

Tradução de Beckett ou uma lição sobre o folgar

Beckett's translation or a lesson of leisure

Olga Donata Guerizoli Kempinska

Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
olgagkem@gmail.com

Resumo: Tomando como ponto de partida comentários de tradutores de Samuel Beckett, o artigo se debruça sobre a noção do translanguismo enquanto produção de sentido entre línguas. O tradutor polonês do breve texto *Sans/Lessness*, Antoni Libera, e a tradutora brasileira do *How it is*, Ana Helena Souza, frisam, de fato, a importância da presença de dois textos e de duas línguas como pontos de partida da tradução para a terceira língua. Com isso, ambos tradutores insistem na subversão da noção de “original” e afirmam o processo da autotradução beckettiana, no qual uma língua constantemente comenta a outra, como inerente e indispensável ao processo criativo.

Palavras-chave: tradução; Samuel Beckett; poéticas multilíngues; translanguismo.

Abstract: In taking as its starting point the commentaries made by Samuel Beckett's translators, the paper discusses and exemplifies the notion of translanguism, comprehended as a process of meaning-production between languages. Both the Polish translator of the text *Sans/Lessness*, Antoni Libera, and the Brazilian translator of *How it is*, Ana Helena Souza, insist on the importance of the presence of two texts and two languages as the sources of the translation into a third language. In this sense, both translators assert the subversion of the notion of the “original” and see the Beckett's practice of self-translation, by which one

language constantly comments the other, as inherent and indispensable to the creative process.

Keywords: translation; Samuel Beckett; multilingual poetics; translanguism.

Recebido em 24 de abril de 2015

Aprovado em 18 de setembro de 2015

A própria diversidade de línguas, absolutamente cômica para quem as escuta sem entender, remete também à arbitrariedade de origem, a essa reunião primeva de feridos em busca de consolo e proteção que expulsou para longe, ou mesmo matou, os primeiros heróis mudos.

Nuno Ramos

Afinal, Malone morre na literatura francesa ou na inglesa?

Paulo Leminski

Ao relatar a experiência de tradução do breve texto *Sans* (“Sem”) a partir do francês, o escritor polonês Antoni Libera lembrou sobretudo a angústia e a ambivalência que perturbavam sua tarefa. Com efeito, toda vez que lhe parecia ter finalmente encontrado boas soluções em polonês, a releitura do trabalho no dia seguinte fazia com que seu efêmero entusiasmo fatalmente se transformasse em uma sensação de inadequação e de sufoco. Sua oscilação desagradável resolveu-se enfim graças à prática que ele mesmo chamou de “uma lição sobre o folgar” (*lekcja swobody*).¹ Essa liberação da sensação da opressão linguística que possibilitou a Libera a abertura do texto beckettiano a uma terceira língua foi proporcionada pela consulta ao texto em inglês (*Lessness*). Foi, de fato, em virtude da apreciação da produção do sentido *entre* duas línguas, naquele espaço de dilaceramento, no qual o texto beckettiano

¹ LIBERA. *Godot i jego cień*, p. 172. As citações de obras em língua estrangeira têm tradução minha neste texto.

toma, no entanto, todas as suas liberdades – pois há sempre consideráveis diferenças entre as duas versões –, que a tradução para uma terceira língua, o polonês, se tornou não apenas possível, mas também prazerosa. Foi então no espaço translinguístico, no qual uma língua constantemente comenta a outra, que aquele texto de gênero incerto – entre uma breve narrativa e um poema em prosa –, tornou-se traduzível. Ao mesmo tempo simples e austero, características pelas quais nas duas línguas igualmente pouco originais soava “limpo”,² e pelas quais resistia tanto à transposição, pois a austeridade e a simplicidade dificilmente se deixam negociar na tradução, *Sans/Lessness* deixou de soar desajeitado e artificial na terceira língua.

No Brasil a primeira confirmação da “lição sobre o folgar” e do translanguismo da obra beckettiana descritos pelo polonês veio de Paulo Leminski, que ao traduzir *Malone morre* afirmava recorrer livremente às duas versões, oscilar entre o inglês e o francês e, assim, praticar “uma bitradução simultânea”.³ Mais recentemente, Ana Helena Souza, tradutora brasileira do *Como é* (1961) – quase-narrativa da qual surge uma série de breves textos, entre os quais o *Sans/Lessness* (1969, 1970) –, descreveu sua tarefa como uma tradução da autotradução de Beckett em inglês, acompanhada de uma triangulação, “um cotejo com o texto em francês para promover um esclarecimento mútuo”.⁴ De fato, quanto a Beckett, talvez seja preciso lê-lo *enquanto* tradução sem original, para enxergar na sua prática da linguagem um movimento de navio embriagado sem âncora, um navio folgado (o famoso poema de Rimbaud foi, aliás, uma das primeiras traduções do irlandês), uma embarcação voluntariamente exilada. A tradutora brasileira chegou inclusive a motivar sua escolha do texto traduzido em 2003 pela vontade de subversão da hierarquia presente na prática da tradução: “traduzir este texto para o português a partir de sua ‘tradução’ inglesa, *How It Is*, e não do ‘original’ francês *Comment c’est*, é uma forma de questionar a validade desses conceitos para a obra de Samuel Beckett”.⁵ Ao se servir de aspas – que inevitavelmente colocam a noção de original sob o signo da ironia – e ao substituir pela figura do triângulo a relação exclusiva e linear entre a língua de partida e a língua

² LIBERA. *Godot i jego cień*, p. 171.

³ LEMINSKI. *Anseios cripticos*, p. 133.

⁴ BECKETT. *Como é*, p. 177.

⁵ SOUZA. *A tradução como um outro original*, p. 127.

de chegada, a tradutora insistiu na natureza plurilateral do diálogo entre versões que, ao desencadearem o processo de comentário mútuo, fazem com que se perca de vista a distinção entre o texto comentado e aquele que comenta.

A poética beckettiana da criação marcada pelo translinguismo desencoraja, de fato, as tentações de procura pelo texto-seminal, texto-primeiro, texto-matriz, liberando o leitor da questão do “texto original”, mas também recolocando de uma maneira diferente o problema da “língua original”. Intitulado *Godot e sua sombra*, o recente ensaio autobiográfico de Libera citado no início deste artigo, ao contar os problemas poéticos da tradução de textos de Beckett para o polonês, relata também inúmeras dificuldades de se “sair” da Polônia comunista, tais como contratempos burocráticos kafkianos enfrentados para viajar fora dos países do “bloco” e, por exemplo, ir ver uma peça de Beckett em um país ocidental, ou até mesmo incriveis impedimentos enfrentados para enviar e receber correspondência do outro lado da cortina de ferro. Coincidindo com a elaboração de uma certa permeabilidade das fronteiras do mundo fechado do regime, a tradução afirmou-se ela mesma nesse contexto político como um verdadeiro aprendizado sobre o folgar, confirmado pela troca de cartas e livros entre Libera e Beckett, por uma viagem para os Estados Unidos, onde o escritor polonês assistiu a uma encenação da peça *O despovoador*, e mesmo coroado por um encontro dos dois em Paris.

Mas se a prática da tradução revelou-se tão vital para o escritor polonês, ela havia se tornado urgente também no caso daquele inglês falado na Irlanda, o inglês do enciclopédico Joyce, o inglês marcado pela angústia de influência infernal, o inglês enquanto língua materna de um difícil enraizamento. Padecendo da língua, Beckett, como, antes dele, Mallarmé e Joyce, era professor de línguas e, “formado em línguas modernas pelo Trinity College, Dublin, ensinou inglês na École Normale Supérieure de Paris e francês no Trinity College”.⁶ Estudante de idiomas, também no sentido liminar que a essa expressão atribui Deleuze, o do desejo eminentemente destrutivo de se extrair “da língua materna uma espécie de língua estrangeira”,⁷ Beckett, além do francês, aprendeu também italiano e, sobretudo, alemão, chegando posteriormente a supervisionar criativamente as traduções de suas obras feitas para

⁶ COHN. Samuel Beckett Self-Translator, p. 613.

⁷ DELEUZE. Louis Wolfson, ou o procedimento, p. 19.

essa língua.⁸ Se quisermos recorrer a uma metáfora vegetal, imagem predileta para expressar diversas formas e intensidades de enraizamento de pessoas em línguas e de línguas em culturas, a situação flagrante do inglês de Beckett talvez seja comparável ao estado deplorável do jacinto apodrecido, moribundo e mal cheiroso no *Primeiro amor*:

Um dia pedi-lhe que me trouxesse um jacinto, vivo, num vaso. Ela o trouxe e pôs em cima da lareira. Havia apenas, no meu quarto, o alto da lareira para colocar objetos, a não ser que fossem colocados no chão. Eu o olhava todos os dias, o meu jacinto. Era cor-de-rosa. Teria preferido um azul. A princípio ele foi bem, teve mesmo algumas flores, depois capitulou, e dentro em pouco não passava de uma haste flácida entre folhas chorosas. O bulbo, meio para fora da terra como se buscasse oxigênio, cheirava mal.⁹

Ao contrário da língua natal dos românticos, cujos bosques vigorosos tinham sempre muita vida e saúde, a língua materna repele aqui qualquer ideia de um enraizamento saudável. O inglês de Beckett remete, antes, a uma situação de doença e de decomposição e seu único futuro fértil parece ser o de uma transmutabilidade do adubo. O bilinguismo de sua obra e a prática da autotradução devem ser vistos, eles também, como “lições sobre o folgar” inerentes à criação. E mesmo que, como nota Ann Beer, até o fim da década de 1980 os críticos francófonos e anglófonos, esquecendo por vezes as ambiguidades fertilizantes do seu mal-estar linguístico, tenham escrito sobre seus textos “como se Beckett pertencesse a sua língua”,¹⁰ com o crescente interesse teórico pela tradução – e é difícil negar que estamos vivendo em tempos de paixão pela tradução –, sua colocação deliberada e voluntariamente bilingue tornou-se cada vez mais incontornável. Na leitura, na interpretação e na tradução dessa obra clivada em duas línguas e articulada entre o inglês e o francês, em um espaço ambíguo descrito por uma interlocutora de Beckett como permeado por um estranho “senso de fardo”,¹¹ em uma proximidade não negligenciável do senso de humor, que parece ser ao mesmo tempo um espaço de sofrimento e de liberdade – inexistente, de fato,

⁸ Cf. FRIES-DIECKMANN. Beckett lernt Deutsch: The Exercise Book, p. 208-223.

⁹ BECKETT. *Primeiro amor*, p. 72.

¹⁰ BEER. Beckett's bilingualism, p. 209.

¹¹ WORTH. Beckett on the world stage, p. 146.

aquela terra firme, segura e saudosa que era tradicionalmente o ponto de partida da nave dialógica do tradutor-hermeneuta. O tradutor de Beckett parece-se mais com alguém fazendo escala em um aeroporto.

Deveria o leitor de Beckett ser ele mesmo bilíngue? – perguntam-se alguns críticos. Na Irlanda do início do século, o inglês materno era opaco e problemático, visível como uma (das) língua(s), o que, ao invés de lhe assegurar o lugar central e único de “a” língua, o tornava, antes, uma língua entre outras: comensurável, comparável ou até mesmo potencialmente descartável. Parece-me que bem mais importante do que dispor de um bilinguismo que seguiria o do autor, permitindo um desdobramento da autoridade linguística entre o francês e o inglês, é que o leitor de Beckett seja um ser babélico sensível à desterritorialização potencial de qualquer língua, manifesta, em primeiro lugar, como sua iminente traduzibilidade. Pois aquela tradução da tradução que é a situação “original” do texto beckettiano remete afinal também a um dos nomes de Babel, à construção dispersa, à “incompletude da construtura” e à “confusão”.¹²

A obra de Beckett parece, de fato, subverter a noção de origem, transformando-a em um exílio, um movimento, um transporte: uma tradução. O ser humano de Beckett, mesmo que seja um exilado marcado pela penúria extrema, – postura com fortes tendências horizontais, redução de mobilidade e comunicação reduzida ao solilóquio – não deixa de ser também um exilado “como no início do mundo”,¹³ ou seja, alguém que falha ao inventar a fala. O próprio desnudamento dos personagens beckettianos – meros humanos – e de cenários nos quais alguns veem traços pós-apocalípticos, torna-os também interminavelmente exportáveis. “A poética de Beckett é um permanente êxodo”,¹⁴ nota Iser, enfatizando sobretudo o caráter paradoxalmente interminável daquele “fim”.

Além do sentido temporal e histórico, o êxodo beckettiano remete também à ideia de confins territoriais e a tentativas intermináveis de se arrancar ao solo fixo, determinado e opressor. De fato, desde o primeiro romance publicado em 1938 e intitulado *Murphy*, que, coincidindo com a saída de Dublin, já é um romance de fuga anunciando a escapada do próprio autor para o francês, os textos de Beckett são frequentemente histórias de expulsão ou de autoexílio. A expulsão toma diversas formas,

¹² DERRIDA. *Des tours de Babel*, p. 204.

¹³ LIBERA. *Godot i jego cień*, p. 282.

¹⁴ ISER. *Der Implizite Leser*, 392.

podendo ser exílio do país, da casa, ou simplesmente um exílio no mundo, transformando-se inclusive em algumas obras em meditações inconclusas sobre espaços fechados. Na própria autotradução de *Murphy* para o francês, a fuga da língua natal tinge-se de um entusiasmo bastante infantil através da intensificação do erotismo e da obscenidade. Com efeito, nessa tradução “a introdução de vulgaridade e de coloquialismos é a modificação mais patente e consistente”,¹⁵ ou seja, a língua materna é transformada em uma língua folgada. E se “o que chamam de amor é o exílio”,¹⁶ o próprio exílio (*banishment*)¹⁷ é em Beckett também uma possibilidade única da “sobriedade de amor”¹⁸ e de uma linguagem de amor, forçosamente estrangeira. Sua poética transforma-se com isso em um movimento irrequieto, um vai-e-vem entre línguas, no qual as traduções (para o francês, mas também de volta para o inglês) passam a fazer parte da própria escrita.

É justamente a natureza repulsivamente inaugural da palavra que me atrai em Beckett. A ambivalência manifesta em suas numerosas alegorias minerais da criação que em diferentes obras surgem como imagens de seixos, areia, esterco e lama, provocou o psicanalista Didier Anzieu a fazer, em meio à descrição da análise de Beckett com Bion que, abandonada, será substituída pela escrita, a pergunta que talvez seja a pergunta do leitor beckettiano: “Por que me prender a Beckett se ele me faz mal?”.¹⁹ É o repulsivo e obstinado rastejo na lama que, segundo Anzieu, se torna a alegoria da criação em *Como é* (em francês, *Comment c'est*, no qual ressoa o verbo *commencer*, “começar”). A lama enquanto substância não deixa de ser intermediária, transmaterial, situada entre sólido e líquido, e pode ser utilizada como imagem adequada da inauguração abjeta da quase-forma, da forma solta ou da forma folgada. Alma na lama, lama na língua: nas imagens recorrentes do amálgama primordial, da lama “na qual o texto todo está empapado”,²⁰ ressoam alusões não apenas à imagem bíblica da criação da palavra (e do ser humano a partir da palavra), do bebê rastejante aprendendo a falar, como também à “transmutação de

¹⁵ COHN. Samuel Beckett Self-Translator, p. 613.

¹⁶ BECKETT. *Primeiro amor*, p. 30.

¹⁷ BECKETT. *The Complete Short Prose 1929-1989*, p. 31.

¹⁸ KRISTEVA. *Polylogue*, p. 139.

¹⁹ ANZIEU. *Beckett*, p. 31

²⁰ ABBOTT. *Beginning again*, p. 116.

materiais”²¹ – tijolos, betume, pedras, argamassa – na qual Derrida vê uma tradução da tradução manifesta na descrição da construção de torre Babel.

Assim, a palavra inaugural babélica, repulsivamente múltipla e dispersa, é em Beckett uma palavra sempre em movimento que faz ressoar no espaço sonoro de cada uma das línguas “ecos da língua que acaba de deixar”,²² encenando um significante impuro e empapado de sonoridades estranhas e estrangeiras. No breve texto publicado em francês com o título *L’image*, que surge em 1959 da tradução do *Inominável* e que há de se transformar em uma parte de *Como é*, a recorrência do som “bu” através de sua repetição em expressões como *dans la bouche la boue, bout, bouger, bouton*²³ (“na boca a lama”, “limite”, “mover”, “espinha”) cria efeito de uma ecolalia infantil. No texto gêmeo *How It Is* um amálgama sonoro análogo, que aproxima uma parte do corpo, a linguagem e a extensão no espaço, pode ser reencontrado em uma série de palavras em “f”: *fill, finally, full, far, four fingers forward*²⁴ (“enche”, “finalmente”, “cheio”, “longe”, “quatro dedos esticados”). Na tradução em português o efeito paralelo deixa apreciar-se na sequência em “l”: “na lama a língua rola”, “lá longe”, “clavícula”.²⁵

A própria possibilidade de se pensar a língua como uma extensão ou uma excrescência da existência física e fisiológica, encorajada pelo deslize entre o sentido concreto e abstrato da palavra “língua” – pois até em inglês podemos ler o trecho interpretando *tongue* como *mother tongue* – leva à terrível suspeita de que a linguagem seja uma tradução do corpo. Esse recurso, essa ferramenta, que, como diz Nuno Ramos, é uma “comunhão na doença”,²⁶ desloca, substitui, traduz, põe para fora a vivência corporal bruta. No conjunto da produção beckettiana, a visão da linguagem enquanto exteriorização da existência física torna-se igualmente pungente em obras como *That Time* e *Rockaby*, quando os protagonistas são meros ouvintes de suas vozes gravadas, necessariamente alheias e vindas de fora, ou como *Not I*, peça na qual a luz destaca brutalmente no palco uma boca balbuciante separada do resto do corpo.

²¹ DERRIDA. *Des tours de Babel*, p. 205.

²² JANVIER. *Beckett*, p. 42.

²³ BECKETT. *L’image*, p. 9-14.

²⁴ BECKETT. *How it is*, p. 28.

²⁵ BECKETT. *Como é*, p. 34-35.

²⁶ RAMOS. *Ó*, p. 17-18.

Em *Como é*, ao abolir sinais de pontuação cuja presença, nas palavras de Adorno, “alimenta[m] o corpo da linguagem”²⁷ e que normalmente asseguram a articulação rítmica do texto, Beckett cria uma oportunidade para uma enorme maleabilidade rítmica. *Como é* surge, de fato, em parágrafos separados por espaços em branco, enquanto uma sequência de porções de um texto-corpo desprovido de pontos de suporte, tanto rítmicos quanto semânticos. O texto torna-se desta forma rítmica e semanticamente “mole”, folgado, extremamente disponível e moldável. Ao criar ousadas misturas verbais e ao construir imagens da transmutabilidade e da traduzibilidade – do rastejo do corpo na lama e da migração de amálgamas sonoros entre línguas –, Beckett não deixa por um momento que esqueçamos essa relação perturbadora e obscena, ao mesmo tempo de intimidade e de alheamento, de felicidade e de sofrimento, que existe entre língua e corpo:

rosada na lama a língua rola para fora outra vez o que as
mãos estão fazendo todo esse tempo deve-se sempre tentar
ver o que as mãos estão fazendo bem a esquerda como
vimos ainda aperta o saco e a direita

a direita fecho meus olhos não os azuis os outros atrás e
finalmente distingo lá longe à direita no fim do seu braço
completamente esticado no eixo da clavícula eu o digo
como ouço abrindo e fechando na lama abrindo e fechando
é outro de meus recursos ele me ajuda²⁸

Será que então, apesar de tudo, *Como é* encena um processo criativo, como o faz também o *Sans/Lessness*, amplamente comentado pelo seu tradutor polonês Libera? Tanto no *Como é* quanto nos textos e traduções que funcionam como seus satélites Beckett exacerba a forma do monólogo interior amplamente praticada por ele em narrativas anteriores. Aqui o monólogo interior revela-se, contudo, excessivo tanto no que diz respeito à colocação em cena do pensamento nascente, quanto no que tange ao afrouxamento lógico da sintaxe que, por sua vez, leva ao uso de “frases reduzidas ao mínimo sintaxial”.²⁹

²⁷ ADORNO. Sinais de pontuação, p. 142.

²⁸ BECKETT. *Como é*, p. 35.

²⁹ SALLENAVE. Em torno do “monólogo interior”: leitura de uma teoria, p. 112.

Talvez seja justamente em virtude do uso excessivo da forma do monólogo interior que tenha surgido nesse período na obra beckettiana um flagrante esforço de elaboração de uma outra lógica e de uma outra sintaxe, ambas baseadas no jogo de permutação de elementos. Em consequência da introdução desses procedimentos singulares, os tradutores que abordam os textos em questão acabam se voltando para métodos paramatemáticos. De fato, ao procurar transpor o breve texto *Sans/Lessness*, o tradutor polonês recorreu à contagem de elementos verbais, em grande maioria frases nominais, que surgem como simultâneos e equivalentes, enquanto meras repetições sem hierarquia nem causalidade lógica. Na sua organização o texto assemelha-se, de fato, a uma combinação ou um código. Essa mesma descoberta de um conjunto finito de palavras permutáveis indefinidamente havia também impressionado Coetzee:

[...] enquanto em um discurso normal cada aumento do tamanho do texto acrescenta, é verdade que cada vez mais devagar, ao número de elementos lexicais novos itens, (fenômeno conhecido como a lei de Zipf-Mandelbrot), *Lessness* evoca 166 itens lexicais na primeira parte e nem um único novo na segunda;³⁰

Para analisar as regras desse jogo combinatório com a criação verbal, Coetzee recorreu a um programa de computador. É então com a criação translíngua de *Como é* (e de breves textos que o acompanham, comentam, completam e contradizem) que surge aquela poética que Deleuze chama de “língua III”. Emergindo após a língua I (na qual a combinatória substitui a sintaxe) e a língua II (que esgota fluxos de vozes), a língua III intensifica o processo de “extenuar o possível”.³¹ O espaço translíngua parece, de fato, participar da exaustão linguística responsável pelo processo de tomar forma de imagens cuja energia é dissipativa. Se a imagem “captura todo o possível para fazê-lo explodir”,³² a convocação de duas línguas ao invés de uma torna esse processo de condensar ainda mais intenso. Surgem dessa situação rastejante da língua criações poéticas como *Sans/Lessness*, nas quais o ritmo, liberado de

³⁰ COETZEE. Samuel Beckett's *Lessness*, p. 195.

³¹ DELEUZE. *The Exhausted*, p. 159.

³² DELEUZE. *The Exhausted*, p. 161.

qualquer obediência à entoação sintática e à ordem do sentido, toma todas as suas liberdades, torna-se folgado e, dessa forma, passa a se distribuir mais ou menos igualmente em cada palavra, transformando-a em ponto-momento possível mas nunca confirmado de tensão máxima:

Ruines vrai refuge enfin vers lequel d’aussi loin par tant de faux. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. Face grise deux bleu pâle petit corps cœur battant seul debout. Éteint ouvert quatre pans à la renverse vrai refuge sans issue.³³

Ruins true refuge long last towards which so many false time out of mind. All sides endlessness earth sky as one no sound no stir. Grey face two pale blue little body heart beating only upright. Blacked out fallen open four walls over backwards true refuge issueless.³⁴

Mas a modificação mais considerável talvez seja o surgimento inesperado, em 1970, na autotradução de volta, para o inglês, da palavra “amor” (*love*), inexistente no texto em francês: “Tout beau tout nouveau comme au temps béni régnera le malheur”³⁵ se torna “Old love new love as in the blessed days unhappiness will reign again”³⁶. Planta em decomposição, abafada por referências culturais e inchada de emoções privadas até a putrefação, a língua beckettiana subverte o movimento de destruição ao acolher o próprio excesso e ao abraçar a multiplicidade. Nos textos que seguem o *Inominável*, escritos e traduzidos por Beckett a partir do final dos anos 1950, trata-se cada vez mais de uma transformação em folga daquela fuga e daquela procura de refúgio que marcaram sua produção anterior. É, de fato, nesses textos menos conhecidos do que as famosas peças e a trilogia de narrativas que valeram ao autor a etiqueta hoje em dia um pouco estreita demais do absurdo, que a autotradução

³³ BECKETT. *Têtes-mortes*, p. 69. “Ruínas verdadeiro refúgio enfim para o qual de tão longe por tantas falsas veredas. Distante sem fim terra céu confundidos sem um ruído nada se mexe. Rosto cinza dois azul pálido pequeno corpo coração batendo único na vertical. Apagado aberto quatro paredes ao avesso verdadeiro refúgio sem saída.”

³⁴ BECKETT. *The Complete Short Prose 1929-1989*, p. 197

³⁵ BECKETT. *Têtes-mortes*, p. 72, 76. “Antigo novo amor como nos dias benditos a desgraça reinará de volta.”

³⁶ BECKETT. *The Complete Short Prose 1929-1989*, p. 198, 200.

ultrapassa seu aspecto mormente negativo. O uso erodente da prática da autotradução havia sido, de fato, explicitado por Beckett em 1937 como desejo de corrosão da língua materna: “Consolo-me apenas de vez em quando, como agora, de poder, involuntariamente, causar estragos a uma língua estrangeira, como gostaria de causar, premeditada e deliberadamente, à minha – e como ainda farei”.³⁷ Com a escrita permeada pela autotradução bilateral de textos tais como *Imagem*, *Sans/Lessness* e *Como é*, afirma-se na obra beckettiana uma visão da tradução enquanto inerente à criação poética.

Referências

ABBOTT, H. Porter. Beginning Again: The Post-narrative Art of *Texts for Nothing* and *How It Is*. In: PILLING, John. (Org.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1994. p. 106-123.

ADORNO, Theodor W. Sinais de pontuação. In: _____. *Notas de literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. v. I, p. 141-149.

ANZIEU, Didier. *Beckett*. Paris: Seuil/Archimbaud, 2004.

BECKETT, Samuel. *Como é*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BECKETT, Samuel. *How It Is*. New York: Grove, 1995.

BECKETT, Samuel. *L'image*. Paris: Minuit, 2009.

BECKETT, Samuel. *Primeiro amor*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BECKETT, Samuel. *Têtes-mortes*. Paris: Minuit, 2007.

BECKETT, Samuel. *The Complete Short Prose 1929-1989*. New York: Grove, 1995.

BEER, Ann. “Beckett’s bilingualism”. In: PILLING, John. (Org.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1994. p. 209-221.

³⁷ CLÉMENT. *L'Œuvre sans qualités*, p. 239.

CLÉMENT, Bruno. *L'Œuvre sans qualités*. Rhétorique de Samuel Beckett. Paris: Seuil, 1994.

COETZEE, Jean M. Samuel Beckett's *Lessness*: An Exercise in Decomposition. *Springer*, n. 7, p. 195-198, 1973.

COHN, Ruby. Samuel Beckett Self-Translator. *Modern Language Association*, n. 76, p. 613-621, 1961.

DELEUZE, Gilles. Louis Wolfson, ou o procedimento. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 17-30.

DELEUZE, Gilles. The Exhausted. In: _____. *Essays Critical and Clinical*. London: Verso, 1998. p. 152-174.

DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: _____. *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. p. 203-236.

FRIES-DIECKMANN, Marion. Beckett lernt Deutsch: The Exercise Book. In: FISCHER-SEIDEL, Therese; FRIES-DIECKMANN, Marion (Org.). *Der unbekannte Beckett: Samuel Beckett und die deutsche Kultur*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005. p. 208-223.

ISER, Wolfgang. *Der Implizite Leser*. München: W. Fink, 1994.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

KRISTEVA, Julia. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1997.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.

LIBERA, Antoni. *Godot i jego cień*. Cracóvia: Znak, 2009.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SALLENAVE, Danièle. Em torno do “monólogo interior”: leitura de uma teoria. In: AA.VV. *Masculino, feminino, neutro*. Ensaios de semiótica narrativa. Tradução de Tania Franco Carvalhal *et al.* Porto Alegre: Globo, 1976. p. 105-126.

SOUZA, Ana Helena. *A tradução como um outro original. Como é de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

WORTH, Katherine. Beckett on the world stage. In: MURRAY, Christopher (Org.). *Samuel Beckett 100 Years*. Dublin: New Island, 2006. p. 145-155.