

## Censura e autocensura em *À espera de Godot* de Samuel Beckett

na tradução de António Nogueira Santos para o Teatro Popular

Júlia Dias Ferreira  
Univ. do Porto / CITCEM

### I.

O estudo sistemático das especificidades da tradução de textos dramáticos tem aumentado nas últimas duas décadas, originando diferentes teorias sobre o modo como esta tipologia de textos deve ser traduzida. Na verdade, devido à sua natureza performativa, o texto dramático apresenta características específicas no que diz respeito à sua tradução, ou seja, a tradução de um texto dramático para representação será diferente da tradução para publicação. A tradução de textos teatrais num contexto de censura motivada por um regime político repressivo constitui um factor incontornável que vai enformar a atividade do tradutor e influenciar o texto final. Aliás, «(...) houve, através de períodos diversos e por motivos distintos, mas convergentes, uma política deliberada de condenação do teatro português. Nos períodos de censura o teatro afasta-se do povo, quer pela forma, quer pela língua, quer pelo estilo, quer pelo tema.» [Rodrigues: 91-92].

A peça *À espera de Godot* de Samuel Beckett é bastante complexa do ponto de vista da tradução pela riqueza dos jogos de palavras, pelas incongruências e pelo carácter absurdo, o que poderá ter suscitado dificuldades aos tradutores, sobretudo no auge da ditadura do Estado Novo. Por isso, interessa também analisar se os autores terão exercido autocensura para evitar a censura pública, já que «a censura oficial ou oficiosa impunha ao escritor uma permanente e insidiosa autocensura, apenas ultrapassada pelo engenho próprio de escrever entre-linhas ou de encontrar metáforas apropriadas.» [Rodrigues: 91-

-92]. A linguagem é subversiva, dissimulada, criando-se, por vezes, planos paralelos de leitura de um texto, o literal e o simbólico, sendo neste último que a verdadeira mensagem do texto estava encapotada.

Neste trabalho pretende-se focar a tradução de *À espera de Godot*, de Samuel Beckett, por António Nogueira Santos, peça estreada no dia 18 de Abril de 1959 no Teatro Nacional Popular (hoje Teatro da Trindade), numa altura em que o teatro era sujeito a censura prévia<sup>1</sup>. Ocasionalmente serão também apresentados exemplos desta peça retirados de uma tradução de 1959 por Ricardo Alberty. Em ambos os casos, o texto é analisado a partir de cópias dos exemplares censurados pertencentes ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo. O objectivo principal será a identificação e análise da natureza de certas decisões e estratégias de tradução, através do confronto destas traduções, tanto com os originais em Inglês e francês, como com a edição mais recente desta obra em Português (a tradução de José Maria Vieira Mendes, Cotovia, 2001).

No caso particular da tradução de teatro, coloca-se a dicotomia entre tradução interlinguística e intersemiótica, o que justifica várias retraduições de um mesmo texto, adequadas a situações comunicativas diferentes, ou seja, a diversas encenações. Também aqui, neste campo específico da tradução literária, há uma polarização que opõe tradução literária interlinguística restrita do texto à tradução intersemiótica do texto performativo [Elam, 1980: 3]<sup>2</sup>. Por exemplo, Zuber-Skerritt [1988: 486] apresenta uma definição bastante abrangente de tradução de teatro: “Drama translation is defined as the translation of the dramatic text from one language and culture into another *and* as the transposition of the original, translated and adapted text onto the stage”. Logo, a tradução de texto dramático para palco caracteriza-se pela maior efemeridade, como se pode verificar pela peça *À espera de Godot*, que só no ano 2000 foi traduzida duas vezes, uma delas por José Maria Vieira Mendes para os Artistas Unidos (publicada pela Cotovia) e outra por Inês Lage para a com-

---

<sup>1</sup> A produção dramaturgica nacional foi sempre bastante influenciada pela repressão censória, primeiro pela Inquisição e depois pelo Estado Novo (havendo alguns breves períodos de maior liberdade de expressão e de imprensa, particularmente durante a Primeira República).

<sup>2</sup> A propósito das várias teorias de tradução de texto dramático ver Regattin e confrontar com as posições de Patrice Pavis (1999) e de Susan Bassnett (1991).

panhia David e Golias (isto depois de em 1998 ter havido uma encenação deste texto pela Seiva Trupe com tradução de Isabel Alves<sup>3</sup>). A reutilização de um texto noutras encenações nem sempre se verifica, visto que as necessidades inerentes à tradução de cada peça também são decorrentes das opções cénicas e o texto terá de ser convenientemente adequado<sup>4</sup>.

Um autor não pode, à partida, verificar se a tradução é aceitável de acordo com a sua finalidade estética, com exceção dos casos de bilinguismo como em Samuel Beckett. Neste caso é legítimo questionar a própria hierarquia entre tradução e texto original, visto que ambos os textos, o francês e o inglês, são originais e apresentam diferenças entre si. O estatuto privilegiado de autor-tradutor permitiu que Samuel Beckett tivesse uma liberdade criativa que o tradutor comum normalmente não tem. Sarah Cant [1999: 141] nega a hierarquização entre versão original (francesa) e a tradução (inglesa), sugerindo que ambas as traduções formam a obra no seu conjunto. Aliás, o facto de Beckett escrever numa língua estrangeira permitiu-lhe atingir um grau de desfamiliarização em relação à língua que fomentou o despojamento e a sua linguagem artística que valoriza a ausência e o silêncio. No fundo, o distanciamento permite ao autor bilingue (e até ao tradutor) uma maior predisposição para a subversão de regras de linguagem, o que permite a expansão das possibilidades estéticas do texto.

Em *À espera de Godot* é a própria ausência que é materializada, juntamente com a imobilidade, o esvaziamento do palco e o abismo da autopercepção [Cant: 146]. Na verdade, a simplicidade minimalista é apenas superficial e não

---

<sup>3</sup> Os registos CETBase (do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa), bem como os do Tetra-Base (do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) apresentam sete traduções diferentes de *À Espera de Godot* para encenações profissionais até à data. Além das quatro já mencionadas, há uma elaborada por Ricardo Alberty em 1962 para o Teatro Experimental de Aveiro, bem como uma adaptação de 1993 por Mário Viegas (*Enquanto se está à Espera de Godot*) e, em 2006, foi elaborada uma tradução de Francisco Luís Parreira para o Teatro Meridional. Lamentavelmente, há mais cinco companhias que apresentaram esta peça em português, mas sem referência aos tradutores ou às edições publicadas utilizadas para concepção do espectáculo.

<sup>4</sup> Refira-se que há toda uma discussão teórica sobre a dicotomia que opõe a tradução de texto dramático para papel, para circulação em edição impressa, e a tradução para palco, para a encenação de um espectáculo vivo, o que coloca problemas e interfere nas estratégias empregadas pelo tradutor.

pode ser entendida de forma reducionista, pois o minimalismo de expressão resulta em complexidade de interpretação. A repetição e variação são estratégias de esvaziamento de sentido e os jogos de sons são recursos estéticos que não podem ser subvalorizados nem atenuados pelo tradutor. É a própria linguagem que se desintegra tornando-se evidentes as contradições e a instabilidade de sentido. A dissociação entre a palavra (intenção) e a ação (o movimento) também é consequência dos limites da linguagem e salienta a ilusão de haver comunicação entre personagens. De facto, a própria linguagem adquire estatuto de tema da peça e não apenas de meio de expressão artística [Cant: 154]. E Beckett é igualmente meticuloso nas indicações cénicas que, por vezes, constroem momentos verdadeiramente coreográficos em palco. Na verdade, todos estes aspectos da obra de Beckett são incontornáveis em qualquer tradução, mas mais prementes se tornam num ambiente em que a atividade do tradutor está balizada pelos limites da censura, como as traduções que serão analisadas mais adiante neste trabalho.

## II.

Tanto o contexto político como o socioeconómico influenciam as condições de recepção de textos dramáticos, o que aconteceu no caso da peça aqui apresentada, cuja primeira tradução em Portugal foi realizada no contexto repressivo da censura do Estado Novo. Na verdade, a própria versão inglesa da peça foi censurada pelo *Lord Chamberlain's Office*, o organismo responsável pela censura ao teatro no Reino Unido até 1968 e cuja atuação era bastante repressiva. De facto, em 1955 Beckett foi obrigado a adaptar a peça, nomeadamente retirando ou substituindo linguagem considerada imprópria (como *erection; arse; the clap*) e gestos avaliados como obscenos, e houve até pedidos enviados para o gabinete de censura para que a peça fosse banida [Hall, 2005]. De facto, apesar de ter sido estreada em 1955 em Londres, esta obra já havia sido publicada em 1954 nos Estados Unidos da América, só vindo a ser publicada no Reino Unido dois anos depois. Porém, estas duas edições apresentam bastantes variações (centenas), ainda que de nível e natureza diferentes, e nem todas são justificáveis pela censura [Zeifman: 77]. Embora tenha surgido posteriormente, a versão britânica, bastante mais aproximada da francesa, é considerada inferior à Americana, até por causa do efeito da

censura, pois o texto usado foi o mesmo da representação londrina. Obviamente que isto acarreta implicações para a tradução portuguesa, na medida em que muito certamente o texto usado para essa transferência foi o britânico, embora não haja qualquer informação do texto de partida do exemplar da Torre do Tombo.

Em Portugal, a tradução de António Nogueira Pinto de *À espera de Godot* foi submetida a censura prévia, mas obteve permissão para o espetáculo, apesar de breves alterações de certas palavras que os censores desaprovaram. Na verdade, mesmo quando não há censura política, a primeira tradução de um autor numa dada cultura tende a ser a mais atenuada para potenciar a aceitação de ideias novas junto do público e do sistema da cultura.

Esta peça inaugura o teatro do absurdo em Portugal, tendo gerado numerosas reações inflamadas<sup>5</sup> na imprensa e até no público. Jorge de Sena é um dos que assinala a sua estreia tão coetânea (na verdade, esta peça tinha sido estreada em Paris em 1953 e dois anos depois em Londres, e o texto fora publicado em Portugal pouco antes da estreia nacional). De facto, o crítico refere aspectos admiráveis, como a excepcional qualidade da obra, o curto espaço de tempo que separa a estreia mundial da estreia portuguesa, o facto de ter sido permitida alguma liberdade de linguagem ou a falta de preparação do público para o “antiteatro”:

O facto excepcional de ter sido superiormente autorizada uma linguagem – a da peça – que talvez o não fosse noutra palco (a menos que, sob a forma de trocadilho porco, em palcos de revista, já que até ao pobre Gil Vicente, que escrevia para reis bem educados, se corta a língua), em nada diminui a importância desta apresentação, a prazo relativamente curto sobre a estreia mundial de uma peça que é das mais admiráveis do nosso tempo. Não me congratulo com a liberalização que tal permitiu, porque discordo da situação de constrangimento que a justifica. Mas o caso é que desta vez uma obra discutida chegou na altura da discussão, e não trinta anos depois (...) [Sena: 238].

O autor prossegue, elogiando a encenação de Francisco Ribeiro (“Ribeirinho”), mas repara que as personagens deviam ter menos “pungência humana”

---

<sup>5</sup> A este propósito, consultar Fadda, 1998.

e “sofressem mais por acaso” [Sena, 1989: 240], sendo identificado o problema na tradução:

o texto da tradução que 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), pois perde em secura asfixiante o que ganha em vibração impressionante. Todavia, este texto de Nogueira Santos – que não li – é dos melhores que nos tem sido dado a ouvir em palcos portugueses ultimamente [sublinhado nosso. Sena: 241].

A remodelação do texto identificada por Sena insinua a autocensura exercida pelo tradutor, não só como forma de contornar a censura oficial, mas também talvez para que o público de “*background* cultural lacunoso, especialmente no campo teatral” [Fadda: 78], aceitasse a peça.

A função da censura no Estado Novo era proactiva, pois não só promovia a «recriação propagandística e apologética da realidade do país», como também era um «instrumento para condicionar consciências e manipular ideias e comportamentos» [Azevedo: 23]. A censura podia ser direta (censura prévia ou *a posteriori*) ou indireta (autocensura). Os próprios censores estavam sujeitos a pressões e recebiam represálias se não cumprissem o seu trabalho, ainda que os critérios aplicados entre os censores fossem muitas vezes arbitrários e ambíguos, variando até consoante os públicos ou salas de espetáculo. Em última análise, o regime pretendia que os agentes culturais assumissem eles mesmos, de forma voluntária, o papel de censores, situação que Ferreira de Castro descreve de forma bastante expressiva:

Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível e corpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: *Eles deixarão passar isto?* [apud Azevedo: 68].

No caso específico do teatro, a ação da censura abrangia o texto, os cartazes, os ensaios e até as representações (para controlar se foram introduzidas alterações), pois a qualquer altura as peças podiam ser suspensas ou proibidas, independentemente de terem as autorizações da Comissão de Exame e Classi-

ficação de Espectáculos (órgão instituído a partir de 1957 e que sucedeu a Comissões de Censura anteriores). As multas, as taxas, a perda de subsídios, o prejuízo de ter investido numa representação que não viria a dar lucro por ser suspensa, o medo dos efeitos sociais e económicos que a proibição de um espetáculo poderia desencadear eram factores da repressão económica exercida sobre as companhias e que motivavam a autocensura. E acresce a este problema da repressão económica os três paradoxos que são suscitados pela tradução de teatro. Por um lado, quanto mais invisível a atuação do tradutor, tanto mais manipulado terá sido o texto para melhor se adequar ao estilo da língua e ao gosto da cultura de chegada, obliterando de certa forma o carácter estrangeiro da obra. Além disso, há sempre a sensação de perda na transferência textual, mas é esse movimento que permite a sobrevivência e circulação do texto de partida dentro de novos sistemas culturais, vindo até a enriquecê-los. Por fim, a autocensura do tradutor vai influenciar as suas escolhas para que, em vez de ser banida, a obra possa entrar e circular no sistema cultural.

Luiz Francisco Rebello admite que o teatro terá sido efetivamente a expressão cultural que mais sofreu com a censura, não só pela deformação que originava pelo policiamento das ideias, como pelo elevado número de obras que não chegaram a existir<sup>6</sup>. «Por isso às vezes introduziam-se no texto certas coisas violentas, certas frases directas, sabendo perfeitamente de antemão que iam ser cortadas, para que outras coisas aparentemente menos violentas pudessem passar» [Azevedo, 1999: 195]. Por outro lado, sempre que havia eleições para a Assembleia Nacional a censura abrandava, e em Maio de 1958 a famosa campanha eleitoral de Humberto Delgado terá sido um factor decisivo para a permissão de certas liberdades de linguagem.

Recentemente, numa recensão crítica e a propósito de uma peça contemporânea de Tiago Rodrigues sobre a censura (*Três Dedos Abaixo do Joelho*), Augusto M. Seabra repara:

---

<sup>6</sup> Por exemplo, no ano de 1973 não houve nenhuma estreia de peça original portuguesa e noutros anos o número de peças estreadas era reduzido [Azevedo, 1999: 204]. Além disso, este autor refere também um caso em que a peça foi autorizada, mas não se admitia a menção do nome do tradutor (Henrique Galvão) em nenhum cartaz ou programa [Azevedo, 1999: 206].

sendo mesmo surpreendente e impactante a constatação de que, se muitas das intervenções do “lápiz azul” da censura eram meramente arbitrárias, outras há que revelam uma inequívoca cultura teatral, caso das considerações sobre Brecht, interdito como é óbvio, mas reconhecido como um autor e teórico do maior relevo – e outras ainda que se fundamentam numa lógica muito importante da censura e do regime (...), a presunção do que seria “o público”, o que teria capacidade ou não para compreender, o que o poderia “ofender”, ou, por exemplo, permitindo um espectáculo mas proibindo que dele houvesse anúncios nos jornais, para precaver uma possível “afluência de público”, ou ainda indicações sobre os figurinos e o modo de exposição do corpo dos actores (...). [Seabra, 2012: 37]

Alguns das razões que motivavam a proibição de publicação ou representação de peças de teatro podem ser identificados em relatórios da censura da tradução de Ricardo Alberty (1959) e o da publicação do volume I do teatro completo de Bertold Brecht (1955), relativos a obras que foram reprovadas e sujeitas a reapreciação. Neste último relatório diz-se que as peças são «de moral condenável» e de uma «derrotista propaganda comunista», revelando-se o «autor anti-militarista, amesquinhando e ridicularizando o exército, usando um estilo subversivo e com ideias contrárias a toda a ética militar». No recurso a esta decisão (1957), o censor afirma que o autor apesar de ser «por vezes irreverente para os poderosos, que critica e castiga, com justa severidade, pelos seus abusos do poder», não há «ideologia e muito menos qualquer propaganda comunista», sendo a obra «perfeitamente aceitável». Já o volume VII desta coleção das obras completas também foi proibido em 1959 devido às suas “tendências filosóficas e de propaganda social, que são muito más, designadamente *La Décision*, de propaganda comunista sem disfarce.

A tradução de António Nogueira Pinto não é acompanhada de relatório, mas o parecer desfavorável em relação à tradução de Ricardo Alberty permite estabelecer algumas comparações. Assim, o censor considera *À Espera de Godot* uma peça “surrealista” e continua a desprestigiar tanto a tradução, como o original:

Acção: De duvidoso valor literário, aparentemente mal traduzida, sem visível finalidade moral, parece nada ter que a recomende. Frequentemente aparecem expressões obscuras que só não se suprimem porque se prefere votar pela reprovação, entendendo-se que assim se defende o público português dum

género de teatro pseudo-cultural que, em nossa opinião, não deve merecer a condescendência da Comissão.

Repercussão sobre o público: Perante um público normal é possível que seja pateada, mas se for exibida perante um escolhido público *existencialista* pode ser um sucesso.

Os censores recomendam ainda que se suprimam as expressões nas páginas 37 (*merda*), 48 (talvez *puta*, mas o texto está tão rasurado que a palavra é ilegível e só o contexto permite adivinhar. Contudo, a palavra *Merdacluse*, censurada na tradução de Nogueira Pinto, aparece sem rasura) e 67 (*peidos*). Ao contrário de Brecht, “Beckett eliminou contextos políticos e sociais específicos na sua obra” (Wilmer: 58), o que certamente contribuiu para a sua permissão em Portugal.

### III.

De seguida, serão apresentados exemplos de cinco edições de *À Espera de Godot* identificadas por códigos e respectivas páginas para facilitar a leitura. Assim, WFG refere-se à edição inglesa, AAG à francesa, AEG refere-se à tradução de António Nogueira Santos de 1959, AEG<sup>2</sup> indica a versão de Ricardo Alberty e AEG<sup>3</sup> refere-se à edição traduzida por José Maria Vieira Mendes<sup>7</sup>. Os dois exemplos apresentados mostram a forma subtil como o tradutor manipula o texto e as relações entre os signos da língua de partida e de chegada para veicular sentido, sendo esta seleção também uma marca da interpretação do tradutor e do seu estatuto de coautor. Além disso, todo o tradutor está sujeito a censura estrutural, decorrente do exercício de poder da sociedade sobre os discursos culturais, e que se manifesta em formas de controlo sem leis específicas<sup>8</sup>. Por vezes, esta forma de censura induz o tradutor a encontrar soluções que satisfaçam o público, de forma consciente ou não, numa espécie de comprometimento social. Daqui resulta outro paradoxo, visto que a auto-

---

<sup>7</sup> Note-se que no prefácio este tradutor assume utilizar a segunda edição da Faber and Faber de 1965, que apresenta mais alterações em relação ao texto francês, o que terá motivado a escolha, edição ainda não publicada à data da primeira tradução de António Nogueira Santos.

<sup>8</sup> “It is the structure of society itself, or more specifically the structure of the field in which the discourse circulates, which constitutes censorship in the form of control on discourse exercised without specific laws.” [Brownlie (2007): 205].

censura do tradutor vai influenciar as suas escolhas para que, em vez de ser banida, a obra entre e circule no sistema cultural.

Assim, durante toda a peça, António Nogueira Pinto viu-se tentado a traduzir evitando o estilo minimalista característico da peça, optando frequentemente por frases mais completas e longas do que seriam adequadas, com um certo registo coloquial popular quando tal nem está marcado no original. Estas escolhas refletem uma clara necessidade de apresentar ao público um estilo menos desconcertante do que o do texto de partida, com o seu minimalismo esvaziante e as suas repetições. Na seguinte fala de Pozzo pode verificar-se a necessidade que o tradutor em 1959 sentiu de complementar o sentido das frases originais, criando um contexto e apresentando uma linguagem mais aceitável para o público:

- [AAG: 98]            En réalité il porte comme un porc. Ce n'est pas son métier.  
 [WFG: 99]            In reality he carries like a pig. It's not his job.  
 [AEG: 34]            A verdade é que como animal de carga é tão bom como um porco.  
                           Nem p'ra isso serve.  
 [AEG<sup>2</sup>: 22]        Na verdade ele transporta as coisas como um porco. Não é o seu  
                           ofício.  
 [AEG<sup>3</sup>: 44]        A verdade é que ele parece um porco a carregar. Não é a profissão  
                           dele.

A apreciação valorativa da expressão comparativa *é tão bom como* e a declaração da incompetência de Lucky (*nem p'ra isso serve*) estão ausentes nos textos de partida, que apenas referem que Lucky carrega como um porco, cuja função não é de animal de carga. O tradutor afirma textualmente o que o texto apenas permite inferir, transformando uma expressão de ambiguidade numa asserção. Por outro lado, surpreendentemente, mais adiante, a expressão *meia dúzia de pontapés no cú* aparece sem qualquer observação da censura, à semelhança de outras passagens de registo de língua mais marginal.

Mas quando Lucky pontapeia Estragon e este manifesta dor, vemos como o tradutor acrescenta sentidos às frases originais e duplica o número de palavras usados (o sublinhado salienta as inserções ausentes nos textos de partida):

- [AAG: 102]            Le salaud! La vache! (*il relève son pantalon.*) Il m'a estropié!  
 [WFG: 103]            Oh the swine! (*He pulls up the leg of his trousers*) he's crippled me!

- [AEG: 36] Ora a grande besta! Escoceia que nem um burro! (*Levanta a calça para examinar a perna*). Que canelada! Vou ficar coxo!
- [AEG<sup>2</sup>: 23] Filho de uma grande porca! Bandido!  
(Levanta a perna da calça) Deixou-me inutilizado!
- [AEG<sup>3</sup>: 45] Ai a porca! (*Sobe um pouco as calças.*) Arrancou-me a perna.

Poder-se-ão interpretar as inserções em AEG como uma estratégia de recuperação (ou de compensação) pela reiteração da forma de expressão desta personagem ao longo da peça, mas, ao mesmo tempo, há a domesticação<sup>9</sup> linguística da personagem, cuja réplica exprime um registo popular perfeitamente de acordo com a tradição da língua portuguesa.

Os exemplos de pequenas e subtis traduções eufemísticas são abundantes. Na verdade, como já foi referido, a versão de Ricardo Albery foi assinalada pela censura, mas não deixa de ser curioso que o próprio Samuel Beckett tenha de certa forma atenuado certas formas de expressão na tradução de francês para inglês, como podemos verificar no exemplo que se segue.

- [AAG: 150] [Deçu] Merde alors!
- [WFG: 151] [*Disappointed*] Damnation!
- [AEG: 36] [*Desiludido*] Ora gaita!
- [AEG<sup>2</sup>: 37] [*Desiludido*] Ora merda!<sup>10</sup>
- [AEG<sup>3</sup>: 64] [*Desiludido*] Maldição!

A adequação de certas expressões a um determinado público também é regida por factores culturais, particularmente daquelas expressões que pertencem à gíria, calão ou linguagem obscena. Apesar da expressão equivalente *shit* existir, como existe *merda* em português, o seu funcionamento não é equivalente em cada uma das diferentes culturas. Acima de tudo, nem que a equivalência linguística e semântica fossem perfeitas, do ponto de vista pragmático há reações distintas dos públicos, consoante maior ou menor aceitação de palavras referentes a obscenidades e calão. Se o uso de uma língua estrangeira com valor estético é estimulado pela desautomatização, o que pode até afectar a forma como se empregam palavras consideradas tabu, na tradução

<sup>9</sup> Domesticação entendida de acordo com os conceitos de *foreignizing* e de *domestication* introduzidos nos anos 90 no campo da Teoria da Tradução por Lawrence Venuti.

<sup>10</sup> Expressão contornada a lápis azul.

para a sua língua materna Beckett pode ter sido influenciado pela familiaridade linguística, ou seja, reagindo de forma a evitar a rejeição da peça pelo público. Recorde-se que na estreia de Londres a peça foi censurada e o texto sofreu alterações desde então. Repare-se que mesmo Vieira Mendes, em 2000, opta pela solução inglesa e não segue a francesa, enquanto Nogueira Santos atenua a expressão e acultura-a numa expressão bastante comum em Portugal, *gaita*, antecedida de uma palavra com papel enfático.

Por outro lado, o estudo da autocensura revela violência camuflada. Se em certos momentos a ousadia dos tradutores conduz a opções audaciosas, outros há em que o seu pudor chega a ser quase infantil.

- [AAG: 14]            ESTRAGON  
                           (*pointant l'index.*) Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner.  
                           VLADIMIR  
                           (*Se penchant*) C'est vrai. (*Il se boutonne.*) Pas de laisser-aller dans  
                           les petites choses.  
                           ESTRAGON  
                           Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier  
                           moment.
- [WFG: 15]            ESTRAGON:  
                           (*pointing*). You might button it all the same.  
                           VLADIMIR:  
                           (*stooping*). True. (*He buttons his fly.*) Never neglect the little things  
                           of life.  
                           ESTRAGON:  
                           What do you expect, you always wait till the last moment.
- [AEG: 3]             ESTRAGON:  
                           (*apontando para Vladimir*) Mas isso não é razão para não abotoares  
                           a braguilha.  
                           VLADIMIR:  
                           Tens razão. (*abotoa as calças*). Não nos devemos desleixar com estas  
                           pequenas coisas.  
                           ESTRAGON:  
                           Não me admira; esperas sempre até ao último momento, quando  
                           estás mesmo a rebentar.
- [AEG<sup>2</sup>: 17]          ESTRAGON:  
                           (*apontando*) Não é razão para não te abotoares.  
                           VLADIMIRO:

*(Inclinando-se)* É verdade. *(abotoa-se)*. Não se pode ser desmazelado nestas pequenas coisas.

ESTRAGON:

Que queres. Esperas sempre pela última hora.

[AEG<sup>3</sup>: 64]

ESTRAGON:

*(apontando)* De qualquer maneira podias abotoar-te.

VLADIMIR:

*(debruçando-se)* tens razão. *(Abotoa a braguilha)*. Há que dar valor às pequenas coisas da vida.

ESTRAGON:

O que queres, estás sempre à espera do último minuto.

Esta subtileza da braguilha não seria relevante se Beckett não tivesse sido censurado na estreia em Londres por causa de um gesto, por um lado, e se Nogueira Santos, por outro, não se autocensurasse, duas páginas após esta referência, precisamente numa indicação cénica em que se refere o gesto de levar as mãos à região púbica.

[AAG: 18] *(Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé).*

[WFG: 151] *(Vladimir breaks into a hearty laugh which he immediately stifles, his hand pressed to his pubis, his face contorted.)*

[AEG: 5] *(Vladimir solta uma gargalhada espontânea, que reprime imediatamente, levando as mãos ao baixo ventre, o rosto contraído pela dor.)*

[AEG<sup>2</sup>: 4] *(Vladimiro dá uma grande gargalhada que interrompe de repente, levando a mão ao púbis<sup>11</sup>, com o rosto crispado).*

[AEG<sup>3</sup>: 18] *(Vladimir solta uma grande gargalhada que reprime de imediato levando a mão ao púbis, a cara contraída).*

Não deixa de ser surpreendente que as variadas referências bíblicas que se sucedem na peça passem sem referência dos censores. Na verdade, de certa forma se pode reconhecer algum laicismo na sua atuação.

[AAG: 178-180] VLADIMIR

Mais tu ne peux pas aller pieds nus.

ESTRAGON

Jésus l'a fait.

---

<sup>11</sup> Palavra manuscrita no texto dactilografado.

VLADIMIR

Jésus ! Qu'est-ce que tu vas chercher là ? Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ?

ESTRAGON

Toute ma vie je me suis comparé à lui.

VLADIMIR

Mais là-bas il faisait chaud ! Il faisait bon.

ESTRAGON

Oui. Et on crucifiait vite.

[WFG: 179-181] VLADIMIR:

But you can't go barefoot!

ESTRAGON:

Christ did.

VLADIMIR:

Christ! What has Christ got to do with it. You're not going to compare yourself to Christ!

ESTRAGON:

All my life I've compared myself to him.

VLADIMIR:

But where he lived it was warm, it was dry!

ESTRAGON:

Yes. And they crucified quick.

[AEG: 67-68]

VLADIMIR:

Mas tu não podes ir descalço?

ESTRAGON:

Jesus foi.

VLADIMIR:

Jesus! O que tu vais buscar! Não vais querer comparar-te com ele, pois não?

ESTRAGON:

Em toda a minha vida, não tenho feito outra coisa.

VLADIMIR:

Mas lá onde ele vivia era mais quentinho. Havia calor.

ESTRAGON:

Pois era. E crucificavam depressa.

[AEG<sup>2</sup>: 37]

VLADIMIRO:

Mas não podes andar descalço.

ESTRAGON:

Jesus andou.

VLADIMIRO:

Jesus! A que propósito vem isto? Não te vais querer comparar com ele!

ESTRAGON:

*Toda a vida me comparei com ele.*

VLADIMIRO:

Mas lá por onde ele andou fazia calor. Fazia bom tempo!

ESTRAGON:

Sim. E crucificavam depressa as pessoas.

[AEG<sup>3</sup>: 64]

VLADIMIR:

Mas não podes andar descalço.

ESTRAGON:

Cristo andou.

VLADIMIR:

Cristo! O que é que Cristo tem a ver com isto? Não estás a pensar em comparar-te a Cristo!

ESTRAGON:

Passei toda a minha vida a comparar-me com ele.

VLADIMIR:

Mas lá por onde ele andou fazia calor, era seco.

ESTRAGON:

Pois. E eram rápidos a crucificar.

#### IV.

Os exemplos mostram diferenças mais ou menos subtis nas versões de *À espera de Godot*. Na verdade, a instabilidade do texto de partida, com várias versões em língua inglesa, algumas censuradas, bem como em francês, e constantes revisões feitas pelo autor, geralmente motivadas por uma encenação, dificultam bastante o estudo desta obra. Além disso, a situação social, política e económica motivavam a autocensura tácita do tradutor para que as obras conseguissem autorização dos órgãos de censura. Porém, devido à instabilidade do texto de partida, é quase impossível dizer com certeza onde se encontra a manipulação atenuante do tradutor, apesar de Jorge de Sena, por exemplo, ter caracterizado a peça como refrescante e louvado as liberdades que foram admitidas.

#### Referências bibliográficas

Primárias

BECKETT, Samuel – *En attendant Godot, Waiting for Godot, tragicomedy in two acts, bilingual edition translated from the original French text by the author*. New York: Grove Press, (1952/54), 1982.

BECKETT, Samuel; ALBERTY, Ricardo (tradutor) – *À espera de Godot*. Texto policopiado a partir do original do Arquivo Nacional da Torre do Tombo com o código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5674, 1958.

BECKETT, Samuel; PINTO, António Nogueira (tradutor) – *À espera de Godot*. Texto policopiado a partir do original do Arquivo Nacional da Torre do Tombo com o código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5800, 1959.

BECKETT, Samuel; VIEIRA MENDES, José Maria (tradutor) – *À espera de Godot*. Lisboa: Cotovia, 2000.

#### Secundárias

AZEVEDO, Cândido de – *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho, 1999.

BASSNETT, Susan – Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n.º 1, 1991, p. 99-111.

BILLIANI, Francesca (ed.) – *Modes of censorship and translation: national contexts and diverse media*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

BIGUENET, John & SCHULTE, Rainer (ed.) – *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. The University of Chicago Press, 1992.

BROWNLIE, Siobhan – “Examining Self-Censorship: Zola’s *Nana* in English Translation”, in *Modes of censorship and translation: national contexts and diverse media*. Francesca Billiani (ed.). Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

CANT, Sarah E.; “In Search of “Lessness”: Translation and Minimalism in Beckett’s Theatre”; *Forum for Modern Language Studies*, vol.35 no.2; 1999; pp. 138-157.

CARVALHO, Paulo Eduardo & CARVALHO HOMEM, Rui (ed.) – *Plural Beckett Pluriel*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.

CHUILLEANÁIN, E. N.; CUILLEANÁIN, C. Ó. & PARRIS, D. (Ed.) – *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference*. Dublin: Four Courts Press, 2009.

ELAM, Keir – *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.

FADDA, Sebastiana – *O Teatro do Absurdo em Portugal*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

FREI, Charlotte – *Tradução e recepção literárias: o projecto do tradutor*. Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2002.

FRIEDMAN, Alan W.; ROSSMAN, Charles; SHERZER, Dina – *Beckett Translating / Translating Beckett*. Pennsylvania State University Press, 1987.

GOMBÁR, Zsófia – “Dictatorial Regimes and the Reception of English-Language Authors in Hungary and Portugal”, in *Censorship across Borders: The Reception of English Literature in Twentieth-Century Europe*. Edited by Catherine O’Leary and Alberto Lázaro. Cambridge Scholars Publishing, 2011.

GONTARSKI, S. E. – Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett’s Theatre. *Journal of Modern Literature*. Volume 22, Number 1; Fall 1998; p. 131-155.

HALL, Peter – Godot almighty. *The Guardian online*, 24th August 2005 (<http://www.guardian.co.uk/stage/2005/aug/24/theatre.beckettat100>, acedido a 13 de maio de 2012).

KEATING, Maria Eduardo; MACEDO, Ana Gabriela (org.) – *Censura e Inter/dito – Censorship and inter/diction / IX Colóquio de Outono*. Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2008.

LADOUCEUR, Louise – Normes, fonctions et traduction théâtrale. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*. Vol. 40, n.º 1, 1995, p. 31-38.

MATEO, Marta – Successful strategies in drama translation: Yasmina Reza’s “Art”. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*. Vol. 51, n.º 1, 2006, p. 175--183.

NORD, Christiane; *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, (1997), Manchester: St. Jerome Publishing, 2007

PAVIS, Patrice – *Theatre at the crossroads of culture*. London: Routledge, 1992.

REBELLO, Luiz Francisco – *Imagens do teatro contemporâneo*. Lisboa: Ática, 1961.

REGATTIN, Fabio – Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique. *L’Annuaire théâtral: revue québécoise d’études théâtrales*. N.º 36, 2004, p. 156-171.

RODRIGUES, Graça Almeida – *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Ministério da Educação e Ciência; Biblioteca Breve / Volume 54, 1980.

ROSA, Armando do Nascimento – *Falar no deserto: estética e psicologia em Samuel Beckett (teatro, 1958-61)*. Lisboa: Cosmos, 2000.

SCOLNICOV, Hanna; HOLLAND, Peter (ed.) – *The play out of context: transferring plays from culture to culture*. Cambridge University Press, 1989.

SEABRA, Augusto M. – Reflexões teatrais (Bis). *Público*. Lisboa, 08 de junho de 2012.

SENA, Jorge de – “*À Espera de Godot* de Samuel Beckett”. In *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1989.

SERUYA, Teresa (org.) – *Estudos de tradução em Portugal: novos contributos para a história da literatura portuguesa*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2001.

UPTON, Carole-Anne (ed.); *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

WILMER, S. E. – “Plural Meanings in Beckett”. In CARVALHO, Paulo Eduardo; HOMEM, Rui Carvalho (eds.) – *Plural Beckett: centenary essays*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2008.

WOODS, Michelle – *Censoring Translation Censorship, Theatre, and the Politics of Translation*. New York: Continuum, 2012.

ZEIFMAN, Hersh – The Alterable Whey of Words: The Texts of *Waiting for Godot*. *Educational Theatre Journal*. Vol. 29, n.º 1, Baltimore, John Hopkins University Press, March 1977, p. 77 - 84.

ZUBER-SKERRITT, Ortrun – Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 33, n.º 4, 1988, p. 485-490.

\_\_\_\_\_ (ed.) – *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. Oxford, New York: Pergamon Press, 1980.

\_\_\_\_\_ – *Page to stage: theatre as translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

Zurbach, Christine – Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais. *Cadernos de Literatura Comparada*. 12/13, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 17-36.