

Samuel Beckett no Cerrado Brasileiro. Diálogos

Samuel Beckett at the Brazilian Cerrado. Dialogues

Ronei Vieira Nogueira

Robson Corrêa de Camargo

Resumo: *Este artigo discute como a obra literária e dramática de Samuel Beckett pode dialogar com o imaginário do cerrado goiano, analisando as performances do Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance, grupo fundado em 2002 na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Em 20 anos de existência o coletivo já encenou 5 espetáculos tendo como base os textos do escritor irlandês, trazendo em sua composição elementos do imaginário da cidade de Goiânia e as cores e referências visuais do Cerrado. Partindo de reflexões do encenador brasileiro Robson Corrêa de Camargo e do filósofo e liderança indígena brasileira Ailton Krenak, o artigo reflete sobre como as particularidades da obra de Beckett encontra terreno fértil para fincar suas raízes em solo goiano.*

Palavras-Chave: *Teatro; Performance; Samuel Beckett; Teatro Irlandês; Cerrado; Teatro Brasileiro; Teatro goiano; Máskara.*

Abstract: *This article discusses possible dialogues between the literary and dramatic work of Samuel Beckett and the imagery of the Goiás Savannah (Cerrado) by analysing the performances of Máskara – Transdisciplinary Research Centre for Theatre, Dance and Performance, a group founded in 2002 at the School of Music and Performing Arts of the Federal University of Goiás. In its 20 years of existence, this group has already staged 5 performances based on the texts of the Irish writer, bringing out elements of the imagery of the city of Goiânia and the colours and visual references of the Cerrado. Drawing on reflections by the Brazilian director Robson Corrêa de Camargo and the philosopher and Brazilian indigenous leader*

Ailton Krenak, this article reflects on how the particularities of Beckett's work find fertile ground to take root in the soil of Goiás.

Keywords: *Performance; Samuel Beckett; Irish Theatre; Cerrado; Brazilian Theatre; Goiânia Theatre; Máskara.*



Figura 1. Curta Beckett. Da esquerda para a direita: Nina Soldera, Ronei Vieira, Ilmara Damasceno, Allan Lourenço, Mariana Tagliari e Crissiane Andrade. Apresentação na Av. Goiás com Anhanguera em Goiânia. 2022.
Foto: André Miranda.

Samuel Beckett estabelece o silêncio como ponte de seus diálogos. Diálogos que se abrem também entre o imaginário irlandês e o imaginário brasileiro, entre o existir negro dos rios Liffey e Poddle, em Dublin, e as cores quentes do seco cerrado Goiano, que paira em seu não espaço sobre o abundante aquífero Guarani. Não! Beckett não define claramente localizações geográficas em suas obras; há sim algumas paisagens irlandesas em suas memórias/imagens do romance *Companhia* (1979) ou na peça de teatro *Improviso de Ohio* (1980). Beckett escreve sim o silêncio e o vazio. Entretanto, a ideia de não-lugar em seus escritos possibilita uma abertura ou um entre-lugar, para que artistas de qualquer parte do mundo preencham suas vivências várias num diálogo estimulante com o universo beckettiano.

Paradoxos. A Irlanda ocupa uma pequena parte do continente europeu, enquanto o Brasil é o segundo maior país do continente americano, o primeiro em extensão territorial da América do Sul e o quinto maior país do mundo; não é pouca coisa. Estabelecem-se assim distintas formas de se perceber e viver no espaço circundante. As noções de espaço social e histórico são igualmente distintas, se percebermos algumas peculiaridades entre as cidades de Goiânia e Dublin. A primeira, localizada próxima à capital Federal do Brasil, Brasília, tem cerca de um milhão e meio de habitantes e quase a mesma quantidade em sua região metropolitana, enquanto Dublin tem cerca de meio milhão de habitantes, e o triplo desse número vivendo em seu entorno. Dublin, de certa forma, continua com a mesma população numérica que possuía no início do século XX, quando nascia Samuel Barkley Beckett (1906-1989). Goiânia, como unidade político-social, ainda não existia naquele tempo, era um não lugar, pois seria fundada apenas em 1933.

Se levarmos em consideração as questões climáticas e os ecossistemas, as distinções parecem se evidenciar ainda mais. O Brasil é diverso tanto em clima como em vegetação e vida animal, sendo considerado o país com a maior biodiversidade do mundo. O Estado de Goiás é um dos locais do bioma Cerrado, seco, quase desértico, mas que se alterna com fortes chuvas, com árvores distantes umas das outras, às vezes enormes, como suas sucupiras, jerivás e jequitibás, e com raízes profundas, troncos e folhas grossas e galhos retorcidos, local de gado e queimadas, com umidade do ar bastante baixa em várias épocas do ano. Já a Irlanda é uma ilha com um clima úmido, com temperaturas baixas o ano todo, e pouca diversidade de fauna e flora em todo o seu território. Suas pradarias e pântanos não serão encontrados no Centro Oeste Brasileiro.

Esta diversidade paradoxal e estranha, entre o *locus* vivente original da Irlanda beckettiana e o Cerrado brasileiro tem, de alguma forma, impulsionado o Máskara, um fruto local, o Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance, a se

aprofundar na dramaturgia de Samuel Beckett de forma perene há cerca de seus 20 anos. Este coletivo, artístico e acadêmico, originado em Goiânia – GO, é vinculado à Universidade Federal de Goiás. Suas pesquisas têm como impulsionamento principal a busca de um teatro íntimo, imagético e sensorial, que tem o corpo, tanto do público como dos artistas, como ferramenta fundante para a criação de imagens e provocação de sensações e emoções e, estranhamente, o texto beckettiano como sua estrutura e suporte.

O Máskara não se restringe à obra de Beckett, tendo, em seu histórico, montagens teatrais dos escritores brasileiros: Nelson Rodrigues (*Senhora dos Afogados*, 1912 – 1980) e Bernardo Élis (*Explosão Demográfica - Minueto em Fó Menor*, 1915-1997), e do dramaturgo cubano José Triana (*A Noite dos Assassinos*, 1931 – 2018). Porém, a maior parte de seu repertório é vorazmente dirigido a trabalhos relacionados a textos do escritor irlandês que foi viver em Paris. De 2002, ano de sua fundação, até 2023 foram apresentados 5 espetáculos a partir dos escritos de Beckett, são eles: *Esperando Godot*, em duas versões (2005 e 2023), *Companhia* (2009), *Quê Onde* (2010), *Curta Beckett* (2014) e *Cascando Beckett: Uma Imagem Como Outra Qualquer* (2016 e 2022). As montagens dos textos curtos de Samuel Beckett são apresentadas até os dias de hoje, em Goiânia, no Brasil, na Argentina, México e Polônia.

O processo de construção destas performances do Máskara passa pela pesquisa das possíveis imagens que possam surgir como reverberações, aprofundamentos, discussões da dramaturgia insólita proposta por Samuel Beckett em nosso saber local. Nesse sentido, o que vemos é uma sobreposição dramatúrgica, isto é, tudo se converte em elementos que podem ser lidos separadamente ou conjuntamente. As montagens do Máskara, então, não são teatro “do absurdo”, uma vez que se propõem a um teatro das ruínas, do silêncio, do indizível, da experiência que o ouvinte/olhante faz dos resíduos dos processos imateriais e de outras coisas, de sua fina ironia.

Se Beckett escreve para eliminar a linguagem e a substância do real, apresentando o vazio, o Máskara procura equacionar imagens e presenças na busca do silente. Movimentos, gestualidades, cores, nuances e timbres da voz, respiração, olhares, emoções, escorrem pelo suor das atrizes e atores, onde iluminação, figurinos, música e cenografia são protagonistas de suas próprias histórias. O que significa que a criação de todos esses elementos precisa transpassar, penetrar, a obra de Beckett ao corpo presente. No processo de construção, o texto escrito é um estimulador para um mergulho em si mesmo e traduzido nas performances presentes no seu cotidiano, na sua cultura. Um Beckett que procura seu silêncio nas vozes do Cerrado.

Robson Corrêa de Camargo, encenador da companhia, reflete que muitos estudiosos e admiradores da obra de Beckett infelizmente converteram “as imagens construídas por seus primeiros encenadores em ícones, imutáveis, cimentados no tempo e no espaço, em marcos regulatórios de um determinado fazer teatral, o *imprimatur* de um ‘genuíno e autêntico Beckett’, a ser repetido indefinidamente” (Camargo 2). O caminho percorrido pela trupe do Máskara, ao abordar a dramaturgia beckettiana, perpassa as imagens de montagens anteriores, mas não para fazer morada nelas, ao contrário, é a partir da experimentação do corpo orgânico que se descobre quais são as imagens do diálogo no presente, do encontro entre os indivíduos que estarão verbalizando e corporificando aquele texto numa outra “cidade imagem”. Vejamos as palavras do encenador:

Num novo processo de montagem de um espetáculo é essencial que se conheçam as imagens já construídas, enterradas, descobertas, submersas, estabelecendo-se uma percepção imagética com a qual se pode dialogar, refletir, sobre as distintas percepções e leituras que o texto receberá, para a repetir ou as destruir. Alguns críticos saudosistas, no caso de *Godot*, vão exigir uma reconstrução do primeiro espetáculo francês, mas o teatro não se permite ser uma velha fotografia de nossos esquecidos álbuns de infância. (Camargo 6).

O Brasil, com seu DNA antropofágico, isto é, a capacidade de criar novas imagens, discursos e nuances num diálogo entre as performances da cultura local com obras de todas as culturas estrangeiras, reformulando-as a partir de nossa memória, provoca uma eterna busca por inúmeras identidades do original perdido, apresentando uma quantidade expressiva de abordagens distintas dos textos do irlandês Beckett. As mais peculiares são aquelas acrescidas com determinado tempero tropical, expressando também a diversidade cultural do país em que agora também reside.

Em 1928, Oswald de Andrade publicava seu Manifesto Antropofágico, que defendia a criação de uma arte brasileira a partir da deglutição e defecação da cultura europeia chegada ao Brasil. A proposta é de heterogeneidade, de adesão crítica às influências e de assimilação criativa do outro, o que só é possível no Brasil cosmopolita e plural, “cadinho de todas as raças”, uma vez que apenas assim a identidade e a cultura nacional podem ser complexificadas, regurgitadas, questionadas.

Vale a pena se deter um pouco nesta questão. *Tupi or not Tupi, that is the question*, bradava Andrade em seu *Manifesto*. Os rituais antropofágicos do Brasil Colônia tinham forte base Tupinambá. Ser ou não ser, devorar ou não devorar, como apresentou Oswald de Andrade: “Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna”

(Andrade 64). A devoração de nossas origens, quando os Tupinambás devoraram o então Bispo, com seu sugestivo nome de Sardinha, estabeleceram uma relação cosmológica de encontros de distintas culturas. Como já afirmou Eduardo Viveiros de Castro, é possível dizer que “a verdadeira questão é “Tupi or to be”. E a resposta já está contida na questão: tupi, é claro”, afinal “o “tupi” cancela e inverte o to be, a antropofagia é uma contraontologia” (Castro in Azevedo 17). E a ordem dos fatores que alterou a questão: “*Tupi ou ser*” implica tomar a relação entre o ser e o devir (ou entre o ser e o modo de ser, ou entre o ser e o não ser). Somos, assim, apenas se deixarmos de ser e nos tornarmos outros, devorando-os e sendo devorados.

Não há como negar que um dos grandes propulsores da antropofagia e da obra de Oswald de Andrade foi justamente José Celso Martinez Corrêa (1937 – 2023)¹ e seu teatro Oficina Uzyña Uzona que a todos devora. Recentemente, em São Paulo, no ano de 2022, o grupo apresentou e devorou *Esperando Godot*, sob sua direção, onde aproveitava a obra do dramaturgo irlandês para estabelecer um discurso crítico sobre o intenso momento político vivido no Brasil nos últimos anos. Entre imagens de tragédias, como o rompimento de barragens em cidades do estado de Minas Gerais, em suas cenas iniciais, e referências explícitas ao ex-presidente de extrema-direita Jair Messias Bolsonaro, o Teatro Oficina mergulhava no lado clownesco do texto beckettiano e o subvertia ao enclausurar Godot na *camarinha* do Zé Pilintra,² entidade malandra que substituiu o menino do texto original.



(Figura 2. Tony Reis como Zé Pilintra, em *Esperando Godot* do Teatro Oficina. Foto de Guilherme Gnipper, disponível no site do Deus Ateu: <https://deusateucombr.wordpress.com/2022/04/12/o-teatro-oficina-esperando-godot-uma-galeria-por-guilherme-gnipper/> acesso em 18/12/2023 às 09:00)

Afirmava o Oficina então que Godot não vem e que também não tem mais barbas e cabelos longos e brancos, pois se fazia presente agora na *camarinha*, local de culto afro-brasileiro, isolado no silêncio do terreiro, cuidando de seu processo de renascimento, firmando seus pensamentos aos Orixás, pois morto, renascerá. Neste caso, o Godot do Oficina passará por lavagens, banhos, cantos e defumações implícitas.

Sim! Outras transformações anteriores já foram operadas em Godot, Cacilda Becker (1921-1969), por exemplo, a grande atriz brasileira, já desfilou um Estragon interrompido em 1969, Godot lá não teve tempo de chegar.³

Na realidade, desde a estreia parisiense de *Esperando Godot* que a obra de Beckett encontra terreno fértil em terras brasileiras. Afinal, como diz a personagem beckettiana Estragon: “Vazio é o que não falta” (Beckett 130). E é no vazio das perguntas sem respostas, dos absurdos cotidianos, dos silêncios e suas inúmeras nuances, do tempo que escorre lento ou que corre desvairadamente, das imagens que gritam e do estar sozinhos juntos que Beckett encontra como florir no Brasil, seja no Cerrado com seus extensos descampados, na Caatinga, Amazônia, Pantanal, Mata Atlântica ou ainda nos Pampas de Luis Carlos Maciel (1938-2017). Maciel estreou Godot em três de dezembro de 1958, no Teatro São Pedro de Porto Alegre. O elenco, de universitários gaúchos, trazia figuras outras que também iriam se destacar na cultura brasileira: Mário de Almeida (Pozzo); Linneu Dias (Vladimir), Dias interpretou seu Ornelas em *Grande Sertão Veredas* (Rede Globo, 1985), e foi ator em montagem dos textos de Beckett *A Última Gravação*, *Beckettianas 3*, *Fim de Jogo*; Paulo José (Estragon), o Macunaíma branco e também a mãe, no filme ontológico de Joaquim Pedro de Andrade e ainda Paulo César Pereio, (menino), que, em 1972, interpretou Alvarenga no filme *Os Inconfidentes*, e em 1973 foi personagem central em *Vai Trabalhar Vagabundo*, para citar alguns.

Maciel, o guru da contracultura fora o segundo a parir Godot no Brasil e o país também foi o segundo a receber esse deus desconhecido e ainda esperado, pouco tempo depois da estreia primeira em Paris (5 de janeiro de 1953 no Théâtre de Babylone). No Brasil, a peça foi encenada pela primeira vez em julho de 1955, com elenco formado pelos alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo de Alfredo Mesquita. Em Londres, a primeira apresentação ocorreu cerca de treze dias depois da montagem do dr. Alfredo, como Mesquita era chamado, em 3 de agosto de 1955, no Arts Theatre, dirigida por Peter Hall, na ocasião um jovem de 24 anos.

Beckett foi entronado no Brasil de diversas maneiras e com olhares antagônicos. Abordagens de figuras consagradas do teatro brasileiro como Cacilda Becker, Antunes Filho e mais recentemente Matteo Bonfitto, em parceria com o ator e diretor japonês Yoshi

Oida. Passando Beckett ainda por análises de contraditórias personas de nosso teatro, como o diretor e ex-secretário de cultura do governo Bolsonaro, Roberto Alvim, com seu *Tríptico Beckett*⁴. Alvim chegou a citar frase do Ministro de Propaganda Nazista, Joseph Goebbels, em comunicado oficial nas redes sociais da Secretaria Especial de Cultura, circundado pela trilha sonora preferida por Hitler,⁵ e não o fazia com ironia, pois o texto o professava. Alvim seria logo destronado, mas isto é matéria para outras escritas.

Por outro lado, Beckett pode prover inúmeros espetáculos candentes de grupos e escolas de teatro por todo o país, o que mostra que a obra beckettiana fincou raízes profundas na arte brasileira. E é no centro do país que essas raízes fazem brotar troncos fortes, galhos tortos, frutos de gostos particulares e flores coloridas. É no cerrado que as pesquisas artísticas, se valendo de textos do autor irlandês, se enraízam e ganham cores vivas nos corpos das atrizes e atores ligados ao Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance.

Em Brasília, também no cerrado, há um trabalho muito interessante a ser destacado, o do Coletivo Irmãos Guimarães, sob a direção de Adriano e Fernando Guimarães, que com predominante característica visual, do final dos anos 1990 até os dias de hoje realizaram as seguintes montagens a partir dos textos de Samuel Beckett: *Felizes Para Sempre* (1998-2001), *Não Ficamos Muito Tempo... Juntos* (2002-2005), *Todos Que Caem* (2003), *Modos de Usar* (2008), *Resta Pouco a Dizer* (2008-2011), *OFF ON* (2011), *Sopro* (2014 – 2015), *Fôlego* (2015), *Balanço* (2000-2013) e *Quadrado* (2014-2015).

Entretanto, o espaço deste artigo nos impele a focar nas produções do Máskara. Já em seu surgimento em 2002, o núcleo de pesquisa goiano inicia um processo de investigação para montagem de *Esperando Godot*, proposta feita pelo diretor Robson Corrêa de Camargo para jovens estudantes do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, onde acabara de chegar como professor. Robson cresceu e viveu grande parte de sua vida artística em São Paulo - SP e as atrizes e atores desta montagem eram todos goianos. Esse encontro proporcionado por um texto irlandês colocou também uma lente de aumento sobre as diferenças culturais de uma região e de outra do Brasil, e possibilitou que o encenador pudesse jogar com os elementos culturais que estavam registrados nos corpos dos intérpretes e iam se revelando na maneira como abordavam fisicamente o texto.



(Figura 3. *Esperando Godot*. 2005. Estreia em Goiânia. Foto divulgação: Layza Vasconcelos Karine Ramaldes (Lucky), Wesley Martins (Estragon), Saulo Dallago (Vladimir) e Valeria Braga (Pozzo), ao centro o menino João Pedro Caetano.)

Quando *Godot* surge nos palcos goianienses, pouco habituados às particularidades da obra de Beckett, houve estranhamento. A professora e pesquisadora brasileira Célia Berrettini definira que, tudo no texto de Beckett está “numa linguagem nova, não-tradicional, criando uma “farsa metafísica” (Berrettini, 2004, p. 162), e noticiara que sua montagem havia provocado burburinhos em Paris, quando de sua primeira encenação em 1953. No caso da montagem do *Máskara* de 2005, apresentava-se a radicalidade estética da escrita beckettiana, mas também as transgressões da própria encenação ao estabelecer no início do novo século novas possibilidades ao que já se vira em outras montagens famosas da obra. A participação do coletivo, em 2006, no 20º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, em Santa Catarina, ilustra bem o incômodo de parte da crítica acadêmica com as escolhas do *Máskara*. O encenador do espetáculo Robson Corrêa de Camargo, narra que após a apresentação houve uma sabatina pública, em que o douto júri rechaçou cada detalhe que transgrediu a “estética beckettiana” de sua apresentação original no Théâtre de Babylone, como se o autor irlandês tivesse estabelecido um tratado de como deveriam ser montados os seus textos.



Figura 4. Wesley Martins como Estragon, em Esperando Godot do Maska, em apresentação no 20º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau. Foto disponível no site do evento: <https://bu.furb.br/CMU/expoVirtuais/?cdExpoVirtual=3#gallery-12> acesso em 18/09/2023 às 10:53

O que o Maska apresentara não era absolutamente uma coisa nova, mas a maneira como urdia seu mosaico de referências e criações embebidas de cotidiano é o que faria de sua arte algo único. Nesse caso, abordando um texto que por si só já carrega essa ressignificação de velhas tradições do teatro e estabelece assim novos paradigmas, como já apontara o professor e diretor teatral Stanley Gontarski, um dos grandes especialistas na obra do autor irlandês:

As convenções do teatro nunca mais foram as mesmas desde Godot. Trata-se de uma dessas obras de arte que mudam a cultura e as formas pelas quais enxergamos e construímos a realidade. Foi uma peça tão inesperada, porém hoje parece tão inevitável, tão necessária. Ela capturou algo que talvez nunca foi encenado antes, mesmo não apresentando nada de novo. Seus elementos são parte fundamental da cultura ocidental e judaico-cristã por milhares de anos, mesmo se não realizados em arte (Gontarski 52).

Esperando Godot, do Maska, apresentava novas escolhas dos elementos que compunham a cena, agora em formato circular, a imagem dos atores com corpos e vozes distorcidos, a atmosfera densa, as cores do solo goiano presentes nos figurinos, a estranheza do ritmo e da comicidade, a presença de atrizes representando papéis masculinos (Pozzo e Lucky), permitindo que a feminilidade estivesse completamente presente em

suas construções e, ainda, a presença de uma criança atuando com desenvoltura igual a de seus colegas de cena, provocavam os espectadores convidando-os a saírem de sua zona de conforto do então modorrento teatro goiano.

O jornalista Ranulfo Borges, no *Diário da Manhã*, reflete sobre a presença feminina no espetáculo. “Se pensarmos Goiás como um Estado extremamente machista, esta discussão se polariza ao confrontar a autoridade com sua forma feminina, um fenômeno pleno no século 21” (Borges 1). Lucky e Pozzo, representados pelas atrizes Karine Ramaldes e Valeria Braga, respectivamente, davam corpo à relação oprimido-opressor, entre gestos de força extrema e delicadeza insólita.

Mesmo mantendo o caráter atemporal e sem delimitação geográfica, Vladimir e Estragon, interpretados pelos jovens atores Saulo Dallago e Wesley Martins (1975 – 2023), na montagem do *Máskara*, bem que poderiam estar numa estrada que liga uma cidade a outra no estado de Goiás, ou no terreno vazio da rua 57,⁶ onde estourou o maior acidente nuclear brasileiro, no centro de Goiânia, em 1987, no Brasil, o “país do futuro”.

A iluminação do espetáculo de cores quentes remetia ao sol escaldante do mês de setembro em Goiânia, e toda a cenografia estava alinhada à ação da espera que nos colocava num estado de cansaço e languidez, típico dessa cidade nessa época do ano, onde muitas folhas secam, árvores deixam seus galhos tortos mais evidentes, algumas vezes caídos, onde a temperatura é alta e a baixa umidade do ar quase nos impossibilita de respirar. A corda envolta no pescoço de Lucky, que desumaniza a condição da personagem, nos coloca dentro das fazendas dos coronéis goianos que insistem em perdurar na história do Estado. Pozzo é um coronel que laça seu gado, é dono de terras e come seu frango caipira temperado com pequi, concedendo os ossos “límpidos” para o carregador. Toda a caracterização proposta pela atriz e figurinista Renata Caetano trazia cores que remetem à memória da terra vermelha, da poeira, das folhas secas e do sangue derramado na história de Goiás.

A relação sensorial com o espectador é uma busca constante nas performances do *Máskara* e, nesse sentido, sua adaptação do romance homônimo *Companhia*, de Samuel Beckett, investiu radicalmente na sensorialidade. Na performance, geralmente apresentada em salas tradicionais, o espectador é colocado no centro da ação, no centro do palco, estando quase totalmente no escuro, nas penumbras, onde é convidado a um aguçamento sensorial. “Com os olhos colocados na frente da face de cada espectador, nada se vê. A ideia, portanto, é essa: olhar com os olhos da imaginação, localizados no hipotálamo? No cerebelo? Onde é mesmo que fica a imaginação???” (Mate 2). Questionamentos do professor e diretor teatral Alexandre Mate após experienciar a peça que o mesmo classificou como um “espetáculo ritual”.

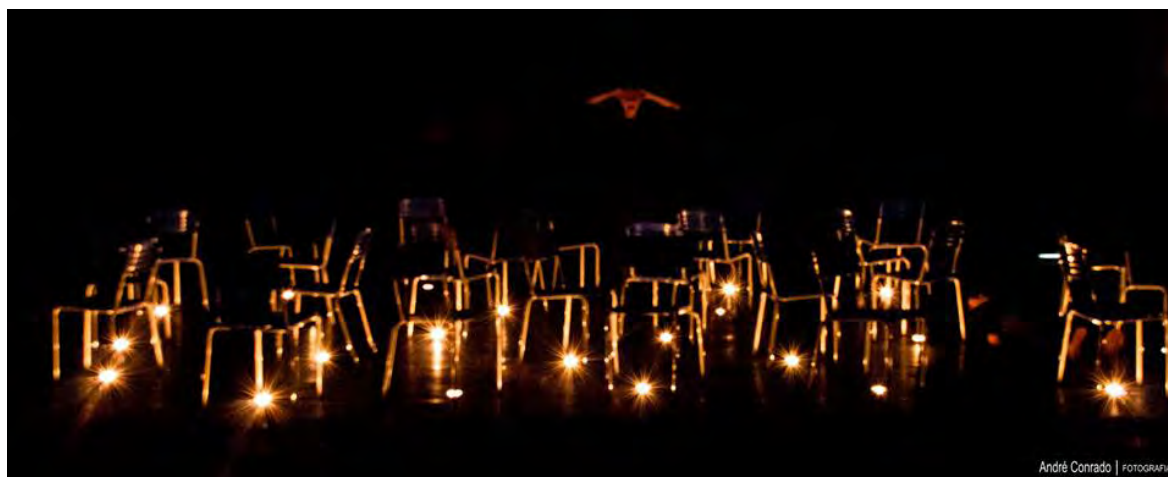


Figura 5. Companhia. No centro da fotografia o ator Ronei Vieira. Apresentação no Espaço Sonhus em Goiânia. 2015. Foto: André Conrado.

Existe realmente nessa montagem uma característica ritualística. As cadeiras em que o público irá se sentar para vivenciar a performance estão localizadas dentro de um círculo de folhas secas e, debaixo de cada um dos assentos, há uma pequena vela aromática acesa. O público posiciona-se sentado em forma aleatória, onde as cadeiras não se encontram ao lado da outra, mas dispersas. E direcionadas a centros distintos, com espaços entre elas, para estimular o isolamento da audiência.

No decorrer do primeiro texto falado pelo ator as velas vão sendo apagadas até ficar somente uma acesa, iluminando as sombras. Durante os 50 minutos que duram o espetáculo-ritual as atrizes e o ator vão alternando as poucas velas acesas, na penumbra permitida, até que no último texto todas as velas estarão apagadas. O círculo e o fogo, elementos tão presentes em diversos rituais e danças indígenas por todo o Brasil ou nas festas juninas tradicionais em Goiás com suas fogueiras e danças circulares, convidam para uma conexão consigo mesmo, para experienciar as subjetividades a partir das imagens propostas por Beckett, das cores e formas da construção da fala do elenco, do cheiro das velas e do perfume dos corpos dos intérpretes, do hálito e do quase toque das atrizes e ator em cada espectador ou espectadora, que realizam toda a performance por entre os espectadores. Vozes sussurradas ao pé do ouvido de cada ouvinte.

Se *Companhia* é realmente “o texto em que Beckett mais se coloca” (Berrettini 215) como apresenta Célia Berrettini, o mais autobiográfico, o ritual proposto pelo Máskara é para descobrir ou criar sua própria história nas sombras das memórias de Beckett. As imagens do texto possivelmente remetem às vivências particulares do autor ou de alguém deitado de costas no escuro. O mar gelado da Irlanda, a neve, as caminhadas pelas colinas, as lojas Connolly ou os sanduíches de ovos prediletos do pai, descritos por Beckett, pouco

tem a haver com as imagens gravadas na memória e na pele das atrizes Mariana Tagliari e Valéria Livera⁷ e do ator Ronei Vieira, que formam o elenco da peça.

A construção da performance passou por encontrar as próprias referências pessoais dos atores, como motivo para interpretar as provocações imagéticas do texto. Assim, é possível levar as memórias de Beckett a banhar nas águas geladas da Chapada dos Veadeiros, a comer pamonha perto da fogueira em junho ou passear pelo centro comercial das lojas da rua 44⁹ com sua mãe. Quando a obra é compartilhada com o espectador surgem, então, tantas outras possibilidades a partir do momento que cada indivíduo vivencia ou se abandona às suas próprias conexões, com as suas imagens de *Companhia* e as relações vivas com os intérpretes.

O líder indígena e filósofo brasileiro Ailton Krenak reflete que a ideia judaico-cristã do ser humano se descolar da terra para viver “numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo” (Krenak 22-23). Vamos ficando sem possibilidades de expressar ou pensar as nossas subjetividades, acreditando numa maneira correta e única de entender, sentir e fazer arte.



Figura 6. *Companhia*. Apresentação em espaço aberto, no fim de tarde da Praça Universitária em Goiânia. 2022.

Foto: André Miranda.

“Uma voz chega a alguém no escuro. Imagina” (Beckett 41). Assim começa o texto de *Companhia*, e com essa frase também se inicia o ritual-espetáculo do Máskara, convidando a imaginar sozinhos juntos, parafraseando o autor do texto. Afinal, a obra fala sobre solidão e a busca por companhia, e, a montagem do coletivo goiano, dicotomicamente, provoca o espectador a estar sozinho e, ao mesmo tempo, o estimula a viver intensamente a presença do outro, dos outros presentes em nossa memória, numa proximidade pouco aguçada no nosso cotidiano. E como cada espectador vai lidar com esses estímulos dicotômicos é algo extremamente pessoal. Apesar de solitário, tudo é realizado num ritual coletivo, reforçando as ideias de Krenak, que afirma ser “importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros” (Krenak 27).

Não é por acaso que as versões de Beckett do Máskara são coloridas e que as cores presentes nos figurinos e nas nuances corpóreo-vocais tenham a finalidade de dialogar de maneira sutil com uma identidade cultural goiana ou brasileira. Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Krenak afirma: “Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza” (Krenak 16-17). Assim, é com a própria natureza e a natureza que está em volta, que olhos capturam, que o corpo sente, respira, que os artistas do Máskara criam suas performances e visualidades. As cores da solidão, do tempo passando, da espera, das pausas, dos duplos e da circularidade beckettiana vão ganhar tons específicos do cerrado goiano nas montagens do Máskara porque são construídas por essa natureza presente nos corpos de toda a equipe envolvida na criação.

Já no espetáculo *Quê Onde*,¹⁰ última peça escrita por Beckett (1983), o coletivo usa cores fortes em toda a encenação para ampliar a cena curta de Beckett, fazendo-a cinco vezes mais lenta, a peça dura cerca de cinquenta minutos. O cerrado goiano aparece diluído em cada detalhe do espetáculo. Os corpos se movimentando lentamente com rigidez e movimentos que evidenciavam torsões, sobretudo nos braços, mãos e dedos, são como grandes árvores sem folhas com expressivos galhos tortos se locomovendo pelo espaço, entrando e saindo de focos de luz como quem busca a vida e está condenado à morte. Os figurinos, criados pelo diretor do espetáculo Robson Corrêa de Camargo, são grandes túnicas cobrindo os pés e com capuz pontiagudo com capacidade de esconder todo o rosto, criando uma semelhança discreta com os farricocos da Procissão do Fogaréu¹¹ que acontece todos os anos na Cidade de Goiás – GO. As cores das vestimentas são um degradê quente caminhando do amarelo para o alaranjado, tons da terra do cerrado goiano e do céu do fim de tarde de Goiânia, que oscila entre o amarelo ouro e o alaranjado intenso, passando por

tons avermelhados. No texto de Beckett, a passagem do tempo se dá por declarar em qual estação do ano estamos naquele momento, dessa maneira os figurinos acabam por trazer o céu de Goiânia em diferentes estações passeando num ambiente sombrio e misterioso.



Figura 7. *Quê Onde*. Atriz Ana Paula Teixeira (BOM) entrando na luz. Apresentação no Espaço Sonhus em Goiânia. 2015. Foto: André Conrado.

Quê Onde pode ser uma peça que aborda “um interrogatório político, e/ou um ataque ao totalitarismo, diz uma parte da crítica. Neste, sobressai o tema da tortura” (Berrettini 227). E a dilatação do tempo na montagem do *Máskara* desloca o espectador para a situação de tortura. Vejamos as palavras do historiador e professor goiano Eduardo José Reinato:

Nos cinquenta minutos da peça, a repetição é uma imposição da tortura ao espectador. Há momentos em que o desconforto do espectador fica evidente. A lentidão dos deslocamentos dos atores, a sofreguidão nas falas, a repetição, não permitem ao espectador decidir se há sentido na cena, e qual é o sentido da cena. De fato, o sentimento da dor é passado na peça. O espectador se incomoda com os movimentos dos corpos, e a sensação de peso e leveza que alternam. É como uma seção de tortura que não finda. (Reinato 5-6)



Figura 8. *Quê Onde*. Atrizes e ator posam para foto no teto do Teatro Pyguá. Da esquerda para direita: Ilmara Damasceno (BEM), Edlúcia Barros (Bom), Ronei Vieira (BAM) e Dorivânia Xavier (BIM). Apresentação no Centro Cultural Martim Cererê em Goiânia. 2022. Foto: André Miranda.

O tema da tortura é tabu no Brasil, afinal durante mais de 20 anos o país viveu sobre o domínio de uma ditadura civil-militar onde a tortura fazia parte do modus operandi de quem detinha o poder. O local onde o Máskara estreou sua montagem de *Esperando Godot*, em 2005, e onde posteriormente apresentou o espetáculo *Quê Onde*, o Centro Cultural Martim Cererê, teria “abrigado aparelhos, equipamentos e sessões de tortura” (Santos 100), dentro dos hoje chamados teatros Yguá e Pyguá, durante a ditadura militar, como confirmou o Relatório da Comissão Nacional da Verdade. “Na época, o espaço era um reservatório de água que anteriormente abastecera o setor sul em Goiânia, e se encontrava desativado. No retorno à democracia, foi transformado em um centro cultural, já em 1988, e que ficou então muito conhecido na cena *underground* goianiense, famoso por seus inúmeros festivais de rock.

A tortura talvez seja tabu permanente, devido ao fato de que ela nunca realmente deixou de existir no Brasil, mesmo após o fim do regime militar. O Estado de Goiás foi considerado o terceiro estado do país com a maior taxa de assassinatos cometidos por intervenções policiais, de acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2022.¹²

Portanto, *Quê Onde* provoca o incômodo de se estar presente, frente à situação

de tortura, jogando assim com a dilatação do tempo, num momento em que a aceleração do nosso cotidiano já se torna quase insustentável, com um número extravagante de informações trocadas durante todo o dia, e a necessidade de se estar em frente a uma tela consumindo e gerando conteúdos, respondendo e mandando mensagens, onde já não conseguimos mais focar em uma única atividade e ouvimos as mensagens de áudio de nossos celulares em modo acelerado. Permitir-se ser torturado frente a esta lenta sessão, é um ato de resistência do ser humano, máquina de produção e consumo que vamos nos transformando, e/ou uma possibilidade de refletir sobre nossa história recente e atual que flerta com o fascismo disfarçado em diversas crenças religiosas.



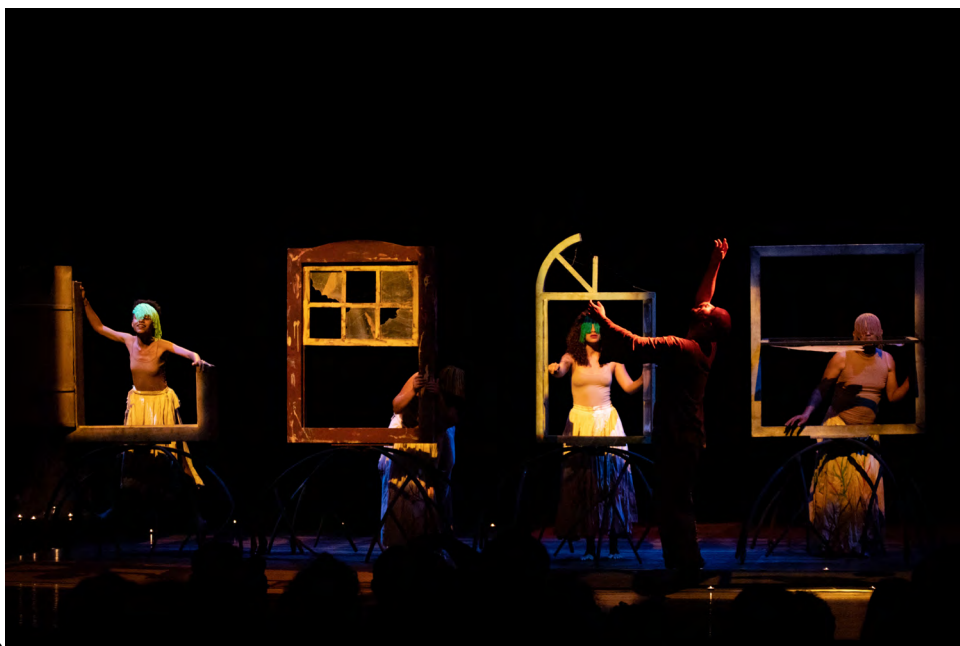
Figura 9. *Curta Beckett*. Da esquerda para direita: Ronei Vieira (Leitor), Allan Lourenço (Ouvinte), Crissiane Andrade (Mulher), Dorivânia Xavier (RU), Glenda Sousa (VI) e Nina Soldera (FLO). Apresentação na galeria de arte do Centro Cultural Oscar Niemeyer em Goiânia. 2022. Foto: André Miranda.

Os diversos corpos que passeiam por nossa cidade com mais de um milhão e meio de habitantes, três vezes Dublin, vão se fixando no imaginário das pessoas que os capturam pela retina dos olhos cotidianamente. No caso de atrizes e atores, a memória física e mental do que se vê é também a argila de seu trabalho artesanal de criação. Em *Curta Beckett*,¹³ a apropriação desses tipos do cotidiano nos corpos das atrizes e atores se evidenciam. As velhas benzedeadas, raizeiras, matriarcas que cozinham para uma família gigantesca, as tias e avós que falam umas das outras nas tradicionais pamonhadas familiares em Goiás se presentificam nos corpos trêmulos das atrizes em *Vai-e-vem*. A típica vizinha fofoqueira invasiva que vai adentrando nossa casa sem avisar pode ser vista em *Esboço Para*

Rádio I. Os velhos contadores de causo, saudosistas de um passado que não volta mais, os bêbados e transeuntes que caminham pelas ruas falando consigo mesmos, imersos nas próprias histórias, estão presentes em *Improviso de Ohio*. Já em *Texto Para Nada IV*, é possível encontrar as moradoras de rua, as personagens meio bruxas que caminham pela Vila Nova ou o Centro de Goiânia,¹⁴ aquelas que são chamadas de malucas, as catadoras de material reciclável ou aquelas que vagueiam capturadas pelo crack.

Com uma iluminação que parece trazer as nuances do céu de Goiânia no decorrer de um dia, iniciando com um âmbar quente de fim de tarde e finalizando em um azul que remete ao fim da madrugada e início da manhã ou a brilhante luz do Césio-137, que encantou e matou Devair Ferreira e sua sobrinha Leide das Neves, *Curta Beckett* pode ser um passeio pelas ruas de Goiânia ou uma caminhada pela Dublin de Beckett a partir das imagens descritas por ele em seus textos. A abordagem do Máskara é um convite para passear pelas próprias memórias cercadas pelas flores de ipês amarelos, vermelhos, roxos e brancos, como quem adentra a um quadro que se move lentamente. Olhar para o palco e ter a sensação de que estamos vendo uma pintura viva é um efeito recorrente nas abordagens de espetáculos beckettianos realizadas pelo coletivo goiano, o efeito pode ser visto, além de *Curta Beckett*, em *Quê Onde* e *CascandoBeckett: Uma Imagem Como Outra Qualquer*.¹⁵

A ideia de imobilidade presente em obras de Beckett como *Dias Felizes* (1961) e *Fim de Partida* (1956), entre tantas outras, é explorada em *CascandoBeckett: Uma Imagem Como Outra Qualquer*, aprisionando as personagens em suas janelas, enquanto veem duas figuras que caem, levantam e dançam circulando na quadratura circundante externa, pausadamente contrastando à volta do espaço circular do conjunto enquadrado de janelas. A circularidade e o manuseio de velas presentes na dança trazem novamente os ecos ritualísticos de uma tradição indígena, que a história de Goiás e do Brasil teima em tentar apagar.



(Figura 10. CascaodoBeckett. Uma Imagem Como Qualquer Outra. Nas janelas da esquerda para a direita: Jhamila Sousa (VOZ 1), Glenda Sousa (VOZ 2), Nayara Ferreira (VOZ 3) e Carlos Campos (VOZ 4). Do lado de fora das janelas: Ronei Vieira (ABRIDOR 1) e Warla Paiva (ABRIDOR 2). Apresentação no Teatro IFG em Goiânia. 2022.

Foto: Poliane Vieira Nogueira)

O elemento que cobre os olhos das atrizes e do ator ecoa Oxum, rainha das águas doces, dona dos rios e das cachoeiras tão presentes nas paisagens do cerrado goiano. As janelas parecem recortes de tantos goyazes: das roças, do interior, das cidades históricas e da urbanidade de uma Goiânia caótica com seus belos grafites, lambe-lambe e suas pichações.

Voltando às provocações de Ailton Krenak, ele destaca nossa relação com a Natureza e nos diz:

Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. (Krenak 32-33)

Talvez esse seja o grande intento do Máskara, traduzir em poesia visual e física suas visões de mundo, expressar subjetividades de modo a contribuir para uma sensibilização em relação a si mesmo e ao outro, sempre tão necessárias.

A obra de Samuel Beckett serve de estímulo e não de caixa para conter os desejos desse coletivo, ao contrário, o Máskara só existe há 20 anos porque é esse liquidificador

de experiências ressoantes a constantemente revirar e expor os seus baús. Onde é possível misturar a Irlanda de Beckett com a São Paulo de outrora do encenador Robson Corrêa de Camargo e a Goiânia presente, vivenciada das atrizes, atores e da equipe criativa dos espetáculos. Nas mãos do Máskara, Beckett é colorido com o vermelho-terra, vermelho-sangue, tons de pôr-do-sol e de incêndios florestais, azul-céu e azul-césio, ipês e grafites de todas as cores, opressões e poesia. Assim, a obra de Beckett vai fincando profundamente suas raízes no vermelho cerrado goiano. Imagine!

Notas

- 1 José Celso Martinez Corrêa, o “Zé Celso”, foi o principal diretor do Teatro Oficina Uzyna Uzona, grupo criado em 1958 e considerado um dos maiores e mais longevos grupos de teatro em atividade constante no Brasil.
- 2 Entidade de cultos afro-brasileiros, em especial a Umbanda. O Zé Pilintra é um espírito ligado a bares e casa de jogos, carregando em si também o arquétipo do malandro. É importante ressaltar que essa entidade não possui um cunho negativo, ao contrário, ele é invocado quando se precisa de ajuda com problemas domésticos ou financeiros.
- 3 Para mais detalhes sobre montagens brasileiras no século XX ver: Camargo, Robson Corrêa de. “A recepção crítica de Esperando Godot no teatro brasileiro”. *Revista Gestos*, v. 20, ed. 40, p. 113-132, nov. 2005; Camargo, Robson Corrêa de. “Samuel Beckett: (Re)construindo imagens e memórias”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 9, ano IX, n. 2, p. 1-19, 2012; Camargo, Robson. “Finding Godot: Samuel Beckett, Fifty Years in the Brazilian Theater”. 15(1-2), pp. 124–144. In *Journal of Beckett Studies*. Journal of Beckett Studies Volume 31, Issue 2.
- 4 Espetáculo estreado em 2014 no teatro da companhia Club Noir, em São Paulo – SP, com elenco formado por Nathalia Timberg, Juliana Galdino e Paula Spinelli, em encenação de Roberto Alvim. A montagem conta com trechos de três romances de Samuel Beckett: *Companhia*, *Para o Pior Avante* e *Mal Visto Mal Dito*.
- 5 O fato foi amplamente noticiado pela mídia, e com detalhes em matéria do Jornal O Globo do dia 16 de janeiro de 2020. A matéria pode ser acessada no site <https://oglobo.globo.com/cultura/roberto-almim-copia-discurso-do-nazista-joseph-goebbels-causa-onda-de-indignacao-24195523>, acesso dia 18/09/2023 às 10:19.
- 6 Terreno no centro de Goiânia em que funcionava o ferro-velho de Devair Ferreira. No local foi aberta uma cápsula de Césio 137 em setembro de 1987, causando o maior acidente radioativo do mundo fora de usinas nucleares, levando a morte de várias pessoas, entre elas o próprio Devair e sua sobrinha Leide das Neves, de 6 anos de idade. O terreno foi desocupado e até hoje não pode ser habitado.
- 8 Atualmente a atriz Ilmara Damasceno substitui a atriz Valéria Livera no espetáculo.
- 9 Rua comercial localizada no Setor Norte Ferroviário na região central de Goiânia. A rua e seu

entorno são conhecidos por ser um dos maiores polos da moda atacadista do Brasil.

- 10 A montagem conta com 5 intérpretes que assumem o papel de BAM, BEM, BIM, BOM e VOZ. Durante os mais de 10 anos que o espetáculo vem sendo apresentado houve várias trocas de elenco. Listo aqui o nome de todas as atrizes e atores que já atuaram na montagem: Ronei Vieira, Ana Paula Teixeira, Mariana Tagliari, Valéria Livera, Robson Corrêa de Camargo, Nataly Brum, Takaiúna Correia, Luciano Di Freitas, Deusimar Gonzaga, Renata Curado, Edlúcia Barros, Dorivânia Xavier, Ilmara Damasceno e Allan Lourenço.
- 11 É uma tradicional procissão católica que acontece no mês de abril, durante a Semana Santa. O evento é uma encenação da caça e prisão de Jesus Cristo. Os farricocos representam os soldados romanos. A Cidade de Goiás é pioneira no Brasil na realização da procissão, contando mais de 270 anos de existência.
- 12 <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/> , acesso em 22 de junho de 2023 às 08h35min.
- 13 O elenco desse espetáculo também passou por mudanças. Segue os nomes das atrizes e atores que participam ou participaram dessa montagem: Ronei Vieira, Nina Soldera, Nataly Brum, Clécia Sant'Anna, Mariana Tagliari, Kelly Priscila, Ana Paula Teixeira, Dorivânia Xavier, Glenda Sousa, Haroldo Di Piedro, Allan Lourenço, Crissiane Andrade e Deusimar Gonzaga.
- 14 Dois dos principais bairros da região central de Goiânia, onde há uma grande circulação de passantes e moradores.
- 15 A peça teve duas montagens distintas, em 2016 e 2022. Seguem os nomes dos artistas que participaram das montagens: Ronei Vieira, Warla Paiva, Jhamila Sousa, Glenda Sousa, Nayara Ferreira, Carlos Campos, Karine Ramaldes, Deusimar Gonzaga, Bruno Pina e Elisa Abrão.

Referências

- Andrade, Oswald de. *Mensagem ao Antropófago Desconhecido (Da França Antártica)*. Travessia: Revista De Literatura Brasileira, Florianópolis, v. 3 n. 5, p. 63-64, 1982.
- Beckett, Samuel. *Companhia*. Tradução: Elsa Martins. Prefácio de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1982.
- . *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade, São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Berrettini, Célia. *Samuel Beckett: Escritor Plural*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- Borges, Ranulfo. *A Autoridade Feminina em Discussão*. Diário da Manhã: Goiânia, 2006. Seção DM Revista «acervo do Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance»
- Camargo, Robson Corrêa de. *Samuel Beckett: (Re) Construindo Imagens e Memórias*. Fenix: Revista De História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 9, p. 1-19, 2012.

- Castro, Eduardo Viveiros de. *Prefácio: Que Temos Nós Com Isso?* In: Azevedo, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto selvagem*. São Paulo, Cosac Naify, 2016.
- Gontarski, Stanley. *Samuel Beckett – Os Grandes Textos Teatrais*. Tradução de Camille Vilela-Jones. São Paulo: Giostri, 2021.
- Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras, 2020.
- Mate, Alexandre. *Companhia, Espetáculo que Intenta à Viagem. Um Ritual Potencializante dos Sentidos*. São José dos Campos – SP, [s.n.], 2010.
- Reinato, Eduardo José. *Beckett com pés de Curupira – Leituras e recepções possíveis de Beckett no Brasil*. Karpa 6, Los Angeles, n. 6, 2013.
- Santos, Antônio Paulo dos. *Relatório da Comissão Nacional da Verdade dos Jornalistas – Fenaj: Pela Memória, Pela Verdade dos Jornalistas Brasileiros – 1964 a 1985*. [s.l.], 2015.