EUTOMIA
Revista de Literatura e Linguística
ISSN 1982-6850

Beckett, um brasileiro: o teatro beckettiano no Brasil do século XXI

Fábio de Souza Andrade[i] (USP)

Resumo: A recepção brasileira da obra de Samuel Beckett entrou o século XXI animada por uma profusão de montagens, estudos acadêmicos e novas traduções. A recente montagem de *Fim de jogo*, com Renato Borghi e Élcio Nogueira dirigidos por Isabel Teixeira; o espetáculo *Moi lui*, adaptação do romance *Molloy* para o palco, com Ana Kfouri, dirigida por Isabel Cavalcanti; e a série de performances, encenações e debates intitulada *Ocupação Sozinhos Juntos*, concebida e dirigida pelos Irmãos Guimarães, são três excelentes pretextos para pensar as condições e consequências da apropriação da obra beckettiana no contexto local e atual, propósito deste artigo.
Palavras-chave: Samuel Beckett, Teatro, Recepção, Beckett no Brasil.

Abstract: When considering Beckett's reception in Brazil, one must sound at least a bit like Caliban[1]. The necessary perspective is of one completely seduced by, yet at the same time rather suspicious and resentful of the compelling power of a master's voice, even if not one's master's voice. How to avoid being converted into an echo chamber of such a prestigious, precise and alluring architecture of ruins? Is it at all possible not to be completely swallowed by his work, to read Beckett's plays and prose from an interested, active, unusual point of view, but still preserve the spirit of his poetics, so strictly connected to the flesh of revolutionary form? So this paper concentrates on the twenty-first century century reception of Beckett in Brazil, namely, giving an account of three very recent local productions of his work: Isabel Teixeira's *Fim de jogo* (*Endgame*); Isabel Cavalcanti's *Moi lui* (based on *Molloy*); and Fernando and Adriano Guimarães' *Ocupação Sozinhos Juntos*, all of them fully accomplished examples of the challenges involved in staging Beckett in a peripheral cultural context.
Key-words: Samuel Beckett, Theater, Reception, Beckett in Brazil.

[1] Cf. Richard Morse, *Prospero's mirror: a study in New World dialectic*, 1981, unknown binding.

As perguntas que orientam este artigo, a um só tempo notícia e balanço de sua recepção beckettiana brasileira recente, são várias: entrado o século XXI, o que se conserva e o que se modifica do núcleo pulsante da radicalidade revolucionária da obra de autor de Godot nas leituras atuais? Como estas últimas se relacionam com sua estética de fragmentos tensos, marcada pela falência de procedimentos clássicos, pela renovação de gramática e sintaxe da literatura e das artes modernas? É possível abstrair uma tonalidade comum que oriente esta apropriação, um modo brasileiro de combinar seu potencial crítico a inquietações a tradições e questões locais? De que maneira a obra tardia de Beckett, expandindo-se para novos meios – o rádio, o cinema, a televisão -, rompendo limites entre os gêneros, redefinindo os lugares de texto e performance, investindo na importância central da imagem, repercute sobre a leitura cênica do teatro beckettiano entre nós?

O objetivo aqui é o de apresentar três modos diversos e exemplares de apropriação da obra beckettiana, repensada sempre a partir de suas estruturas e procedimentos mais essenciais. Uma releitura pode assumir o aspecto de uma apropriação mais ou menos violenta, antropofágica, ou limitar-se à criação de imagens alimentadas pelo material temático nela recorrente, por seus temas obsessivos. Mas ganha máximo interesse quando, no espírito da gramática/poética beckettiana, se mostra capaz de recriar sua arquitetura de ruínas, dela incorporando o traço decisivo: uma resistência à linguagem estritamente referencial, disposição não em *narrar*, mas em *encarnar* na própria aspereza da forma tensa o drama da existência contemporânea.

Ainda que muitas outras produções brasileiras contemporâneas pudessem igualmente ser mencionadas, nenhuma delas parece ser tão sintomática e interessante quanto as abordadas abaixo, quando se tem em mente certas ambiguidades fundantes da obra beckettiana.[2] Cada uma a sua maneira, todas três pagam um tributo bem-sucedido a seu perfil como artista, resistindo a leituras alegóricas unívocas, firmemente instaladas na tensa instabilidade da aporia, oscilando na página ou no palco, entre o caos da experiência

[2] Não se pode deixar de mencionar as montagens de Rubens Rusche, excepcional conhecedor e diretor beckettiano que, ao longo dos últimos 30 anos, vem encenando com cuidado e rigor singulares o teatro do criador de Godot de fio a pavio ou mesmo as montagens de Gerald Thomas, influentes a partir dos anos 1990, entre outras, que mereceriam artigo à parte. Para uma aproximação histórica da recepção beckettiana no Brasil, ver meu "Facing other Windows: Beckett in Brazil" (Andrade, 2014, p. 445-53).

moderna e o poder transfigurador da fantasia, entre a presença e ausência, a fisicalidade e o imagético.

a) *Fim de jogo*, Isabel Teixeira, Renato Borghi e Élcio Nogueira, 2016

Quase 60 anos depois da estreia mundial da peça (e da brasileira também, aliás), Isabel Teixeira dirigiu seu *Fim de jogo* muito próxima do texto original, evitando a armadilha de amarrar os personagens a contextos ou circunstâncias históricas muito precisas, como a vida depois de uma hecatombe nuclear ou sob uma ditadura militar. Mas preservou uma liberdade experimental que, na história global, das montagens beckettianas talvez seja de exceção e, entre nós, talvez seja favorecida pela posição relativamente marginal do Brasil na cena cultural do Ocidente[3].

Este vigor experimental do espetáculo está na pré-história dos personagens envolvidos na montagem em questão. Em 1999, a jovem diretora, Isabel Teixeira, e o também jovem companheiro de cena de Renato Borghi, Élcio Nogueira, foram parceiros em uma oficina de criação beckettiana, destinada a cenógrafos, sonoplastas, atores e dramaturgos, processo que resultou em performances, composições musicais e plásticas a partir de sua obra, mas não em encenações específicas.

Já em 2013, Isabel dirigiu no Teatro Laboratório da Escola de Arte Dramática, da Universidade de São Paulo, uma montagem de *Eleutheria* com a turma de atores que se formavam naquele ano[4]. De complexa encenação, preterida por Roger Blin em favor de

---

[3] Os artistas brasileiros acabam desenvolvendo uma independência circunstancial em relação às severas determinações do espólio literário beckettiano, sempre cioso de manter viva uma certa ortodoxia, de acordo com as indicações de direção do próprio autor. Entre nós, a vigília é mais branda e uma abertura maior na invenção de soluções formais novas, menos obstruída (veja-se a tradição local de papéis beckettianos masculinos encenados por mulheres e a relativa ausência de batalhas legais para garantir a liberdade das escolhas criativas, como a enfrentada por JoAnne Akalaitis contra estes guardiões da ortodoxia, em 1984, na sua produção nova-iorquina de *Endgame* (Kalb, 1991, *passim*).

[4] Cabe lembrar que, desta mesma escola, quase 60 anos antes, partiu a primeira montagem brasileira de *Esperando Godot*, dirigida por Alfredo Mesquita, sobre quem Beckett escreveu simpaticamente, na época, a seu editor, Jérôme Lindon, sugerindo que acolhesse o pedido de liberação dos direitos para a produção do fundador da EADA carta, de 19 de agosto de 1955, traz ainda a curiosidade extra da sugestão feita por Beckett de que o grupo paulistano poderia, em vez de seguir a tradução para o português de Luiz de Lima, ou mesmo elaborar

Esperando Godot, da qual é contemporânea, *Eleutheria* é uma peça raramente (para não dizer, quase nunca) encenada e, em sua produção, Isabel Teixeira correspondeu à atmosfera explicitamente vanguardista da peça de múltiplas maneiras. O caráter experimental da montagem fica evidente em diversos aspectos: a necessidade de lidar com a enxurrada de personagens em um espaço acanhado fisicamente, a adaptação do palco giratório para uma estrutura central recortada pela luz, dividida entre a sala de estar dos Krap e o quarto de Victor, e circundada por nichos metálicos, vazados, quase à sombra, ocupados pelos que aguardavam a entrada em cena, a disposição de multiplicar os atores que encenam cada um dos vários personagens (múltiplos Victors, por exemplo), os figurinos de inspiração modernista, angulosos, coloridos e berrantes.

De sua parte, Renato Borghi é um ator maduro, mais que consagrado, que participou de momentos chave da história recente do teatro brasileiro, desde o diálogo com o realismo engajado norte-americano até o estímulo ao surgimento de uma dramaturgia local, dedicada a temas brasileiros, mas assimilando a linguagem das vanguardas internacionais, do efeito de distanciamento épico brechtiano à importância crescente do corpo e da performance sobre o texto. É personagem diretamente envolvido no surgimento do Teatro Oficina, de que foi fundador ao lado de Zé Celso, participou de espetáculos do Arena, esteve ao lado dos primórdios da carreira de Augusto Boal que levariam ao Teatro do Oprimido, pensou e assimilou Stanislavski, Grotowski, ofereceu seu apartamento a Julian Beck e ao Living Theatre, durante sua temporada brasileira, nos anos sessenta[5].

O encontro destes dois momentos do teatro brasileiro em torno do texto de *Endgame* aparece em um contexto de colaboração continuada e do cruzamento entre uma vida dedicada ao teatro e a busca ávida de novas perspectivas[6]. Os elementos metateatrais da peça, de qualquer modo, sempre estiveram no centro do interesse que moveu o projeto desde o início, bem como da decisão de que a montagem não seria convencional, mas uma discussão radical próxima às origens da peça sobre o sentido final e as possibilidades contemporâneas da palavra e do jogo dramático.

---

nova tradução própria, servir-se de *Esperando a Godot*, a tradução de Pablo Palant, já editada então, mas para o espanhol (Craig/Fehsenfeld/Gunn/ Overbeck, 2011, p.543).

[5] A respeito, ver a longa entrevista e o perfil biográfico realizado por Élcio Nogueira Seixas e publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo na Coleção Aplauso (Seixas, 2008).

[6] Há mais de dez anos, Élcio Nogueira e Renato Borghi mantêm uma companhia, tendo encenado muitos clássicos modernos: Brecht, Tchekhov, Genet, entre outros.

Buscando modos de evidenciar este questionamento radical da linguagem dramática, a diretora cogitou encenar a peça em grandes teatros, subvertendo seu espaço solene. Uma das ideias iniciais era a de ocupar uma casa como o Teatro Municipal de São Paulo, por exemplo, edifício inspirado na Opéra Garnier, de Paris, concentrando a encenação no elevador de palco e abrigando a plateia, reduzida a poucos espectadores por noite, em arquibancadas temporárias, construídas também no próprio palco, de frente para as luxuosas cadeiras de veludo desocupadas.

Na gestação do espetáculo, orientada pelo princípio de uma concentração do poder de arranhar da peça e de ser apreendida de maneira sensível antes que intelectual, Isabel se encaminhou para uma aproximação das protoversões de *Endgame*, como *avant-fin-de-partie*, tais como descritas por Ruby Cohn, em "The play that was rewritten" (Cohn, 2014). A redução estrutural da peça, pensada como teatro de câmara ou de bolso, poderia se alimentar da hesitação inicial do autor em desdobrar ou não os personagens em dois pares, Hamm e Clov, Nagg e Nell, tal como evidente nas várias versões do texto anteriores à definitiva[7]. Assim, Teixeira tomou a decisão de reativar em sua encenação os elementos que Beckett acabou por descartar no texto final, como as vozes em falsete ou o travestismo de Clov, tornando a reduzir a peça à convivência solitária do tirano cego, preso à cadeira, e de seu criado coxo, assombrados pela companhia de vozes e imagens reativadas pela fantasia verbal apenas.

Aqui, cabe lembrar o intertexto vivido desta montagem. Renato Borghi e Élcio são companheiros, vivem juntos, e o primeiro atravessou um difícil período de provações físicas, ocasionados por um problema na coluna cervical, que levou inclusive a uma paralisa provisória provocada pelas dores excruciantes. Na rotina da recuperação, Élcio convertido em enfermeiro provisório de Renato, deram-se conta de que estavam vivendo a rotina de *Endgame*, confinados à casa e repetindo involuntariamente seus diálogos circulares

Como parênteses, lembro que na leitura adorniana a linguagem do teatro beckettiano não apenas recapitula em farsa a história do drama burguês, exibindo um desfile de técnicas e procedimentos falhados, mas também ecoa um realismo em grau segundo, servindo-se da palavra atomizada, restos de discurso que nos apanham pela flagrante familiaridade e estranheza, simultânea (Adorno, 1981). O mesmo se dá com a experiência da convivência

[7] Sobre a gênese de *Fin de partie* e as versões com apenas dois atores no palco e dois atos, no lugar do ato único e dos quatro atores que prevaleceram, cf. "Partindo em busca de *Fim de Partida*" (Andrade, 2001, p.79-110).

forçada em espaço restrito que a peça enfoca, da imaginação verbal tentando compensar a falta de variedade, das vozes imaginárias multiplicadas para preencher um vazio, da solidão acompanhada. Marjorie Perloff (Perloff, 2005) e Jan Kott (Kott, 1966) falam das memórias reais necessariamente evocadas pelas experiências humanas em foco no teatro beckettiano, responsáveis por um substrato realista em seu teatro ao qual nunca deve ser atribuído o papel de chave de leitura. Neste espetáculo, há um lugar para este tipo de eco realista, com certeza[8].

A inviabilidade prática de levar a cabo a primeira solução pensada para a encenação (os poucos teatros que correspondiam ao modelo eram caros e não se mostraram dispostos), a saída foi da mesma ordem de princípios que orientou a decisão de trabalhar com apenas um par de atores em cena, se desdobrando nos demais personagens: a da simplificação estrutural, redução à essencialidade. Ao mesmo tempo, também correspondia a este subtexto vivido, encarnado do jogo teatral que ecoa a formação de Borghi como ator, já que nos primórdios de sua carreira, participou de espetáculos domésticos de teatro, para o desfrute particular da grande burguesia.

Tomando a sério o encerramento que está no cerne da obra beckettiana, intensificado em seus dramatículos finais, optaram por encenar a peça na sala de estar do apartamento térreo em que Borghi e Nogueira vivem, para pequenas plateias de 35 pessoas por récita. Mais do que os obstáculos de logística que a produção trazia (desde atender às condições de segurança exigida pelos bombeiros, até transformar minimamente o espaço, convivendo com a rotina residencial de um edifício habitado), a decisão teve repercussões sobre a interpretação e a atualização dos conflitos potenciais que habitam o texto da peça.

Em sentido geral, pode-se dizer que a supressão da presença cênica dos latões e de seus ocupantes e, por extensão, do olhar contínuo, ora velado, ora explícito, de Nagg e Nell sobre a cena, é de longe a intervenção mais profunda e de consequências mais amplas. Imóveis, reificadas em retratos que, como marionetes, Nagg e Nell passam a depender de Clov para serem ativados. Os elementos grotescos de sua presença (os cotos, a serragem no fundo dos latões, os buracos, a fome) perdem em materialidade e sua relação com o tempo - os dois são os depositários materiais da pregnância do ontem no hoje, da materialidade

[8] Cf. "Caindo na real: notas sobre o realismo inusitado em Beckett e Eurípides" (Andrade, 2010, p.).

infernal do passado, arruinado, no presente- tende a se simplificar em nostalgia infrutífera, correndo o risco de sentimentalização. A trilha sonora quando da evocação do Lago de Como vai nesta direção.

A adaptação do espaço doméstico em cênico também incorpora decisões interpretativas e novidades na leitura da peça. Os espectadores são recebidos por um personagem acrescentado, o Ponto, que instalado no fundo da sala, faz a luz e o som da peça ao vivo e dá, eventualmente, as deixas. Chegam ao apartamento pela porta da rua, depois de receberem os ingressos e um mapa na bilheteria de um centro cultural parceiro da produção. A janela da direita é a própria janela da sala, um vitrô que dá para a entrada dos carros na garagem do prédio, e a da esquerda, improvisada com um ponto de luz dentro de um armário. Há uma cozinha de fato, cuja porta está junto à janela de esquerda, e para ela Clov se recolhe, e um banheiro, do qual ele fala, fora de cena, com Hamm. Um bufê ao fundo, atrás da cadeira de Hamm, oferece a gaveta direita como útero/túmulo para Nagg e a esquerda para Nell, retratos nela guardados.

À esquerda da plateia, no fundo da sala, uma lareira falsa, ornada por uma série de estatuetas, prêmios significativos colecionados por Borghi ao longo de sua carreira (efígies de Molière e Shakespeare, entre eles), oferece sua luz artificial azul como um equivalente físico do Lago de Como, para o qual viajam, pelas mãos de Clov, Nagg e Nell para um possível descanso final. Quando encarnando Nagg em falsete, as estatuetas-prêmios servem a Clov para materializar o alfaiate, manipulando a miniatura de Molière para ecoar o sotaque francês e a de Shakespeare, para dublar o *Englishman* que precisa das calças em risca de giz. A dialética entre imobilidade e movimento fica, portanto, alterada, por esta escolha, bem como a distribuição espacial, pois a ação junto à lareira disputa a atenção momentaneamente com o centro do palco, onde está Hamm.

Tanto a violência quanto a ternura possíveis ficam, nesta versão, potencializadas, revertendo aos estágios primeiros de elaboração da peça, prévios à estreia e a publicação. A intimidade da cena mínima multiplica os contatos físicos e os contrapontos e ecos coreográficos dos dois atores em cena. A direção explora este enfrentamento que coloca a disputa entre Hamm e Clov em patamar de igualdade relativa de forças. A cena de ajustes de contas no *agon* final entre ambos, quando a eventualidade de uma partida de Clov se cogita, traz até o par sentado, se encarando, como em duelo verbal. O lado encenado deste conflito,

jogo cênico, também se desmascara, com Hamm balançando propositalmente as pernas, durante a peça, por exemplo.

O jogo entre estranheza e familiaridade que a peça envolve em todos os níveis, desde a linguagem simplificada e constituída por um repertório restrito de palavras ordinárias, clichês estilhaçados, de sentido desgastado ou distorcido, organizados em uma sintaxe do erro, do logro, tortuosa que, compartilhada por todos em cena e organizada musicalmente por Beckett, ora nos diálogos duelos, ora na alternância de silêncios e explosões verbais, ora no jogo das repetições, provoca no espectador uma visão distanciada, também ressignifica os objetos de cena neste contexto. A estranheza do croque, das rodas de bicicleta, da escadinha, da luneta que talvez se naturalizasse no âmbito doméstico, é sublinhada fazendo com que Clov comece o espetáculo com uma tala atada por fita à perna manca, que depois será arrancada para servir alternadamente de croque, de luneta, de remo.

A sala pequena, o ambiente inusitado, a proximidade e intimidade da plateia reduzida conspiram todos para a intensificação do aspecto reflexivo, metateatral da peça, e influenciam enormemente a atuação dos protagonistas, que jamais assume um aspecto naturalista, mas guardam sempre um subtexto irônico em relação aos gestos, posturas e palavras pronunciados. Fica garantida assim a incerteza que paira sobre tudo, memórias e desejos, lembranças e intenções dos personagens, com um pé na fabulação imaginosa, na forja ficcional, e outro na experiência relatada, presença e ausência a um só tempo. Ao mesmo tempo, evidencia-se como as condições particulares desta peça exacerbam a atenção, na plateia e nos atores, à fisicalidade extrema que preside a ação da peça, a atenção musical exigida pelas falas e coreográfica, pelas posturas em cena. De alguma maneira, a voz ficcional e dramática no último Beckett, encenada ela mesma, dramatizada em dispositivos de enunciação complexos na trilogia final ou em peças como o Ohio Impromptu, parece retroagir sobre as decisões interpretativas desta encenação de *Endgame*.

Nisto, ela traz o que parece ser a mais fértil maneira de não imobilizar a obra beckettiana no oficialismo museológico, fazendo repercutir, ecoar internamente o conjunto da obra como um repositório de procedimentos e experiências e extraindo suas consequências em novas combinatórias e nas leituras que suscita em novos contextos[9].

[9] Depois da temporada original, Borghi e Élcio atuaram em novos espaços, "reconstruindo" o apartamento longe dele próprio, *mise en abyme* coerente com as escolhas da montagem,

Encenando Fim de jogo em território deslocado e encolhido – a sala de estar convertida em palco -, a montagem de Teixeira, Borghi e Nogueira foi capaz de evidenciar a premissa fundamental (e metateatral) da peça - "there's no other place permitted to the actor than the stage" - extraindo dela sua necessária consequência, "(a) rigorous attention to spacing, movement and position" (Connor, 2007), com o máximo rendimento crítico e estético.

b) *Moi lui* e *Primeiro amor*, Isabel Cavalcanti e Anna Kfouri, Sesc Pompeia, 2014

Isabel Cavalcanti, diretora e atriz carioca, aproximou-se de Beckett também pelo viés acadêmico, autora de um estudo sobre a recusa e o estilhaçamento do eu no teatro beckettiano, particularmente em *Not I*, "Eu que não estou aí onde estou*": o teatro de Samuel Beckett* (Cavalcanti, 2006). Sua experiência cênica com Beckett também é bastante variada, passando pela produção de *Krapp's Last Tape* e *Act without words I,* dirigindo o ator Sérgio Brito, recentemente falecido e já bastante fragilizado fisicamente em cena quando do espetáculo. A excelência de Brito e a mão segura de Isabel, seguindo de perto as rubricas e indicações do autor, resultaram em notáveis espetáculos.

Justamente quando se arrisca em território já explorado, mas ainda não definitivamente mapeado, a transposição da obra para o palco de obras concebidas para outros meios, que Isabel se revela uma interlocutora à altura da poética beckettiana. Desde Jack McGowran e *Beginning to End*, espetáculo concebido a partir de um mosaico de passagens extraídas da obra em prosa de Samuel Beckett, até as recentes experiências de montagem no palco das peças radiofônicas da companhia irlandesa Pan Pan Theatre, este é um campo de riscos que paga alto os acertos. Isabel fixou-se nas obras do pós-guerra e dirigiu Anna Kfouri, sozinha em cena, em *Moi Lui*, dramaturgia sua que tem como material trechos escolhidos do romance *Molloy*, apresentada no Sesc Pompéia, em São Paulo, em dias alternados com uma encenação que adaptava para o palco a novela beckettiana *Primeiro amor*, com direção de Antonio Guedes.

---

multiplicando o estranho e o familiar de forma vertiginosa (nas ruínas do Cassino da Urca, por exemplo, quando da temporada carioca).

Nos dois casos, trata-se de dar corpo material a narradores/vozes instáveis, que se negam a cada passo, se põem em dúvida e se examinam criticamente no processo de se desdobrarem, ou seja, de dramatizar um mecanismo que está no coração da totalidade da obra beckettiana. Em *Moi lui*, desde o título, um trocadilho entre o nome do romance e os pronomes pessoais franceses, está em jogo a relutância, progressivamente convertida em impossibilidade de dizer "eu" que marca a obra beckettiana. Para evidenciar o caráter inevitavelmente cindido, irônico ou sentimental, do sujeito moderno – e falho, acrescentaria Beckett -, a opção da diretora/dramaturga foi a da potencialização das divisões da voz, que o próprio texto traz inscrito em si, valendo-se de uma mão discreta, restrita a mínimas intervenções. A primeira, e mais significativa, no caso de Molloy, foi a da seleção de fragmentos, fiel ao caráter imparafraseável do livro e sua forma peculiar de enredo (um enredo que nivela os episódios, evita os momentos climáticos, foge dos eventos significativos). Isabel Cavalcanti soube ainda reproduzir no palco a estrutura da simetria imperfeita das duas partes, encarnar o paradoxo da fala que se põem em dúvida estruturalmente e evitar qualquer sombra de armadura que produzisse uma curva dramática artificial.

Estão lá a passagem das pedrinhas, os encontros com a assistência social, com Lousse, as tentativas cômico-sádicas de se comunicar com a mãe, mas em nenhum momento o girar em falso da trama se subordina a uma pretensa progressão teleológica. Vestida no figurino clássico do vagabundo beckettiano, Anna Kfouri ocupa um palco que simula uma paisagem de terra devastada, arenosa e pedregosa, dividindo a cena com uma quantidade mínima de objetos (uma lamparina que projeta sombras em forma de aros de bicicleta, por exemplo, uma mala, montes de areia, uma cadeira de rodas). Encenando para um público reduzido, cerca de cinquenta pessoas, a protagonista convence plenamente em seus monólogos dialogados, dissentindo de si, alternando olhares desconfiados, dividida em fragmentos e vozes plurais, entrópicas como seu personagem. Trata-se de uma mulher em cena, mas o corte curto do cabelo e a dureza dos traços e da dicção, expostos sob uma luz de penumbra, noturna, com variações mínimas, não fazem com que esta alteração de gênero sobressaia aos olhos dos espectadores.

Os poucos momentos em que o espetáculo se distancia desta vocalização do livro se restringem à introdução de uma passagem que medita sobre o sujeito moderno, na abertura da peça, que pode sugerir que Molloy seja um personagem nos bastidores de criação de um

autor em dificuldade de dizer eu ele mesmo, e a invasão do palco por uma névoa de glicerina, perto do final, quando uma escada de corda cai do alto, à semelhança da garrafa d'água no *Ato sem palavras*.

Primeiro amor, apresentado em programa duplo com *Moi lui*, por sua vez, trabalha no mesmo registro minimalista, deixando falar o narrador/narrado característico da voz singular que Beckett trará à narrativa europeia do pós-guerra, um narrador em seu caminho de idas e vindas, autocontradições e estilhaçamento, tomado por um rumor fabulatório que o ultrapassa e perpassa. A montagem se ancora em recursos cênicos mínimos, o principal deles, um banco de concreto de importância central na história, onde o personagem único, sentado, encara pendularmente a plateia disposta em três fileiras de arquibancadas não muito distantes. À sua frente, uma elipse iluminada por projeções visuais cobre o chão, ilustrando a narrativa retrospectiva do encontro entre os amantes de que fala o título: reproduz a lápide de cemitério que abre este amor nada primaveril, as folhas outonais em torvelinho, depois convertidas em torvelinho de palavras, como que embaralhadas pela hesitação das lembranças, dos desejos e da linguagem do protagonista e seus rompantes autorreflexivos, denunciadores da sua própria ficcionalidade e desconfiança da eficácia do relato.

A representação da voz fabulatória em gestação, incerta de si mesma, falhando sempre, repetindo-se, ensaiando fugas, mas presa a um inferno de palavras arruinadas, encontra saídas próprias que dialogam com outras encenações contemporâneas bem sucedidas[10]. Nem sempre este processo de transposição da prosa beckettiana para a cena preserva os impasses de linguagem que caracterizam sua obra, independentemente da ambição e qualidade artística dos que a concretizam. Roberto Alvim e Juliana Galdino, os criadores da companhia *Club Noir* - que além de dramaturgia própria, encenou versões

[10] Refiro-me à versão do mesmo texto protagonizada pelo ator francês, expoente da *Nouvelle Vague*, Sami Frey, que faz um protagonista de *Primeiro Amor soixante-huitard*, mochila carteiro a tiracolo, de pé em frente a um paredão de concreto sugestivo de galpão fabril, e respeitando uma linha amarela de advertência dos limites estritos para sua movimentação numa facha estreita do palco e ocasionalmente interrompido por um sinal luminoso oscilante; na mesma linha, sua adaptação de *Worstward ho/Cap au pire*, em que o narrador aparece de frente para os espectadores, iluminado pela luz azulada da tela de um computador, mais explícitas em suas concretizações e atualizações das imagens beckettianas. Cf. *Prémier amour* e *Cap au pire,* Samy Frey, Théâtre de l'Athelier, Paris, temporada de setembro a novembro de 2012.

conceituais da prosa de Kafka, peças de Genet e Pinter, centrada na investigação da voz e da fala como objetos teóricos e instrumentos dramáticos-, levaram ao palco em 2014 o *Tríptico Beckett,* cujo material primeiro eram as narrativas que compõem a chamada segunda trilogia beckettiana (*Company*, *Ill seen, ill said* e *Worstward ho*).

Numa caixa cênica preta, cenário tão recorrente nas encenações do grupo que até mesmo dá nome à companhia, três atrizes – Paula Spinelli, Nathália Timberg e Juliana Galdino – alternam suas falas, distribuídas no palco em posições fixas, equidistantes: à esquerda, Paula; ao centro, Nathália; à direita da boca de cena, Juliana. Estão caracterizadas, pelos figurinos, como mulheres em diferentes fases da vida, Paula vestida como uma colegial; Nathália, sentada numa cadeira de balanço, cabelos brancos e túnica preta no figurino reconhecível das protagonistas das peças finais beckettianas; e Juliana, uma mulher de meia idade, vestindo um abrigo de corrida. A cada uma, corresponde a seleção de falas de um dos romances finais: as passagens em segunda pessoa de *Company* a Paula; trechos de *Ill seen, ill said* a Nathália; por fim, textos de *Worstward ho*, a Juliana.

Aqui, à diferença de *Moi lui*, o resultado final apaga por completo a realização artística, com implicações epistemológicas e fenomenológicas, que as complexas máquinas enunciativas características do narrador da fase final da obra beckettiana alcançam. Pior, cria-se uma homogeneidade que sugere continuidade temporal, sequência, desenvolvimento teleológico, uma curva dramática, enfim, alinhavando os três livros longe da intenção beckettiana original. Sem me estender na questão do gênero (tratam-se de vozes femininas narrando os três textos?) ou dos gêneros (a narrativa final faz parte de uma diluição dos limites entre o lírico, o épico e o dramático), lembro que as divisões do eu e as dificuldades de representá-lo passam longe deste tipo de armação narrativa dos romances, ela própria já francamente dramática, feita de disputas de vozes. Ignorando a angustiante guerra pronominal neles travada, o diretor buscou compensar sua falta sobrepondo às vozes, especialmente a de Juliana, uma carga emocional extrema, quase caricata. À sua primeira entrada, o espectador fica com a impressão de que o narrador de *Worstward ho* acaba de ganhar na loteria, perder a mãe, atropelar alguém, morrer de tédio, tudo ao mesmo tempo e agora. Detalhes como um esqueleto pendente no palco, encimado por imagem de um imenso crânio no fundo da cena, destroem, pela literalidade, todo potencial sugestivo da imagem dos afrescos no crânio, da sede de tudo, os "abismos de consciência" de que fala a segunda trilogia beckettiana.

O contraste entre as duas linhas de traduções da página para o palco demonstra o quanto ser fiel a Beckett (com toda carga de ambivalência e a complexidade que a ideia de fidelidade possa conter, pensando no espírito e não na letra) passa por respeitar a complexidade da forma, da reinvenção, sempre interrogativa, que Beckett faz de procedimentos e técnicas da tradição: reduzindo-as a pó, para ressignificá-las. Por não renunciar a este projeto, *Moi lui* consegue demonstrar a importância do paradoxo do mentiroso cretense no projeto ficcional beckettiano ("todo cretense é mentiroso, disse o cretense"), a oscilação essencial entre a linguagem e a metalinguagem constitutivas da dicção beckettiana.

c) Fernando e Adriano Guimarães' *Ocupação Beckett*, SESC Belenzinho, SP, 2015

Beckett não se limitou a refletir recorrentemente sobre o processo imaginativo do ponto de vista de um fino conhecedor das artes visuais – em ensaios, diários ou na sua correspondência. Prestou-se também a inspirador de compositores, coreeografos, videoartistas, pintores, de Morton Feldman a Maguy Marin e Bruce Nauman. No Brasil, hoje, um dos aspectos mais interessantes e profícuos da recepção de suas obras tem ligação direta com este traço. Adriano e Fernando Guimarães, conhecidos como os Irmãos Guimarães de Brasília, originalmente artistas plásticos, migraram para a tradução teatral e performática de sua obra, explorando múltiplas linguagens em espetáculos baseados em Beckett, familiarizando atores com sua poética, representando Beckett pelo Brasil e pelo mundo (Avignon, Los Angeles, Paris e Londres, por exemplo).

A mais recente temporada beckettiana de ambos, a *Ocupação Beckett*, quatro semanas de intensas e diversificadas atividades em um grande centro cultural, em maio de 2015, teve como ponto de partida os *Atos sem palavras I e II*, duas peças finais (*Footfalls* e *Ohio impromptu*), as peças televisivas *Quad I e II*. Em torno destas obras, Adriano e Fernando coordenaram uma série de encontros teóricos, encenações das peças em si, ou de peças nelas inspiradas, além de performances pensadas a partir da prosa e do drama beckettianos. É o caso da leitura pública, por nove horas seguidas e ininterruptas, de *O inominável*, levada a cabo por um ator, fechado numa sala de vidro, experimentando fisicamente, extenuado e sob observação alheia, submetido a luz cada vez mais fraca, dificuldades análogas às do eu fugidio do romance. Ou de uma performance em que os espectadores, sentados em cadeiras

dispostas aleatoriamente numa caixa preta, na completa escuridão, emprestavam ouvidos a um ator/atriz percorrendo o espaço entre eles, sem orientação fixa, narrando ora em terceira, ora em primeira pessoa, memórias mescladas à ficção, a voz chegando aos espectadores sempre de pontos diversos e imprevisíveis.

O efeito geral das semanas da *Ocupação* foi o de propor o contágio progressivo do público por uma "gramática" beckettiana que se deixava ler, sob múltiplas formas, reconhecível ora na escolha dos procedimentos construtivos (como a série e a repetição, o apreço pelo fragmento, a importância da imagem na obra final), ora sob o aspecto da citação, mais ou menos econômica, do tecido verbal e temático que carrega e dá corpo aos impasses beckettianos[11].

Os graus de liberdade da tradução deste universo, com o qual a familiaridade dos Guimarães é profunda e prolongada, variam. *Fôlego* e *Sopro*, nome que deram aos dois programas duplos reunindo *Passos* e *Ato sem palavras I*, por um lado, e *Ato sem palavras II* e *Improviso de Ohio*, por outro, oscilavam de encenações mais fiéis às direções de cena inscritas no texto (*Passos*, *Improviso de Ohio*) a francas recriações *d'après* Beckett. Delas, a mais impactante é certamente A*to sem palavras I*. O aprendizado da resistência pela desistência, a dinâmica sisífica da peça foram totalmente reinventadas a partir da intuição de uma imagem inicial: um gigantesco ventilador industrial, empregado na indústria aeronáutica e automobilística para testes de aerodinâmica, em funcionamento sobre o palco.

Talvez com a brevidade de *Breath*[12] em mente (o palco convertido em corpo respirante, máquina entrópica e efêmera representante da vida, cuja duração mínima a luz intermitente, o sopro breve e o sussurro tênue, condensam), vencidas as dificuldades técnicas de conseguir a engenhoca, os Irmãos deslocaram o pano de fundo mítico da pantomima beckettiana para um contexto doméstico, sem, contudo, neutralizar sua estranheza. Uma velha senhora, fragílima, atravessa, penosamente, valendo-se de uma bengala, da esquerda para a direita, um palco estreito e longo, reduzido praticamente uma passarela à boca de cena. A meio caminho, uma estante aberta guarda os apetrechos para um chá -bules, xícaras, toalha; na extremidade direita, uma mesa, provável lugar da refeição,

---

[11] Ainda sobre a dinâmica e alcance da *Ocupação Beckett* dos Guimarães, ver o ótimo balanço de Luciano Gatti (Gatti, 2015).

[12] Peça brevíssima concebida por Beckett, em 1969, para fazer parte do espetáculo *Oh! Calcutta!*, projeto levado a cabo pelo crítico britânico Kenneth Tynan.

espera, vazia, vizinha ao ventilador; na extremidade esquerda, nota destoante, uma estante de música apóia um maço de folhas brancas.

O ventilador faz aqui o papel da maquinaria sádica e imprevisível que manipula as vontades e impede as ações do protagonista na versão original do *Ato*, introduzindo um elemento de acaso – não se sabe ao certo o que deve resultar da força do vento, que, no entanto, mantem sempre o vetor de oposição, obstáculo. Durante as seguidas tentativas da senhora em preparar o chá e por a mesa, a intensidade do vento e do ruído, vão crescendo, exponencialmente, até chegarem ao torvelinho invencível e a barulheira ensurdecedora. Ainda assim, a velha prossegue, contra todas as probabilidades, frágil, mas resistente. Elementos como a longuíssima *écharpe*, as folhas espalhando-se pela cena, a água desviada entre a chaleira e a xícara, materializam a impessoalidade cruel do vento. A imagem final, impactante, é a da velha tomando seu chá, antes do *blackout* total, sob o barulho implacável do ventilador.

Mesmo que possamos nos perguntar sobre a subversão do sentido da imagem final em relação ao homem sedento que, no *Ato sem palavras I* original, desiste da miragem das águas, descobrindo o poder da resistência que a recusa comporta, o resultado final mostra o quanto os irmãos estão embebidos do universo beckettiano, colecionadores que desenvolveram uma apurada memória interna da obra, de cabo a rabo, e se permitem ousar reconfigurações que, explorando sua lógica de fragmentos, concretizem novas imagens que a traduzam, independentemente dos meios empregados.

O mesmo vale para *Quadrado*, recriação teatral das peças televisivas, *Quad I* e *II*. Sem a tela pequena da televisão, vão-se o enquadramento e a perspectiva únicos impostos ao espectador. Na peça dos Guimarães, os espectadores se distribuem nas três paredes que ladeiam um quadrado central, demarcado pela luz, onde a ação se passa, dentro de grande caixa preta que é a sala. Os atores, nus, recebem o público distribuídos aleatoriamente nas cadeiras destinadas aos próprios espectadores, que, depois de sentados, assistem as luzes se apagarem até um *blackout* total. Quando, minimamente, ela volta a se acender, ilumina-se uma área central, apenas entrevista, na qual os atores reaparecem, combinados num corpo coletivo, feito de braços e pernas entrelaçados, atravessando, em movimentos mínimos e muito lentos, quase imperceptíveis à luz fraca, o palco.

Muito aos poucos, a luz vai se intensificando, o corpo coletivo se desfaz e os atores, quatro homens e três mulheres, voltam a se sentar junto ao público, para apanhar, sob certas

cadeiras, caixas repletas de peças de roupas, por eles, então, deixadas agora nos quatro vértices do polígono. O quadrado se reconstitui. Passam a percorrê-lo, em trajetórias aleatórias, entrando e saindo, solitários, a dois ou a três, coincidindo, vários, no movimento errante pelo interior do espaço demarcado, enquanto apanham e vestem, também sem método algum, combinações diversas: uma saia e mais nada, uma blusa e um casaco, só roupa de baixo, de várias cores, ignorando códigos de gênero ou adequação de tamanho. Na arena, entrando e saindo dela, evitam o choque uns com os outros, voltando a se sentar entre os espectadores, vestidos pela metade ou nus. Abandonam as peças pela área até que o quadrado desapareça sob a multiplicidade de roupas pelo chão.

Duas fases se seguem: os atores retornam ao palco e passam acumular camadas de roupa sobreposta no corpo e, em seguida, a compartilhar as mesmas peças entre si, um entrando pela roupa do outro, formando pares e, eventualmente, trios escultóricos, de múltiplas configurações, materializando corpos andróginos e mutantes, *origami* humano, análogos às figuras frequentes na prosa curta beckettiana, assim batizadas pelo crítico americano Stanley Gontarski (Gontarski, 1996). Por fim, copos e garrafas são introduzidos ao jogo, a tentativa de um acudir a sede do outro servindo ao objetivo de complicar ainda mais uma coreografia já bastante complexa em si.

Se nas obras televisivas Beckett afastou o meio do realismo documental a que supostamente ele convida, explorando o descompasso entre voz em *off* e imagem, valendo-se de *supercloses* e enquadramentos insólitos, enfim, desconstruindo as convenções da linguagem televisiva, a performance em questão é bastante bem-sucedida em traduzir para outro meio esta suspensão entre presença física e representação características desta fase da produção do irlandês. Trata-se de um corpo, de vários, o que se entrevê? Sua posição é de fato a que nos parece perceber? Falamos de homens ou de mulheres? Ou estaríamos às voltas com uma criatura nova, de muitos membros, uma espécie de caranguejo humano?

A excelência e *expertise* na manipulação da luz e na cenografia promovem esta oscilação permanente entre a forma e o informe, a sístole e a diástole que a criação de imagens no Beckett tardio envolve; a impressão geral, a um só tempo evanescente e tomada de energia, é plenamente eficaz como tradução plástico-coreográfica da lógica criadora da obra final beckettiana. Evoca a um só tempo as narrativas do encerramento, como a população do cilindro de *Le dépeupleur* ou os personagens de *All strange away*, lembra as pantomimas e os jogos de poder dos *Atos sem palavras*, cita a androginia ocasional dos

corpos, meros suportes de processos naturais, imaginados e observados de muito perto na prosa final.

Difícil dizer, a partir destes três exemplos, se é possível abstrair uma tonalidade comum que oriente esta apropriação da obra beckettiana, um modo brasileiro de combinar sua linguagem única e seu potencial crítico a inquietações e tradições locais. Se o há, certamente é diverso daquele que a mescla com tradições centenárias como a Opera de Pequim, o teatro No ou a mitologia indiana. Extrair consequências imprevistas dos impulsos dominantes no modernismo ocidental tem sido um modo de buscar e afirmar uma possível identidade brasileira, camaleônica, e o melting pot tem se firmado como uma metáfora corrente (e correta) para descrever o processo. Mas, mesmo que em posição lateral e com interesses próprios, o Brasil integra esta tradição, galho de ramo secundário desta cultura, como lembra Antonio Candido, e nem só de experimentação vive o Beckett brasileiro. Rubens Rusche, diretor extremamente fiel à poética beckettiana, que vem reencenando sua obra há mais de 30 anos, montou com um casal de magníficos atores gaúchos, Sandra Dani e Luiz Paulo Vasconcellos, uma excepcional versão de *Dias felizes*. Mais próximo da "ortodoxia" das indicações do texto e das versões dirigidas pelo próprio autor, nem por isto o Beckett de Rusche é menos notável, brasileiro e inventivo.

O fato é que o texto e o teatro beckettiano resistem à dissolução completa em novas sínteses e esta é sua força única, enquanto inventor de formas: em cada eco, em cada trapo, seus paradoxos e sua matéria feita de detritos, fragmentos, inutensílios, persiste com a dureza dos ossos, o que os versos abaixo, da lavra do último Yeats, resumem de maneira clássica e certeira:

> *Those masterful images because complete*
> *Grew in pure mind but out of what began?*
> *Old kettles, old bottles, and a broken can,*
> *Old iron, old bones, old rags, that raving slut*
> *Who keeps the till. Now that my ladder's gone*
> *I must lie down where all the ladders star*
> *In the foul rag and bone shop of the heart.*
> ("The circus'animals desertion", january 1939)

Ficha técnica dos espetáculos mencionados:

2013. *Eleutheria*
Direção: Isabel Teixeira
Elenco: Ana Paula Lopes Vieira, André de Almeida Santos, Arthur Hiroyki Abe, Eduardo Cesar Silveira, Fernanda Brito Rodrigues, Francisco Raphael Guerra Camelo, Gabriela Gonçalves Bonillo, Guilherme Carasco Neto, José Arcivaldo Correia da Silva, Lucas Silva Brandão de Oliveira, Luisa Mafei Valente, Murilo Borges Basso, Paulo

Vinícius Justo Fernandes, Renan Eduardo Alves Ferreira, Rubens Alexandre Consulini Silva, Solange Faganello, Vitor do Vale Mendes, Viviane da Silva Almeida
Teatro Laboratório Eca – Sala Alfredo Mesquita – São Paulo- SP

2014. *Moi Lui – Projeto Beckett* [*Molloy*]
Direção e dramaturgia: Isabel Cavalcanti
Elenco: Ana Kfouri
Sesc Pompeia – São Paulo- SP

2014. *Tríptico Samuel Beckett* [*Company, Ill seen, ill said, Worstward ho*]
Direção e dramaturgia: Roberto Alvim
Elenco: Natália Timberg, Juliana Gualdino, Paula Spinelli
Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo-SP

2014. *Oh Os Belos Dias* [*Happy Days*]
Direção: Rubens Rusche
Elenco: Sandra Dani, Luis Paulo Vasconcellos
Sesc Santana – São Paulo-SP

2015. *Ocupação Sozinhos Juntos – Coletivo Irmãos Guimarães*
Direção: Adriano e Fernando Guimarães
1. *Quadrado* [*Quad 1+2*]
Elenco: Edson Bezerra, Lavinia Bizotto, Leandro Menezes, Lina Frazão, Rafael Alves, Valéria Rocha.
2. *Sopro* (*Passos + Atos sem Palavras I*) [*Footfalls*, *Act without words I*]
Elenco: Liliane Rovaris e Yara de Cunto
3. *Fôlego* (*Ato sem palavras II + Improviso de Ohio*) [*Act without words II*, *Ohio Impromptu*]
Elenco: Emanuel Aragão e Mateus Ferrari
4. Performances (*Nada se move + 59 minutos e 59 segundos + 99 a 1*) [*Company*, *The Unnamable*]
Elenco: Yara de Cunto, Denise Stutz ou Miwa Yamagizawa; Liliane Rovaris; Emanuel Aragão
Sesc Belenzinho – São Paulo-SP

2016. *Fim de Jogo* [*Endgame*]
Direção: Isabel Teixeira
Elenco: Renato Borghi e Elcio Nogueira Seixas
Itaú Cultural – São Paulo-SP

Referências bibliográficas

ANDRADE, F. de S. "Facing other Windows: Beckett in Brazil". In: GONTARSKI, S.E. (ed.) **The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts.** Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014, p. 445-52.

_____. "Partindo em busca de *Fim de partida*". In: **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê, 2001, p.79-110.

_____. "Caindo na real: notas sobre o realismo inusitado em Beckett e Eurípides", **Literatura e Sociedade**, 14, DTLLC/USP, p. 24-35, 2010-2.

CAVALCANTI, I. **"Eu que não estou aí onde estou*": o teatro de Samuel Beckett*** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

COHN, R. "The play that was rewritten". In: **Just play: Beckett's Theater**. Princeton: Princeton University Press, 1980, p.173-86.

CONNOR, S. "Presence and Repetition in Beckett's Theatre: The Doubling of Presence: *Waiting for Godot, Endgame*". In: **Samuel Beckett: repetition, theory and text**. Londres: The Davies Group Publishers, 2007.

CRAIG/FEHSENFELD/GUNN/OVERBECK (ed.), **The letters of Samuel Beckett vol. II 1941-1956**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p.543.

GATTI, L. F. "Ocupação SozinhosJuntos: Samuel Beckett segundo o Coletivo Irmãos Guimarães", **Questão de Crítica**, Vol. VIII, no 65, p.33-58, agosto de 2015

GONTARSKI, S.E. "The conjuring of something out of nothing". In: BECKETT, S. **Nohow on: Company, Ill seen, ill said, Worstward ho.** Nova York: Grove Press, p.vii-xxviii.

KALB, J. **Beckett in performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

KOTT, J. "A note on Beckett's realism", **The Tulane Review**, v.10, n.3, p. 156-59, Spring 1966

PERLOFF, M. "In love with hiding: Samuel Beckett's war", **The Iowa Review**, v. 35, n.1, p.76-103, Spring 2005.,

SEIXAS, E.N. **Renato Borghi em revista (Coleção Aplauso).** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2008.

[i] Fábio de Souza Andrade é professor, escritor, tradutor e crítico literário. De Samuel Beckett, traduziu e introduziu *Esperando Godot* (Companhia das Letras, 2017), *Fim de Partida* (Cosac Naify, 2002), *Dias felizes* (Cosac Naify, 2010) e *Murphy* (Cosac Naif, 2013). É autor dos livros *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima* (Edusp, 1997) e *Samuel Beckett: o silêncio possível* (Ateliê, 2001), entre outros; professor doutor no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, onde lidera o Grupo de Pesquisa Estudos sobre Samuel Beckett (USP/CNPq).
email: fsouza@usp.br