

# **A Tradução como Dispositivo Cênico da Palavra em Samuel Beckett**

Fábio Ferreira

Doutorando PUC Rio

Orientação: Helena Martins

Esta comunicação relata e reflete um embate constante com a obra de Samuel Beckett, desdobrando-se em experiência de leitura, análise, pesquisa, tradução e encenação. Durante a fala traremos duas experiências de tradução, os textos *Bing* [1966] e *Rockaby* [1980], o primeiro uma prosa curta escrita inicialmente em francês e o segundo um dramático escrito em inglês e traduzido para o francês. Nessa mesma ordem fui impelido a traduzir *Bing* por ocasião do Seminário Beckett no CCBB Rio, no decorrer da encenação de *Esperando Godot*, por Zé Celso Martinez Correa [2001]; já *Rockaby* [Cadeira de Balanço], a tradução surge como parte do Seminário BOSQUE/PUC Rio – Fragmentos Beckett [julho de 2016], que incluiu a leitura dramática do texto pela atriz Carolina Virguez como parte da programação.

De forma subliminar a ‘tradução’ de Beckett foi sendo necessária na pesquisa sobre o autor, par’além da necessidade íntima da leitura bilíngue que o estudioso de sua obra necessita desenvolver. Curiosamente a práxis da ‘tradução’ para a leitura, seguida pela ‘tradução’ para pensar a cena – relação pública dos textos, foi tomando naturalmente mais espaço a partir da necessidade de criação de diálogo com os textos.

Assim, esta exposição tem em si um caráter propriamente extemporâneo na disposição da experiência da tradução destes dois textos dispostos em um intervalo de 15 anos de diferença como campo de reflexão e pensamento acerca da própria ideia de ‘tradução’ como práxis artística de Samuel Beckett. E em seguida propondo a provocação ao pensamento de como a práxis da tradução se configuraria como um ‘dispositivo cênico’ através da palavra.

Ao observar a tessitura destes dois textos beckettianos também teremos a oportunidade de analisar as estratégias do autor para desmontar relógios, calendários, ampulhetas e

ainda assim propor uma experiência intensa de temporalidades – descontínuas e circulares.

#### A TRADUÇÃO DE BING/PING – FRAGMENTAÇÃO, IMAGEM E JOGO

*Bing* pode ser tomado como um texto-instalação, onde um número muito restrito de palavras faz surgir e se dissolver, dentro de um determinado ritmo e pulsação, a cena de um corpo dentro de um espaço-box muito reduzido, um universo branco iluminado ao extremo até a indicação do cinza [penumbra] e do preto [B.O.], com detalhes em azul, rosa e vermelho. Um corpo nú, provavelmente masculino. *Bing* é sem dúvida um esforço concentrado de escandir a linguagem ao máximo - remetendo, por um lado a outros textos como *Sans*, 1969 [*Lessness*, 1970], *Imagination Morte Imaginez*, 1964 [*imagination dead imagine*, 1965], e outros textos ultra-curtos reunidos pela Éditions de Minuit na publicação "Pour finir encore et autres foirades" [1969]. Por outro lado ainda, podemos associá-lo a *Worstward Ho*, 1982 [*Cap au Pire*, 1991], pelo aspecto minimalista da escrita monossilábica e combinatória de partícula, grãos de linguagem – pensando no atomismo na obra de Beckett; e *Le Dépeupleur*, 1970 [*The Lost Ones*, 1971], pelo aspecto asséptico e científico da cena. A cena laboratorial. Futurista. Estes textos apontam para um lugar extremo da escrita, impossível na cultura de gêneros da literatura até então.

Como apontado por Helena Martins, em seu texto de 2009 – *Beckett e a Língua dos Outros — Que Outros? -*, existe na escrita do autor uma tensão apotropista por um lado e por outro uma provocação figurativa deslizante. Ao pensar a tradução sob o signo da busca de autenticidade, na circunstância de um autor auto-tradutor, Helena se encontra diante da ausência do original, uma vez que o próprio Beckett encara suas traduções-versões para o francês ou inglês, como outras criações, e cita o autor: “Escrever o livro de novo em outra língua, isto é, de escrever um novo livro” [Knowlson, 2006].

Pensando em Walter Benjamin, e no conceito de traduzibilidade de uma obra, como processo histórico, me ocorre pensar na possibilidade de validade do conceito no caso do auto-tradutor Samuel Beckett. A proximidade da compreensão do problema do original, e da superação do dilema da intraduzibilidade, com a percepção do trabalho do tradutor com ‘criador’, ou como aquele que restitui ou amplia as possibilidades de um texto em outro contexto histórico, cultural, por fim, semântico – parece plausível. Entretanto, pensar ‘processo histórico’ por dentro do texto beckettiano parece incongruente, uma vez

que o autor impossibilita a instauração de um tempo cronológico usual no romance ou na narrativa. Desde a trilogia de novelas *O Expulso, O Calmante, e O Fim*, de 1946, Beckett se esforçará de forma empedernida em apagar suas pegadas. Abandonar as referências de tempo e espaço. Não se referir, criar, imaginar, construir ambientes e temporalidades sob o signo da escassez e instabilidade. A extemporaneidade se inscreve como um procedimento de mobilidade ou de indefinição temporal.

*Bing* é uma expressão do extemporâneo em Beckett, onde não há História, mas o tempo está presente e atuante na própria palavra que soa como um gotejar ritmando a duração da operação do texto para projetar uma imagem bruxuleante.

Relendo recentemente prefácios de traduções de Beckett para o português me reencontrei com a edição de *Malone Morre*, da editora brasiliense, na tradução de Paulo Leminski. E Leminski não nos oferece um prefácio, e sim um posfácio, lançando o leitor diretamente no fluxo de Malone, e comentando depois. Ali o tradutor aborda dois pontos do nosso interesse. Um é quando comenta que para ele era inédito trabalhar uma tradução a partir de um duplo original bilíngue “primeiro caso de uma bitradução simultânea”, e ao contrário da visão minuciosa de Ana Helena Souza ao analisar as diferentes soluções de Beckett para cada língua, completa: “O resultado final, em português, leva em conta valores dos textos nas duas línguas.” E acrescenta, “As diferenças entre os dois textos são mínimas, Beckett, afinal, é um ótimo tradutor de Beckett.” A questão da *outridade* tematizada por Helena Martins sobre o aspecto da tarefa do tradutor, sobre a ação de traduzir e o problema do original é absolutamente pertinente e torna a reflexão sobre o traduzir, saborosa. Outro ponto do posfácio de Leminski interessante é a predileção do tradutor pela versão em inglês *Malone dies*, que é posterior a em francês, e a desconfiança jocosa do poeta-tradutor de que talvez a primeira versão tenha sido escrita em inglês. E atribui a informação oficial ao típico gosto moderno pela farsa.

Pois a traduzibilidade de *Bing* me assombrou no momento que desejei tratar do texto e me deparei com o[s] originais *Bing* e *Ping*, além da transcrição do mestre Haroldo de Campos em colaboração com Maria Helena Kopschitz. Então me vi com três textos, e com a transcrição em português que reformatou as palavras em uma lista numerada de setenta fragmentos. Tal intervenção, além de toda força da reflexão haroldiana sobre transcrição, reimaginação, transtextualização, transparadisação, transiliminação e por fim, transluciferação, produziu **a coragem de agir**, uma vez que traduzir transforma o esforço da leitura em algo físico além do processo estritamente mental, algo que mobiliza

o corpo também. E duas dinâmicas visuais se somaram ao esforço de tradução do texto em seu aspecto semântico, serial e rítmico; a questão da opção sempre que possível, de palavras curtas, observando o desejo redutor e minimalista do projeto estético do autor, e por outro lado, a mancha do papel, o tipo e a cor, assim passando a traduzir com um forte influencia do projeto mallarmaico e maiakovskiano, além da poesia concreta de Augusto de Campos. O resultado é projeto de um texto instalação neón, em forma de quadrado sob quadrado branco, com tipos que aparecem em branco, rosa, cinza, vermelho e preto, reportando a peça *Quad*, de 1981, escrita para televisão, onde figuras monocromáticas e encapuzadas caminham sobre um quadrado branco.

### TRADUÇÃO/ENCENAÇÃO, PALAVRA/DISPOSITIVO

O surgimento da figura do encenador – *metteur en scène* -, se confunde com o surgimento do teatro moderno. O palco perde pouco a pouco seu aspecto de espaço pictural condicionado pela boca de cena como uma falsa pintura de cavalete emoldurada. A encenação é a possibilidade da própria problematização da ideia de cena, espaço cênico, relação palco-plateia. Essas linhas a título de preambulo tentam criar um lugar para *Esperando Godot*. Um lugar da recuperação da teatralidade como função específica do teatro, e a descoberta de uma cena sem a clausura de gênero de origem aristotélica, e os ditames ilusionistas da cena realista do século XIX. Beckett com *Godot*, depois *Fim de Partida* e *Dias Felizes*, será um dos promovedores dessa revolução. A nossa sugestão aqui é aproximar dois aspectos dominantes da estética beckettiana, a voz imperativa e o diálogo aporético, como dispositivos cênicos, juntamente com outros dois elementos da escrita dramática do autor: as rubricas e as notas de orientação (incluindo diagramas de cena).

No aspecto da tradução, já abordamos a característica da práxis do artista no que tange ao bilinguismo, mas gostaria de incluir na análise a ideia de uma práxis transmidiática, que Beckett irá desenvolver ao escrever para a cena, passar a acompanhar ensaios de suas peças e se tornar revisor de seus textos [Gontarski], para por fim, passar a dirigir seus textos. Então, estamos falando do escritos-encenador, e na influência mútua que tal práxis assume na produção dos últimos textos e dramáticulos como *Ping* e *Rockaby*.

Obviamente que nesta fala não caberá um justo desenvolvimento destas provocações, mas a troca de sugestões nesta direção.

Em outro momento, desenvolvi a análise da relação de Samuel Beckett com o diretor americano Alain Schneider, através de extensa correspondência, ressaltando uma relação entre diretor e autor onde a troca de instruções mútuas poderia ter criado ou contribuído para uma ‘formação’ do encenador Beckett, como o aprimoramento do dramaturgo após intensificar seu conhecimento dos dispositivos da cena moderna/contemporânea. Traduzir e transladar, mover e deslocar.

*Rockaby* foi encenada por Alain Schneider com a atriz Billie Whitelaw, estreando em 1981, em Nova York; depois de intensa troca de indicações, dúvidas sobre a planificação das vozes, posição dos braços e pés, intensidade e recorte do desenho da luz. A peça é uma destas em que não apenas o preciso uso das rubricas determinam o mecanismo da cena, mas também as notas que descrevem dinâmicas e funcionamento minucioso da engrenagem da dramaturgia do autor, assim como as vozes; uma que narra e outra que instaura a voz gravada e escuta.

O conceito de dispositivo no teatro é talvez tão antigo quanto o próprio teatro, a questão aqui pautada é que provavelmente nenhum escritor ou dramaturgo se deteve de tal maneira na observação da precisão de tais dispositivos, que na contemporaneidade se tornam conceitualmente mais amplos, talvez em razão mesma da práxis beckettiana e sua influência na cena contemporânea.

‘Mais’, repete a voz da octagenária senhora de *Rockaby*, num dispositivo de fazer fluir a voz gravada e suas emanações extemporânea, entre os dias, década e o tempo da cena marcado pelo dispositivo que faz o balanço da cadeira – a voz de comando do encenador está em cena ativando o próprio mecanismo da cena, se confundindo com as ações dos atores/personagens.

Ocorre lembrar, entre outros prováveis e interessantes exemplos, o mecanismo da dramaturgia/encenação de *Play*, de 1962, onde o iluminador-performer, enquanto dispositivo dispara as vozes de três figuras enterradas em vasos, fazendo fluir ou estancar as narrativas, cada vez em que lança o canhão de luz sobre uma das três cabeças, que passam a falar convulsivamente. Entrar em cena depende do iluminador disposto no proscênio, a vista de todos. O dispositivo cênico está em cena, como parte da cena. Sem coxia.

Não nos cabe aqui anunciar ou discriminar conceitualmente a formulação que Michel Foucault dará a **Dispositivo** em sua obra a partir de *Vigiar e Punir*, mas porque não, entre

tantas sugestões desta nossa fala breve, pegar uma carona na aproximação que Agamben faz entre *Oiconomia*, governança de homens, seres e coisa, com o conceito de Dispositivo em Foucault para aproximá-los; em Agamben, governança, de encenação, e de encenação com as cenas de punição/repressão em Foucault. E pensar nesse universo de *Catastrophé*, texto de 1982, onde Beckett realiza uma fusão entre uma cena de martírio comandada por um personagem nomeado ‘diretor’.

Estes são alguns traços, linhas, contornos da minha pesquisa acerca da tradução, encenação e curadoria, como conceitos dilatados na obra de Samuel Beckett e sua projeção na cena contemporânea.

**Fábio Ferreira**

Diretor teatral e doutorando do Programa em Literatura,  
Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras  
da PUC Rio

ABRALIC/UERJ – 20/09/2016.

## Bibliografia:

*Novels of Samuel Beckett I: Volume I of The Grove Centenary Editions. (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions).* Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.

*Novels of Samuel Beckett II: Volume II of The Grove Centenary Editions. (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions).* Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.

*The Dramatic Works of Samuel Beckett: Volume III of The Grove Centenary Editions (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions).* Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.

*Cap du Pire.* Traduit par Edith Fournier. Paris, Éditions de Minuit, 1983.

*Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Parroles et Musiques, Dis Joe, Act san Paroles I e II, Film, Souffle.* Paris Éditions de Minuit, 1972.

*Como é.* Tradução Ana Helena Souza. São Paulo, Iluminuras, 2003

*Companhia e outros textos.* Trad. Ana Helena Souza; SP: Globo, 2012.

*Malone Morre.* Trad. Paulo Leminski, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.

Coetzee, J. M. “The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Style and Analysis.” Ph.D. diss., University of Texas at Austin, 1969.

Friedmann, Alan, and Rosman, Charles. *Beckett Translating/Translating Beckett.* Pennsylvania State Univ Press, 1987.

Gontarski, S. E. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. IN: [www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57376/60358](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57376/60358) .

Knowlson, James. *Damned to Fame – the life of Samuel Beckett.* A Touchstone Book, NY, 1997.

Schneider, Alan. *No Author better Served: correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider.* Haward University Press, 2000.

Agamben, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios.* Capecó, SC: argos, 2009.

Benjamin, Walter. “A Tarefa do Tradutor” IN: *Magia e Técnica, arte e política.* SP: Brasiliense, 1984.

Campos, Haroldo e Kopschitz, Maria Helena. Transcrição de *Ping*, de Samuel Beckett. IN: *Guirlanda de Histórias. Uma Antologia do Conto Irlandês.* Org. Munira H. Mutram. SP, Olavobrás/ABEI, 1996, 169-171.

Campos, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora.* Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2011.

Martins, Helena. “Beckett e a língua dos outros — que outros?” IN: *Tradução em Revista* 7, 2009, p. 01-14.

Foucault, Michel. *Vigiar e Punir: da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.

Souza, Ana Helena de. “Melhor Pior”: sobre a tradução de *Company* e *Worstward* de Samuel Beckett”, IN: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2014v2n34p85>.

Souza, Ana Helena de. “Como traduzir Beckett”, IN: *Suplemento: a arte da tradução*, no. 21, Belo Horizonte, Edição Secretaria Estadual de Cultura, 2015.