seria Godot – já que o próprio Beckett afirma que se ele o soubesse teria respondido a essa questão na peça – e os diálogos ora contraditórios, ora tautológicos possibilitam diversas interpretações de *Esperando Godot* (ESSLIN, 1985). Pode-se ler o texto, assistir à peça e analisá-la a partir de concepções filosóficas, religiosas, psicológicas ou até mesmo políticas, como aconteceu nas montagens da peça em contextos de conflito. Para os prisioneiros em San Quentin, Godot pode ser a sociedade (ESSLIN, 1985); para os moradores de Sarajevo, Godot pode ser Clinton, que poderia enviar soldados para intervir na guerra civil (SONTAG, 2005); em Haifa, Godot é quem ou o que irá libertar os dois trabalhadores palestinos – Vladimir e Estragon – da miséria; em uma abordagem religiosa, Godot pode ser Deus; em uma abordagem psicanalítica, é possível afirmar que Godot represente aquilo que mantém seus dependentes inconscientes (METMAN, 1965). Se tomarmos, porém, somente o texto teatral em si, a fim de definir Godot, devemos dizer apenas que ele é um enigma, uma incógnita: um significante que não possui significado, ou seja, um signo incompleto.

Dessa forma, a linguagem utilizada por Beckett amplia possibilidades de interpretação. Vladimir e Estragon frequentemente se contradizem⁴ e são redundantes⁵, o que nos permite afirmar que o tema central da peça não é representado apenas pelo ato de esperar, mas também pela linguagem que as personagens utilizam. Essa linguagem parece estar “à procura de uma afirmação que ela desejaria obter pela negação, afirmação que, assim que se esboça, se esquiva, aparece como mentira e assim se exclui da afirmação, tornando novamente possível a afirmação” (BLANCHOT, 1997, p. 14)⁶. Esperar e elaborar um discurso sobre essa espera são ações que coexistem, na medida em que a categoria de tempo só pode ser concebida a partir da linguagem: “Estragon: Mas

⁴ No início da peça, Vladimir diz à Estragon: “Veja só! Você, aqui, de volta. (...) Pode-se saber onde o senhor passou a noite?” (BECKETT, 2005, p. 19-20). Logo adiante, Vladimir nega que tenha visto Estragon no dia anterior.

⁵ “Pozzo: Quem são vocês?/ Vladimir: Somos homens. (Silêncio)/ Estragon: É bem isso, homens sobre a terra” (BECKETT, 2005, p. 167-168).

⁶ Blanchot elabora essa constatação tendo em mente a obra de Kafka. Acreditamos, porém, que ela também se aplica à obra de Beckett, como demonstrado pelos fragmentos citados.



que sábado? E hoje é sábado? Não seria domingo? Ou segunda? Ou sexta?/ Vladimir: (olhando pressuroso ao redor, como se a data pudesse estar inscrita na paisagem) Não é possível./ Estragon: Ou quinta?" (BECKETT, 2005, p. 33). Esse trecho evidencia que o ato de esperar e a existência de marcadores temporais são essencialmente humanos, se opõem à natureza, já que a data não poderia, de forma alguma, estar inscrita na paisagem. Por ser tautológica e contraditória, porém, essa linguagem não é eficiente como instrumento de comunicação. Esslin afirma que a "linguagem nas peças de Beckett servem para expressar o colapso, a desintegração da linguagem" (ESSLIN, 1985, p. 86).⁷ Apesar disso, falar é estritamente necessário: "Estragon: Todas as vozes mortas (...)/ Vladimir: E falam do quê?/ Estragon: Da vida que viveram./ Vladimir: Não foi o bastante terem vivido./ Estragon: Precisam falar" (BECKETT, 2005, p. 123).

Pode-se apontar, ainda, como particularidade da linguagem de Beckett, a repetição. Célia Berrettini (2007) afirma que esse aspecto, em *Esperando Godot*, traduz o tédio, o interminável recomeçar. Partindo da dramaturgia da peça, tipicamente cíclica, tudo o mais seria repetição: gestos, vocábulos, expressões. Berrettini enumera as repetições de determinadas palavras na peça, que expressariam a condição em que se encontram os personagens. A partir de sua enumeração elaboramos o gráfico a seguir:

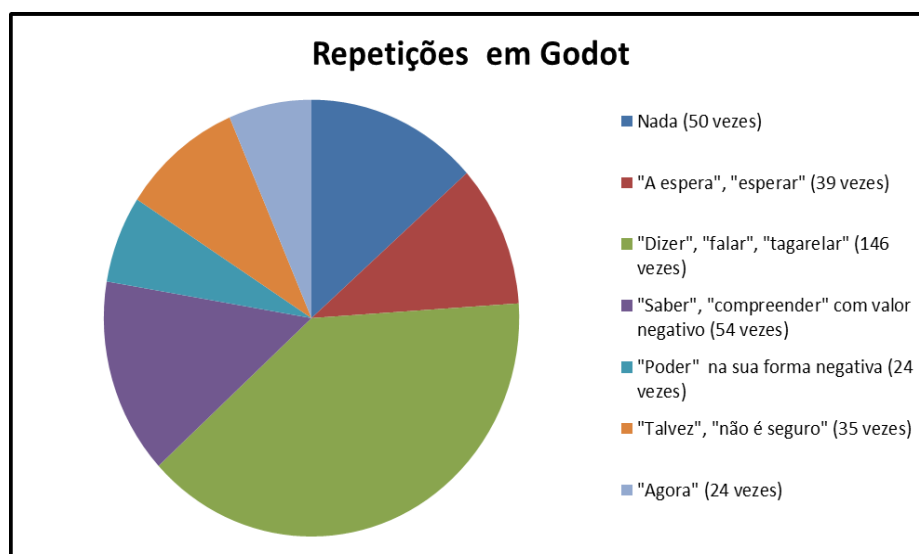


Figura 1: Gráfico *Repetições em Godot* (Acervo pessoal)

Por esse gráfico comparativo das palavras repetidas é possível perceber, mais uma vez, que a peça não representa apenas o ato de esperar, mas

⁷ Na versão em inglês: "Language in Beckett's plays serves to express the breakdown, the disintegration of language" (ESSLIN, 1985, p. 86).



também o ato de linguagem, dessa linguagem tagarela, que afirma e contradiz a si mesma (as palavras **dizer**, **falar** e **tagarelar** repetem-se 146 vezes!).

Entretanto, a repetição comentada anteriormente não está presente apenas no nível da linguagem, na mera repetição de palavras. Ao se autotraduzir, Beckett também se autorrepetia, na medida em que produzia dois originais semelhantes. Steven Connor desmistifica a fixidez binária existente entre um original e sua cópia, desestabilizando sua hierarquia:

Se repetição é dependente em uma originalidade preexistente, também é possível afirmar o contrário e constatar que originalidade também depende de repetição. Se repetição requer algo que é anteriormente fixo e acabado, já constituído como uma essência, então também é verdadeiro afirmar que originalidade ou essência nunca serão apreendidas ao menos que haja possibilidade de ser copiada ou reiterada. (...) Como você pode ter um original que seja impossível de ser representado ou duplicado. (CONNOR, 1988, p. 5)⁸

Dessa forma, a possibilidade de ser repetido, representado, autotraduzido e traduzido é o que confere originalidade à obra de Beckett, já que configura a possibilidade de ser copiada. O dramaturgo irlandês escreveu inicialmente *En attendant Godot* para, posteriormente, traduzir a peça do francês para o inglês, e produzir *Waiting for Godot*. Esse processo resulta, portanto, em dois originais (FITCH, 1988), já que seria reducionista considerar a primeira versão como original e a tradução como tal apenas por uma ordem criação, em uma ordem hierárquica, já que ambos foram criados pelo mesmo autor.

TRADUÇÃO E APROPRIAÇÃO CULTURAL

Patrice Pavis (2008), em *O teatro no cruzamento de culturas*, disserta sobre as especificidades de se traduzir um texto teatral. Pavis sugere que a tradução teatral funcione como uma ampolheta, já que dessa forma, grãos de ambas culturas passariam de uma para outra, diferentemente do que poderia

⁸ Na versão em inglês: "If repetition is dependent upon a preexisting originality, it is also possible to turn this round and argue that originality is also dependent upon repetition. If repetition requires something that is already fixed and finished, already constituted as an essence, then it is equally true that originality or essence can be apprehended as such unless the possibility exists for it to be copied or reiterated. (...) How can you have an original which it would be impossible to represent or duplicate?"



ocorrer se o modelo fosse um funil – assim, somente a cultura fonte se direcionaria à cultura-alvo, sem nenhum tipo de apropriação – ou uma molinete que, por sua vez, trituraria a cultura fonte. A troca, como ampulheta, funcionaria constantemente, já que ela foi feita para ser virada, de maneira que as duas culturas estivessem sempre em troca; dessa forma, apenas grãos de cultura demasiadamente grandes não passariam pelo obstáculo de acolhida. Beckett, ao se autotraduzir em *Esperando Godot*, omitiu uma referência à escola laica⁹, tipicamente francesa, da versão em inglês. Podemos inferir, tendo como base o modelo sugerido por Pavis, que a escola laica consistiria, portanto, em um grão intransponível ou de difícil passagem de sua cultura de origem para outra.

A tradução de um texto teatral, porém, não consiste somente em sua transposição de uma língua para outra, pois sua natureza não é a mesma do texto literário. O teatro pode ser planejado de maneira privada, mas é concebido como tal apenas publicamente (BIGSBY, 2000). *Esperando Godot* foi traduzida em diversas línguas e, como comentamos brevemente, apropriada por diversos contextos – inclusive de conflito. Em 1957, *Waiting for Godot* foi encenada na penitenciária de San Quentin, dirigida por Herbert Blau. A plateia, que inicialmente esperava por uma comédia pastelão não se moveu depois que a peça havia começado, o que Esslin (1985) comenta como sendo seu principal erro. Cada condenado interpretou Godot à sua maneira e, se para alguns Godot era a sociedade, para outros Godot era o lado de fora. O humor presente na peça é inegável, mas a depender do contexto em que ela é encenada ele é obscuro e termina por evidenciar, muitas vezes, tragicidade.

Priorizaremos, aqui, duas apropriações realizadas em contextos de conflito, já que delas dispomos de relatos dos diretores. São elas a que foi dirigida por Susan Sontag, em Sarajevo, em agosto de 1993, durante a guerra civil na Iugoslávia; e a dirigida por Ronen Illan, em novembro de 1984, no Teatro Municipal de Haifa.

A montagem dirigida por Sontag foi encenada no Teatro da Juventude (Pozorište Mladih) em Sarajevo. Para a realização dos ensaios e das encenações, Sontag (2005) aponta desafios de ordem estrutural, como a iluminação ruim (feita apenas com velas), a falta de elementos que faziam parte da composição da cena ou, caso houvesse, sua inadequação (a corda que Pozzo utilizava para guiar Lucky não era extensa o suficiente, por exemplo). Entretanto, havia desafios de outra natureza, mais difíceis de serem solucionados como a fadiga e a má alimentação dos atores, que dificultavam o processo de memorização do texto, a ansiedade e o medo.

Na apropriação de Susan Sontag havia três pares de Vladimires e Estragons, sendo um formado por dois homens, que representavam

⁹ Conforme nota de Fábio de Souza Andrade, responsável pela tradução brasileira utilizada neste trabalho.



dois camaradas e permaneciam no centro do palco; outro formado por duas mulheres, a mãe de quarenta e poucos e a filha já adulta, que ficavam à esquerda; e, à direita, atuavam um marido e uma esposa irritadiços. Dessa forma, Sontag acredita que o elenco teria

(...) o gênero apagado (...) pois os personagens são figuras representativas e até alegóricas. Se Todos os Homens (assim como o pronome 'ele') de fato representa todo mundo – como estão sempre dizendo às mulheres -, então o personagem Todos os Homens não precisa ser representado por um homem. (SONTAG, 2005, p. 389)

Os demais personagens, Pozzo (representado por uma mulher, o que também difere da sugestão do texto base escrito por Beckett), Lucky e o menino mensageiro de Godot (representado por um homem adulto, já que não havia crianças disponíveis para fazer parte do elenco) não foram multiplicados. O texto de Vladimir e Estragon foi distribuído pelos pares, como uma partitura musical, de maneira que inicialmente cada par encenava uma parte do diálogo do texto base, mas, ao final da peça, todos falavam em coro, como uma população revoltada e faminta (AKSTENS, 1995). Apesar disso, os pares triplicados aumentaram o tempo de duração da peça, que para ser encenada por completo seriam necessárias duas horas e meia. Como as condições gerais – estruturais e psicológicas, tanto dos atores como do público – tornavam uma peça com essa duração inviável, Sontag optou por encenar apenas o primeiro ato da peça, já que o segundo ato consistiria em uma intensificação do primeiro (pela natureza cíclica da peça), em que tudo está pior – Lucky não consegue mais falar; Pozzo está patético e cego; Vladimir entregou-se ao desespero – e talvez o primeiro ato fosse suficiente para a plateia de Sarajevo.

Sontag afirma que “a peça de Beckett, escrita quarenta anos antes, parece ter sido escrita para Sarajevo e sobre Sarajevo” (SONTAG, 2005, p. 409), para

(...) o primeiro genocídio europeu em nosso século acompanhado de perto pela imprensa mundial e documentado pela tevê todas as noites. Em 1915, na Armênia, não havia repórteres que mandassem reportagens diárias para a imprensa mundial, e não havia equipes de filmagem em Dachau e Auschwitz. Até o genocídio bósnio, era de se imaginar (...) que, se as notícias fossem divulgadas, o mundo faria alguma coisa. A cobertura do genocídio na Bósnia pôs fim a tal ilusão. (SONTAG, 2005, p. 409)



Não é de se espantar, portanto, que para Sontag *Esperando Godot* fosse uma peça extremamente realista (assim como também parecera, provavelmente, para os prisioneiros de San Quentin). Para a audiência de Sarajevo, portanto, Godot representava Clinton, qualquer intervenção que impedisse o avanço sérvio, uma contra regra (SONTAG, 2005).

A montagem dirigida por Ilan Ronen, em novembro de 1984, buscou uma identificação entre a plateia e os personagens de *Esperando Godot*. Para isso, Ronen incorporou a realidade política israelense à peça, transformando-a em uma encenação bilíngue. A utilização de duas línguas e suas variantes conferiu uma identidade diferenciada aos personagens: Estragon e Vladimir falavam árabe, sendo que este utilizava uma variante urbana e aquele uma rural, e representavam dois trabalhadores palestinos; Pozzo falava hebraico, representando, portanto, um israelense; Lucky utilizava a variante literária do árabe (que possui diferenças significativas do árabe falado) e o menino, por sua vez, falava em um "árabe bem simples" (RONEN, 2000, p. 242)¹⁰.

Em 1984, praticamente todas as construções em Israel eram realizadas, quase em sua totalidade, por palestinos. Todos os dias eles pegavam comboios que os levavam às cidades de Israel e lá eles esperavam para serem empregados por mestres de obras para contratações diárias, o que gerava uma situação cíclica e absurda (RONEN, 2000). Nesse contexto, portanto, Godot era aquele que libertaria os trabalhadores palestinos da miséria, e a tradução bilíngue da peça direcionou essa como uma das interpretações possíveis, já que Estragon e Vladimir representavam esses trabalhadores.

TRADUÇÃO NA MODERNIDADE TARDIA: DUAS MONTAGENS EM CONTEXTOS DE CONFLITO DISTINTOS

Susan Sontag (2005) relata que lhe perguntaram, inúmeras vezes, se o elenco com o qual ela trabalhou era multiétnico, e se os atores possuíam alguma desavença por conta de sua origem. A essa pergunta ela responde que seria difícil formar qualquer grupo de atores em que as identidades étnicas de Sarajevo não estivessem representadas: sérvios, croatas e muçulmanos casavam-se entre si, e Sontag comenta que antes do ataque sérvio 60% dos casamentos eram realizados entre pessoas de origens religiosas diferentes. A diretora aponta o grande número de habitantes muçulmanos em Sarajevo como o

¹⁰ Na versão em inglês: "(...) very simple Arabic" (RONEN, 2000, p. 242).



responsável pelo desinteresse dos intelectuais europeus pelo conflito. Para ela, é essa palavra que estabelece a distância entre o **aqui** e **lá**, e poderíamos possivelmente acrescentar, entre o **nós** e os **eles** (VAN DIJK, 2012). Entretanto, como aponta Hall (2015), essas culturas são híbridas, tornando-se extremamente perigoso julgar conhecer um povo apenas por sua tradição religiosa. A mídia, por sua vez, pode ser apontada como uma das grandes responsáveis por auxiliar a propagação de estereótipos:

Ao caracterizar de terrorista suicida alguém que sacrifica sua própria vida em prol de uma causa (qualquer que seja), a imprensa não está apenas se referindo à pessoa que pratica tal ato de proporções incomuns. Ela está emitindo uma opinião a respeito de si mesma. Há, pois um julgamento de valores, disfarçado de um ato de referência neutra. E é justamente por estar camuflado como um simples ato referencial que tais descrições acabam exercendo tamanha influência sobre o leitor de jornal. À medida que o leitor vai se acostumando ao rótulo, deixa de perceber que a descrição não passa de uma opinião avaliativa. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 87)

Assim, muçulmanos são vistos como um povo que está sempre em guerra, e acabam sendo silenciados pela mídia ocidental¹¹. É importante notar que, aqui, o trabalho de tradução faz-se necessário. Boaventura Santos aponta que a tradução é “simultaneamente, um trabalho intelectual e um trabalho político (...) também (...) emocional porque pressupõe o inconformismo perante uma carência decorrente do carácter incompleto ou deficiente de um dado conhecimento ou de uma dada prática” (SANTOS, 2006, p. 808).

Dessa forma, não estamos concebendo a tradução apenas como o ato de traduzir um texto-fonte para um texto-alvo, mas também como traduções de práticas dos indivíduos que, na modernidade, não cabem em uma única casa (HALL, 2015). Esses indivíduos, híbridos como os atores de Sarajevo¹² que encenaram *Esperando Godot*, não podem ser delimitados por uma única característica.

¹¹ É importante notar que o processo inverso também pode ser colocado em evidência, quando a imprensa árabe refere-se a esses “suicidas” como “mártires de uma guerra santa” (RAJAGOPALAN, p. 87).

¹² “Valibor Topić (Estragon I) tem mãe muçulmana e pai croata, embora seu prenome seja sérvio, enquanto Ines Fančović (Pozzo) tinha de ser croata, pois Ines é um nome croata e ela nasceu e foi criada na cidade litorânea de Split e viera para Sarajevo trinta anos antes. O pai e a mãe de Milijana Zirojević (Estragon II) são sérvios, enquanto Irena Mulagamuć (Estragon III) tinha pelo menos o pai muçulmano. Eu nunca soube as origens étnicas de todos os atores. Eles as conheciam e as viam como coisa perfeitamente normal, porque são colegas – representaram muitas peças juntos – e amigos” (SONTAG, 2005, p. 391).



O trabalho de Sontag não se reduz apenas a traduzir a peça do papel para o palco, já que como texto-base ela utiliza uma tradução já existente do servo-croata, mas também de traduzir aquela prática para seu aqui europeu, ao afirmar que os atores, e demais habitantes de classe média de Sarajevo, eram tão muçulmanos quanto ela era judia, ou seja, seu pertencimento religioso era equivalente a qualquer europeu que possuía a religião apenas como uma espécie de linhagem de uma já antiga tradição familiar e que não a praticava, de fato.

Essa redução, por sua vez, é provocada pelo que Boaventura Santos (2006) denomina como razão metonímica. Essa razão é a responsável por tudo aquilo que não é legitimado por determinado poder social ser visto como inexistente. Assim, por mais que a mídia divulgasse o conflito em Sarajevo, ele não existia. Sontag parece dialogar com o pensamento de Santos quando afirma que não concorda com a tese de que os fatos são distantes porque são transmitidos pela televisão, mas por conta da "contínua cobertura da guerra na ausência de qualquer ação para interrompê-la que faz de nós meros espectadores. Não foi a televisão mas sim os políticos que fizeram a história tomar o aspecto de programas repetidos" (SONTAG, 2005, p. 410). Aqui, é como se Sontag marcasse a necessidade de uma sociologia das emergências, sem utilizar necessariamente a nomenclatura de Santos (2006), já que aponta para a urgência de uma intervenção externa para que a guerra acabe.

Entretanto, como Sarajevo não existe, permanece sendo bombardeada e representada pela recorrência de palavras como nada, não e tagarelar em *Esperando Godot*. Essas repetições parecem evidenciar o que Santos (2006) coloca como o domínio da carência e da latência, diferentes do ainda não. Em *Esperando Godot* tanto o nada como o não parecem evidenciar a falta, a impossibilidade, e a frustração. A natureza cíclica da peça parece transformar a possibilidade de um **ainda não** em um nunca, aspecto da temporalidade que é criticado por Santos porque não evidencia as possibilidades de solução para determinado problema, gerando conformismo e negando a sociologia das emergências.

Tão polêmica quanto a encenação de Sontag, a tradução intercultural de Beckett em Israel mereceu um estudo de sua recepção por Shoshana Weitz (1989), que em seu artigo *Mr. Godot will not come today* expõe as impressões de judeus israelenses, árabes israelenses e árabes palestinos ao assistir a peça e descreveu seus resultados. Essa montagem recebeu diversas críticas: comentaristas e políticos de direita o acusaram de utilizar verba pública para fazer apologia ao Palestine Liberation Organization (PLO) e críticos elogiaram os méritos artísticos de sua produção (o que dizia respeito à atuação), mas o condenaram por "distorcer e particularizar a mensagem universal de Beckett" (WEITZ, 1989, p. 187)¹³. A produção de Ronen foi polêmica porque, além de fazer uma tradução

¹³ Na versão em inglês: "(...) for distorting and particularizing Beckett's universal message" (SHOSHANA, 1989, p. 187).



bilíngue e conferir, assim, uma identidade nacional diferenciada aos personagens de *Esperando Godot*, o diretor mudou significativamente o cenário e o figurino desses personagens, de maneira que reforçasse a identidade que já lhes era atribuída por meio da língua que falavam: Vladimir e Estragon, que falavam árabe, representavam trabalhadores palestinos; Pozzo, que falava hebraico, representava um judeu; Lucky, escravo de Pozzo, falava árabe, e poderia representar, portanto, um árabe palestino ou israelense. O cenário, que no texto de Beckett consiste em “*Estrada no campo. Árvore. Entardecer*” (BECKETT, 2005, p. 19, ênfase no original) no início do primeiro ato, na montagem de Ronen foi configurado como uma construção civil (o chão foi coberto por areia e cascalhos e havia uma viga fincada ao chão verticalmente)¹⁴. No que diz respeito ao figurino, Ronen substituiu os chapéus-coco por taeias típicas do oriente médio.

Em seu relato, Ronen (2000) comenta que o trecho que suscitou a ira dos círculos de direita foi, principalmente, o que Pozzo chuta Lucky brutalmente e grita, em árabe: “Levante, seu porco!” (RONEN, 2000, p. 245), enquanto Estragon implora a Pozzo que deixe Lucky em paz, gritando em hebraico: “Você irá mata-lo” (p. 245). Às críticas desse círculo Ronen responde que eles “estavam despreparados a aceitar o fato de que Beckett havia escrito essa cena exatamente dessa maneira” (p. 245)¹⁵.

Entretanto, mesmo com todas as alusões ao conflito local sugerido por Ronen, a pesquisa de Shoshana Weitz aponta que há uma incongruência evidente entre a intenção da produção de Haifa e o que as impressões provocadas nos espectadores. A maior parte deles – pertencentes aos três grupos: judeus israelenses, árabes israelenses e árabes palestinos – não relacionou o cenário, o figurino e o uso de duas línguas à política local. Ao contrário da intenção inicial de Ronen, a maior parte do público assistiu à peça por uma perspectiva existencial/universal (WEITZ, 1989).

CONCLUSÃO

A tradução torna-se, portanto, necessária para que sejam criadas zonas de contato que possibilitem transferências entre diferentes culturas na modernidade tardia. Essas zonas de contato, por sua vez, corroboram para o movimento de globalização. Para Anthony Giddens “a modernidade é

¹⁴O que reforçava, por sua vez, a situação (já comentada anteriormente) na qual se encontravam os trabalhadores palestinos que viajavam diariamente e esperavam ser contratados por mestres de obras em Israel, mesmo que apenas por um dia.

¹⁵Na versão em inglês: “(...) were unprepared to accept the fact that Beckett had written the scene just that way” (RONEN, 2000, p. 5).



inerentemente globalizante” (GIDDENS, 1991, p. 60), porque mudanças que ocorrem em um determinado local afetam outro independente de sua distância geográfica, já que o mercado encontra-se interconectado. É com base nessa **proximidade** e na circulação imediata de informações pelos novos meios de comunicação que Giddens (1991) afirmará que a compressão do espaço-tempo também é uma particularidade desse movimento atual de globalização.

A possibilidade e a impossibilidade da tradução, o alcance e a consequente evidência da existência de uma distância (geográfica e cultural) entre as culturas fonte e alvo parece ilustrar essa modernidade que, ao mesmo tempo em que é globalizante, capaz de aproximar realidades distintas por meio da comunicação, percebe as fronteiras que as separam. A tradução, por sua vez, será sempre praticada nesses interstícios, nesses novos cruzamentos que surgem à medida que essas novas zonas de contato são estabelecidas ou reconfiguradas. Beckett será encenado em diversas partes do mundo, mas a apropriação de sua obra certamente transcenderá aquilo que o dramaturgo havia pensado inicialmente.

É necessário ressaltar, ainda, que o resultado de um processo tradutório é sempre incerto, impreciso: como na montagem de Ronen (2000), é possível que os leitores/expectadores sintam um estranhamento frente a determinado produto cultural, mesmo que esse produto tenha sido traduzido especificamente para aquele público – como pode ocorrer em qualquer processo de interação promovido pela linguagem. Enquanto isso, em algum local visível ou invisível, uma nova tradução de *Esperando Godot* certamente surgirá. Um local onde amanhece, anoitece, amanhece, anoitece, onde as pessoas se frustram, não aguentam mais e resistem. Pozzo fica cego. Tudo muda, nada muda e Vladimir anuncia que não há “Nada a fazer” (BECKETT, 2005, p. 19).

REFERÊNCIAS

AKSTENS, T. *Under fire: Sontag, Godot, Sarajevo*. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/arts/publications/ASSAPHTH11/AKSTENS.html>>. Acesso em: 2 fev. 2015.

ANTUNES, A. M. G. Autotradução. In: _____. *O respeito pelo original: João Ubaldo Ribeiro e a autotradução*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2009, p. 11-29.

BASSNETT, S. Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts. In: HERMANS, T. *The manipulation of literature*. 1. ed. New York: St. Martin's, 1985, p. 87-103.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. 2. ed. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERRETTINI, C. *A linguagem de Beckett*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.



- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRATER, E. The globalization of Beckett's *Godot*. *Comparative drama*, v. 37, n. 2, Kalamazoo, nov. 2003, p. 145-158.
- COHN, R. Samuel Beckett self-translator. *PMLA*, v. 76, n. 5, New York, dez. 1961, p. 613-621.
- CONNOR, S. *Samuel Beckett: Repetition, theory and text*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- ESSLIN, M. Samuel Beckett: the search for the self. In: _____. *The theatre of the absurd*. Middlesex: Penguin Books, 1985, p. 29-91.
- FITCH, B. *Beckett and Babel: an investigation into the status of the bilingual work*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- JOHNSTON, D. Theatre pragmatics. In: _____. *Stages of translation: essays and interviews on translating for the stage*. Bath: Absolute Press, 1996, p.45-61.
- PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. 1. ed. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RAJAGOPALAN, K. *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2003.
- RONEN, I. Waiting for *Godot* as political theatre. In: OPPENHEIM, L. *Directing Beckett*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, p. 239-249.
- SANTOS, B. de S. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: Um discurso sobre as ciências revisitado*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- SONTAG, S. *Questão de ênfase*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SOUZA, A. H. Características e exemplos da obra em prosa de Samuel Beckett, autotradutor. In: GALERY, M. C. V.; PERPÉtua, E. D.; HIRSCH, I. (Org.). *Tradução, vanguarda e modernismos*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 117-134.
- VAN DIJK, T. A. *Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva*. 1. ed. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2012.
- WEITZ, S. Mr. *Godot* will not come today. In: ESCOLNICOV, H.; HOLLAND, P. (Org.). *The play out of context: transferring plays from culture to culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 186-198.

