

GODOT EM TRADUÇÃO E MONTAGEM PELO TEATRO OFICINA

GODOT IN TRANSLATION AND STAGING BY TEATRO OFICINA

Larissa Lagos

Universidade Federal de Ouro Preto

larissa.lagos@ufop.edu.br

<https://orcid.org/000-001-8275-4196>

RESUMO: Um poderoso laboratório cultural e o último refúgio da mistura de linguagens, assim aponta Patrice Pavis em *O teatro no cruzamento de culturas* (2008) ao falar da encenação. Dessa maneira começo a pensar nesse trabalho, cujo objetivo é discutir as dimensões e repercussões da tradução e encenação de uma montagem específica do Teatro Oficina para os estudos da tradução de teatro. A peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, foi a última direção de Zé Celso. Ao estreiar em 2022 com o título *Esperando Godot no fim do mundo*, ainda sob influência da pandemia de COVID-19, apresentou marcas indistintas de outras produções do Oficina, como a ideia de submeter o texto a uma espécie de antropofagia, perspectiva que Rafael Marino (2023) chamou de afro-antropofágica. Parte dessa abordagem usada pelo Oficina toca no processo tradutório trabalhado por Haroldo de Campos com a Transcriação, mas não se resume a ele. Sob a perspectiva da tradução, a maneira como a montagem desse espetáculo propicia uma nova leitura de Beckett, assim como já foi proposto anteriormente por outros encenadores/diretores, dá a tônica das possibilidades e potências de novas traduções, através dos tempos. Ao trazer especificamente essa montagem, de uma peça que se tornou um clássico do teatro de vanguarda, para justamente uma companhia que sempre se apresenta como vanguarda nas suas produções, podemos discutir como pensar a tradução e suas repercussões em contextos pós-coloniais.

Palavras-chave: Teatro Oficina; Tradução de teatro; Samuel Beckett; Teatro de Vanguarda.

ABSTRACT: A powerful cultural laboratory and the last refuge of languages mixture, says Patrice Pavis in *Theatre at the Crossroads of Culture* (2008), when discussing staging. This is the beginning of the path I take to start developing this paper, in which the aim is to discuss the dimensions and repercussions of the translation and staging of a specific play made by Teatro Oficina, for the translation studies in theatre. The play, *Waiting for Godot* by Samuel Beckett, was the last direction made by Zé Celso. In its première in 2022 with the name *Waiting for Godot in the End of the World*, still under the influence of the COVID-19 pandemic, and showed the indistinct marks of other Oficina's productions, like the idea of submitting the text to some kind of anthropophagy, or in the perspective of Rafael Marino (2023) afro-anthropophagy. Part of this approach used by Oficina reminds the translation process of Haroldo de Campos with Transcriação, but it is not summed by it. Under the perspective of translation, the way in which the staging of this play provides a new reading of Beckett, as it was already proposed before by other directors/stage directors, supports the possibilities and the power of new translations throughout the times. Bringing specifically this staging of a play, which became a classic of avant-garde theatre, precisely by a company that always presents itself as avant-garde in its productions, we can discuss how to think the translation and its repercussions in postcolonial contexts.

Key-words: Teatro Oficina; Theatre Translation; Samuel Beckett; Avant-garde Theatre.

*Las palabras son palabras
Cuando dicen, porque dicen
Cuando callan, porque callan.*
José Bergamín

INTRODUÇÃO

Patrice Pavis (2008), em *O teatro no cruzamento de culturas*, afirma que a encenação pode ser o último refúgio de uma mistura de linguagens e um poderoso laboratório de cruzamento cultural, já que interroga as representações (clássicas, anteriores), avalia e se apropria por meio do palco. O efeito do estranhamento em cena é algo a ser pesquisado e reorganizado a partir de um contexto que não envolve exclusivamente o texto. Um texto que não apenas está em movimento através das falas dos atores, mas caminha por diferentes culturas e línguas. Ao falar da tradução teatral, Pavis relaciona uma série de conceitos referentes tanto ao teatro (como teatralidade, encenação, representação, texto dramático) quanto à tradução especificamente de textos teatrais. Esses códigos estão relacionados aos diversos tratamentos que o texto dramático tem de sua apresentação escrita até sua síntese levada ao público através da montagem.

Pensar hoje em uma obra como *Esperando Godot* implica refletir não apenas sobre sua permanência no repertório teatral, mas também sobre os processos de canonização e patrimonialização que a transformaram em um dos principais marcos da dramaturgia moderna. Essa consagração assegura sua circulação e preservação, mas também pode contribuir para estabilizar leituras e neutralizar parte de sua força crítica. O desafio, portanto, torna-se reencontrar, por meio da tradução e da cena, a potência estética e política da obra para além de seu estatuto patrimonial. Ou seja, o que ela pode fazer para um público que não é o mesmo que no contexto de sua escrita (publicação e até mesmo montagens).

Os territórios que foram colônias tiveram uma formação cultural forçada aos moldes do colonizador, a partir de um sistema e uma metodologia estranha aos povos originários, que introduziu seus valores e suas referências compulsoriamente. Hoje os agora países independentes compartilham muitos dos valores patrimoniais de literatura como se compartilhassem um passado, que não passa de uma memória plantada violentamente na construção de uma identidade cultural. Podemos admitir que essa referência forçosa a uma metodologia estranha orientou um sistema que irremediavelmente moldou nossa cultura, mas é de se repensar a forma como tratamos a obra para não contribuirmos com a permanência de um esforço político colonial.

Agora, enquanto estados independentes e em busca de autonomia estética e intelectual condiscente com um contexto social que não seja apenas uma cópia estrangeira ou imitação burguesa de privilégios, o texto e a língua são colocados no centro de uma disputa de poder. Dessa forma, ao questionar o lugar que ocupa um texto teatral canônico em um país como o Brasil, questiono também de que forma é possível traduzir e reencenar textos que foram, durante muito tempo, usados politicamente por instituições como uma maneira de afirmar a supremacia intelectual e estética do colonizador.

O TEXTO TEATRAL, TRADUÇÃO, TRADIÇÃO E LUGAR

Reconhecer os caminhos possíveis de traduções, novas traduções, adaptações, releituras e montagens que peças de teatro tiveram através dos tempos é a salvaguarda para entender que a linguagem é viva, e passível de reinterpretações. Dessa forma, quando pensamos em colocar um texto para caminhar (em tradução ou em encenação), retomar a questão contextual é essencial:

A cada encenação o texto é colocado em situação de enunciação em função de um novo Contexto Social de sua recepção, a qual permite ou facilita uma nova análise do Contexto Social da sua produção textual e cênica, fato que modifica igualmente a análise dos enunciados textuais, e daí até o infinito. Este teste teórico, este distanciamento entre texto e cena, leitura do Contexto Social de ontem e leitura do de hoje, constitui a encenação. A encenação é a hipótese sobre uma enunciação que resulta, sem cessar, na concretização de enunciados novos; ela sempre está para acontecer, visto que se limita a colocar balizamentos, a dispor o texto em função de uma enunciação e dar a conhecer suas intenções. Ela não é apenas uma concretização-ficcionalização como qualquer leitura de texto escrito; é uma pesquisa de enunciados cênicos que, reunidos pela encenação, produzem um texto espetacular global dentro do qual o texto dramático adquire um sentido bem específico (Pavis, 2008, p.27-28).

Quando pensamos em tradução para o teatro, há diversos entremeios a serem levados em conta, o que Pavis aponta. Acima de tudo, uma intenção dessa nova tradução desencadeando a possibilidade de encenação. Há, na tradição teatral, uma questão complexa com relação à escrita de teatro e à escrita de outros gêneros literários. Antes do século XVIII, o texto teatral não tinha como principal foco a publicação, aliás, a publicação não era algo sequer cogitado por muitos dramaturgos, assim como textos literários em geral, já que os primeiros marcos de formulação do direito autoral datam de 1710 com o Estatuto da Rainha Ana. Dessa forma, antes disso a principal função do texto teatral era a encenação. Assim como, ainda hoje, ao realizar a montagem de uma peça, diretor e equipe de produção podem cortar falas, cenas, até personagens para fazer valer sua visão da peça.

Retomando uma era antes do direito autoral, o registro de peças, a princípio, não prezou pela 'originalidade', mas pelo entrecruzamento da necessidade de que o texto não se perdesse e o próprio sucesso da peça que gerava lucro para a casa de publicação. A partir do momento em que houve uma relação mais próxima entre dramaturgo, editora e casa de publicação (que esses passaram a fazer parte de um sistema), o texto teatral passou a circular de maneira mais ou menos flexível às liberdades artísticas, políticas e/ou contextuais a depender de quem detivesse os direitos.

Embora essa seja uma questão que se apresente legalmente apenas após a criação do direito autoral, Barbara Godard, em artigo intitulado *"Between Performative and Performance: Translation and Theatre in the Canadian/Quebec Context"*, apresenta uma série de argumentos para sustentar a noção de que falar sobre teatro é falar sobre tradução, mesmo que para além do contexto linguístico do texto dramático. Traduzir e encenar é trabalhar com repetições, e essas repetições é que delineiam ambos os trabalhos, cada qual na sua especificidade:

A repetição é um ponto de contato: drama e tradução têm paradigmas convergentes nos quais a repetição atua simultaneamente em um processo crítico e criativo. Repetição como reflexividade e transformação desafia a falácia descritiva da linguagem, sua suposta habilidade de (re)presentar o mundo em linguagens (Godard, 2000, p.328, tradução minha).¹

Traduzir ou levar uma montagem de um texto dramático à cena são, ambas, atividades que têm na sua base a repetição. Ou porque já foram feitas outras vezes, ou porque a atividade exige que a repetição seja feita para que haja um produto (uma edição, uma apresentação). Ambas as atividades envolvem a criatividade e a criticidade, porque cada tradução é uma leitura minuciosa feita de um texto, em cuja interpretação cabe também uma leitura a contrapelo, uma leitura crítica que passa não apenas pelos contextos das produções primeiras de uma apresentação, mas sujeita às releituras e reencenações a partir do contexto social e político vigente para o qual é direcionada.

O diálogo teatral tem fortes afinidades com o discurso de uma sociedade: ao traduzir esse diálogo, o tradutor está sujeito ao dobro de coações, não apenas àquelas de um texto fonte, mas também àquelas pragmáticas do meio alvo. Pois, como uma re-enunciação duas vezes pronunciada, o texto em tradução é coagido por demandar por relevância e pertinência da doxa da cultura algo na seleção do texto e na determinação de estratégias específicas da tradução. A cultura alvo, no entanto, baseia-se no prestígio externo do texto a ser traduzido para legitimar sua própria autoridade social e institucional (Godard, 2000, p. 333, tradução minha).²

Ao apontar a conjunção entre o discurso da peça e a sociedade, Godard coloca o tradutor em cena como parte de um mecanismo que, de forma prática, transformará o texto em relevante para aquele público. A ideia de prestígio externo trazida pela autora é fundamental para pensar no campo da autoridade cultural que tal texto (ou autor) possui, e como podemos pensar isso no contexto de traduções de textos clássicos para o contexto de países colonizados. Então, utilizar um texto de teatro traduzido para a encenação implica em uma necessidade de “acertar os ponteiros” de diversas formas. Especificamente o texto de Samuel Beckett, lido e relido em diversos lugares, através dos tempos por diversos encenadores e diretores. Em contextos de guerra e de devastação, em contexto de encarceramento, em contexto escolar e acadêmico.

O purismo do texto teatral é algo com o qual profissionais ou estudiosos da tradução se deparam frequentemente: a busca pelo original³ e toda a discussão estética que abrange esse tema, já

1 “Repetition is one point of contact: drama and translation have converging paradigms in which repetition performs simultaneously a critical and creative process. Repetition as reflexivity and transformation challenges the descriptive fallacy of language, its purported ability to adequately (re)present the world in languages.”

2 “Theatrical dialogue has strong affinities with the discourses of a society: translating this dialogue, the translator is subject to double constraints, not only those of a given source text but also those of the pragmatics of the target milieu. For, as double voiced re-enunciation, the text in translation is constrained by demands for relevance and pertinence to the doxa of the target culture in the selection of a text and in the determination of specific translation strategies. The target culture, however, draws on the external prestige of the text to be translated in order to legitimate its own social and institutional authority.”

3 A questão da originalidade é um tema muito recorrente nos Estudos da Tradução e, por si só, poderia abarcar uma série de referências e discussões. Dessa forma, a autora apenas menciona quando necessário para debater sobre a mon-

há muito discutido. Um sempre texto por vir, uma filosofia que vive na angústia do amanhã. Não haverá texto como o de Beckett, não haverá produção como em 1952, como na prisão do início do livro *Teatro do absurdo*, de Esslin. Só o que haverá é o próximo, e é sobre o próximo que discutiremos a partir de então.

TRADUÇÕES DE BECKETT: MONTAGEM E ENCENAÇÃO

Ao tratar da relação entre tradução e poder, Edwin Gentzler reafirma o contextual enquanto primal. Para elaborar a respeito, traz o ensaio de Jorge Luiz Borges “Kafka e seus precursores”. Esse ensaio apresenta como princípio a ideia de que só conseguimos ver elementos kafkianos em textos anteriores (e consequentemente posteriores) justamente pela existência da obra de Franz Kafka. De maneira que, ao visitar qualquer texto, estamos revisitando todo o plano de fundo de autores que participaram de nossa formação. Assim é o tradutor. Ele cria os próprios precursores do texto, encenado em determinado local e época, mas não fica imune ao contexto ao qual está implicado.

Borges implica que todo trabalho “original” pode ser visto como recriação de uma recriação, ou, por extensão, uma tradução de uma tradução (de uma tradução...), localizando o escritor/tradutor em um *mise en abîme* que apaga qualquer senso de acesso a um “original” [...] Tal reavaliação “do autor” tem repercussões para a estudiosos da tradução, aos quais é requisitado fazer comparações menos a um texto unificado e mais a uma longa cadeia de significados múltiplos e pluralidade de linguagens, tornando-se envolvidos no proverbial labirinto borgiano (Gentzler, 2002, p.196, tradução minha).⁴

A ideia de um original puro persiste na visão de quem não acredita na própria historicidade da língua através dos tempos e dos espaços nos quais circula. Esse original puro, essencialista da linguagem, apontaria para um sentido estável e reconquistável. Contudo, sob a perspectiva da Teoria da Tradução, essa posição é amplamente questionada, como Arrojo (2007, p. 23) afirma ao refletir sobre a prática tradutória, “o que acontece não é uma transferência total de significado, porque o próprio significado do ‘original’ não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre”. Sob essa perspectiva, um original plenamente autônomo perde consistência, uma vez que a própria língua se constitui como prática histórica, sujeita a deslocamentos, reinterpretações e transformações.

Para contribuir com a composição da ideia e auxiliar na concepção dos elementos necessários tanto para realizar uma tradução teatral, quanto para vertê-la em cena, Carole-Ann Upton apenas exemplifica como há diversos componentes que, se alterados (e eventualmente serão), trarão

tagem realizada pelo Teatro Oficina.

⁴ “Borges implies that every “original” work can be viewed as a re-creation of a re-creation or, by extension, a translation of a translation (of a translation . . .), locating the writer/translator in the *mise en abîme* that erases any sense of access to an ‘original’ [...] Such a reassessment of ‘the author’ has repercussions for translation studies scholars, who now are increasingly required to make comparisons less to a unified source text and more to a long chain of multiple meanings and plurality of languages, becoming involved in the proverbial Borgesian labyrinth.”

consigo uma nova e complexa gama de significados.

Teatro é um meio complexo composto, no qual o verbal é apenas um elemento de toda a matriz de códigos semióticos visuais. Produção teatral incorpora e determina os marcadores culturais dentro do texto em uma fiscalização concreta que de tudo impede indeterminação. O meio cultural é incorporado nas especificidades de qualquer ou todos os elementos significativos (aparência física dos atores, gesto, cenário, figurino, iluminação, som, cinésica, proxêmica, etc.) assim como no mundo falado. (Upton, 2000, p. 7, tradução minha).⁵

Quando uma companhia de teatro estadunidense, a Classic Theater of Harlem, em conjunto com a visão artística de Paul Chan e a direção de Christopher McElroen (e realização de muitos outros profissionais que levou à produção de um livro e de um vídeo do empreendimento), levou para Nova Orleans uma montagem de *Esperando Godot* cujos papéis principais foram ocupados por pessoas pretas, encenando-a especificamente para bairros mais atingidos pelo furacão Katrina em 2007, o texto tomou novas proporções e deslocou o contexto político do qual, a princípio, a obra foi criada. Levou a uma discussão racial especificamente localizada. É de especial interesse, pois a obra de Samuel Beckett é fortemente patrimonializada. A preocupação com a fidelidade ao texto e às rubricas, historicamente reconhecida quando era preservada pelo próprio autor, que já exercia um controle rigoroso, posteriormente é assumida pelo Espólio de Samuel Beckett.

A discussão proposta pela montagem da Classic Theater of Harlem elaborou um trauma que envolve colonização e marginalização da população negra nos Estados Unidos. Já diferente das discussões de quando a peça foi encenada na África do Sul⁶ pelo Baxter Theatre Center em 1980, , que contava com um elenco interracial durante o regime do *apartheid*. Embora as duas tenham contexto racial, a montagem (e conseqüentemente a recepção) passou por outro processo de desenvolvimento de cena, cuja síntese é relacionada à situação política e social do local. Ainda sobre montagens memoráveis, mas também muito criticadas, há aquela realizada por Susan Sontag em Sarajevo, durante a guerra da antiga Iugoslávia. No texto “*Esperando Godot* em Sarajevo”, Sontag descreve os ensaios e comenta sobre algumas mudanças feitas na peça para as apresentações. Para além dos fatos, a autora também discute sobre o próprio fazer teatral e como a comunidade se relacionou com a peça, os atores e as apresentações. Podemos pensar que esses exemplos, assim como qualquer outra montagem, em maior ou menor grau, desafiam o espaço cênico e linguístico.

Ao adicionar Samuel Beckett no rol de dramaturgos transnacionais, é preciso destacar alguns pontos que dizem respeito à relação que o autor tinha com a própria obra. Não havia fragmentação de Beckett enquanto escritor, tradutor e diretor (ou assistente, ou meramente consultor), todas as

5 “Theatre is a complex and composite medium, in which the verbal is but one element of the whole matrix of visual semiotic codes. Theatrical production embodies and enacts the cultural markers within the text in a concrete physicalization which all but precludes indeterminacy. Cultural milieu is embodied in the specifics of any or all of the signifying elements (actors’ physical appearance, gesture, set, costume, lighting, sound, kinesics, proxemics, etc.), as well as in the spoken word.”

6 Há diversas montagens de *Esperando Godot* que se tornaram conhecidas e historicamente importantes, desde os anos 1960, que exploraram de maneiras diversas o texto, como a montagem de 1976 durante o contexto do Levante do Soweto.

personas conviviam no mesmo corpo, de maneira que a convivência com profissionais do teatro (e outras mídias) modificava o fazer da própria arte. Mark Batty, ao escrever sobre a relação entre esses elementos para o escritor, afirma que

No nível mais simplista, interagindo com trabalhos há muito “finalizados”, fosse como tradutor ou diretor, Beckett tinha a oportunidade de arrumar falhas e fraquezas percebidas. Quando perguntado uma vez se ele via algo novo nas suas peças quando retornava a elas ele respondeu “Sim. Erros.” (Citado por Clancy Signal em McMillan e Fehsenfeld 1988:182). De fato, a relação entre os textos traduzidos de Beckett e suas fontes sempre foi dinâmica, com os resultados de uma nova versão de nova linguagem frequentemente instigava mudanças na versão original. (Upton, 2000, p. 64, tradução minha).⁷

É conhecido no meio literário e teatral que o espólio de Samuel Beckett geralmente é tratado com muito cuidado, de maneira que as autorizações para montagens de peças passam pelo crivo de quem detém os direitos. Muitas vezes, não são autorizadas modificações como as citadas acima. O que não deixa de ser curioso, levando em conta que ao traduzir suas próprias obras o autor realizava algumas modificações (tradutores renomados para o português brasileiro, como Fábio de Souza Andrade, comentam que algumas das suas autotraduções podem inclusive ser pensadas como comentários das próprias peças).

Ainda sobre a influência da leitura e dos ensaios da própria peça sob a direção de Blin, Batty afirma que

Essa pronta aceitação de uma decisão do diretor de cortar segmentos da sua peça seguindo uma resposta para o texto na sala de ensaio mostra, talvez, o reconhecimento voluntário de uma afiada curva de aprendizado. Como o primeiro exemplo de como a encarnação do palco de um dos seus trabalhos escritos influenciou a subsequente tradução de Beckett desse trabalho, isso marca o início do ponto no qual Beckett o tradutor e Beckett o diretor se fundem. No seu aceite dos cortes de Blin ele estava reconhecendo não apenas as potências dramáticas desse texto (e como precisavam se desprender das sufocantes inadequações do texto escrito), mas também aceitando uma nova posição autoral em relação ao texto que deveria informar seu desenvolvimento de linguagem dramática (Upton, 2000, p. 65, tradução minha).⁸

Parte do que Batty afirma nos é interessante pela maneira como Beckett, então, passa a pen-

7 “At the simplest level, engaging with works long since ‘finished’, either as translator or director, provided Beckett with an opportunity to tidy up perceived faults and weaknesses. When asked once if he saw anything new in his plays when he returned to them he replied “Yes. Mistakes.” (Quoted by Clancy Signal in McMillan and Fehsenfeld 1988:182). Indeed, the relationship between Beckett’s ‘translated’ texts and their sources was always quite dynamic, with the results of a new language version often instigating changes in the original version.”

8 “This ready acceptance of a director’s decision to cut segments of his drama following a response to the text in the rehearsal room shows perhaps Beckett’s willing recognition of a sharp learning curve. As the first example of how the stage incarnation of one of his written works influenced Beckett’s subsequent translation of that work, it marks the beginning of the point at which Beckett the translator and Beckett the director merged. In his acceptance of Blin’s cuts he was recognizing not only the dramatic potentials of this one text (and how they needed to be released from stifling inadequacies of the written text), but also accepting a new authorial position in relation to that text that was to inform his developing dramatic language.

sar no texto e nas potências dramáticas (não só do texto dramático, mas da sua obra como um todo). O que é um ponto importante quando estamos levando em conta a tradução de uma peça, pois uma das grandes questões ao traduzir teatro passa justamente por adiantar o que é possível em termos de atuação e encenação. Ao se traduzir um texto sem o apoio de profissionais da área (e aí, talvez, seja interessante pesquisar ou não quais seriam os profissionais), o risco que se corre é de que a peça se torne “apenas” lida. Contudo, o que diferencia o teatro do drama é justamente a ação em potência na cena.

A metodologia criativa e transgressora do teatro é parte da estética teatral, mas nem por isso ela deixa de ser inovadora. Ao retomar o ensaio de Sontag “*Esperando Godot* em Sarajevo”, somos apresentados a uma leitura da peça com diversos atores, duplicando as cenas do primeiro ato. O foco do ensaio, porém, não está sintetizado nas mudanças feitas por Sontag na peça, mas sim em como a peça foi ensaiada e recebida pelo público. A potência de ensaiar e encenar *Godot* em uma terra desolada.

Em termos de teatro brasileiro: Ariano Suassuna já propunha versões “armoriais” de peças clássicas transmutadas para o “território nordestino” (do imaginado Nordeste, como uma massa homogênea). Não apenas peças, como música, balé, artes visuais (Brennand talvez seu maior representante) sob o nome de Movimento Armorial. Peças como *Romeu e Julieta*, *Comédia da panela* foram transformadas por Suassuna (através de um processo de tradução e adaptação contextual) nas peças *Uma mulher vestida de sol* e *O Santo e a Porca*, isso para trazer apenas dois dos exemplos mais conhecidos, já que sua obra é repleta de referências e transformações pautadas pelas ideias do Movimento Armorial.

Ao recuperarmos Antoine Berman em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, lembramos que toda tradução enfrenta uma tensão entre preservar a alteridade do texto estrangeiro e adaptá-lo às normas da cultura de chegada. Berman (2013) chama de tendências deformadoras⁹ os mecanismos que aproximam excessivamente o texto traduzido dos hábitos linguísticos e culturais da língua de chegada. Entre algumas dessas diversas modificações estão a racionalização, o enobrecimento (ou vulgarização), o alongamento.

Ao pensar no fazer tradutório de Anne Carson, reitero a afirmação feita por Tavares ao refletir sobre tradução teatral e, mais especificamente, a tradução realizada por Anne Carson de *Antígona*, intitulada *Antigonick*.

É a partir daí que devemos começar a pensar Carson: como uma tradutora que compreende o ato tradutório como a possibilidade de deixar duas realidades visíveis; como o ato de criar um terceiro lugar que habita a indeterminação temporal do antigo e do agora, do atual e do potencial. E é justamente isto que se torna visível em sua *Antigonick* (2012), uma tradução da *Antígona* de Sófocles entranhada de anacronismos, elementos metatextuais e invenções inusitadas que *deixam o leitor em constante estado de estranhamento* (Tavares, 2020, p. 120-121, grifo meu).

⁹ Importante ressaltar que, embora essa conotação “deformadora” seja pejorativa, discordo que deve ser encarada como uma má-formação, pois é condicionada por diferenças estruturais entre as línguas, por convenções editoriais ou por objetivos específicos da tradução. Como, por exemplo, a tradução que Anne Carson produz.

O ponto principal trazido Tavares no trecho acima tem relação com a perspectiva de “constante estado de estranhamento”. A ideia de, em vez de investir em um projeto de tradução cujo conteúdo já é conhecido, e por isso conformado (tanto diretamente pelo público como indiretamente, através dos diversos paratextos e de reflexões suscitadas, uma vez que é uma peça clássica), recria-se um ponto de suspensão e estranhamento.

Sabemos que Godot não vem, todos sabem que ele não vem. O que o público não consegue prever é como ele não virá desta vez. Na versão do Oficina, ele está morto, mas só sabemos disso no fim do segundo ato. Não há uma repetição como no primeiro, há uma quebra de expectativa que o Oficina alinha com o estado social no qual o público brasileiro estava inserido naquele momento politicamente.

O TEATRO OFICINA EM SUA CENA

Em 2022, uma das mais emblemáticas companhias brasileiras de teatro, Teatro Oficina, levou aos palcos (primeiro do Sesc Pinheiros, depois para sua própria casa, posteriormente em turnê nacional e fechando o primeiro ciclo com uma apresentação filmada ao vivo no próprio Teatro Oficina) uma versão de *Esperando Godot* que falava de maneira muito contemporânea a um público especificamente brasileiro.

O traço do Teatro Oficina passa pelo conceito de antropofagia dos modernistas da década de 1920. Embora exista uma rigidez de quem controla os direitos da peça do autor irlandês, no Brasil sempre houve uma flexibilidade ao vertê-lo para os palcos, como a marcante versão na qual Cacilda Becker interpretou Estragon em 1969. Na nova versão do Oficina, temos uma caracterização localizada no momento histórico que estávamos vivendo.

Pozzo apareceu repleto de medalhas em referência à proximidade do governo com a cúpula das forças armadas. Já Felizardo (Lucky) com uma mochila térmica, típica de entregadores por aplicativo, que remetia à falta de regularização do trabalho, uma pauta que também foi aventada em época pela exposição dos trabalhadores aos riscos que envolviam tanto a pandemia, quanto o trânsito e as jornadas exaustivas. Por fim, temos a reconsideração do personagem “garoto” que é trocado pelo Zé Piltra, uma entidade de religiões de matriz africana que remonta à passagem entre um mundo e outro.

A gênese do Teatro Oficina sempre teve como foco não apenas a formação de profissionais na área do teatro, mas a partir das diretrizes de uma instituição que debatia politicamente o país em termos de classe e raça. Desde sua fundação, seu teatro tem sido

[...] produzido por artistas e intelectuais da classe média, mesmo tendo, em diferentes fases, de diferentes maneiras, assumido uma perspectiva de defesa, até mesmo radical e agressiva, da revolução proletária, sempre soube dirigir-se à platéia historicamente concreta que

tinha diante de si: a própria classe média. Isto talvez explique sua fúria e seus limites: um transbordante ato de rebeldia. Fascinante sempre, mas às vezes idealizado e idealista (Peixoto, 1982, p. 14).

Essa premissa não é incomum ao teatro, em especial ao teatro moderno de vanguarda do início do século XX, e embora tenha sido esse o início do Oficina, Fernando Peixoto apresenta as diversas maneiras como o grupo se organizou e lutou por uma popularização do teatro, com campanhas de distribuição de ingressos em bases sindicais e uma luta política que já dura mais de quarenta anos pelo local onde até hoje funciona. Um lugar que, historicamente, é disputado por uma grande empresa de comunicação brasileira, cujo assédio não cessa até os dias atuais.

A forma utilizada por Zé Celso para a direção da sua última peça de teatro desafia e contesta muitas montagens clássicas da obra, elementos que diversos estudiosos consideram fundamentais para sua encenação. No entanto, foi a maneira como o teatro Oficina resolveu reencenar Beckett em 2022 em solo brasileiro: um país desgastado politicamente, economicamente e socialmente com a pandemia. Um governo cuja necropolítica parecia ser o princípio sob o qual a nação deveria se regular, subversão de fatos e eventos, e uma crise que também abordava projetos estéticos e linguísticos oficiais.

Esteticamente a peça aplica não apenas os elementos cênicos associados ao contemporâneo, mas uma comédia extremamente física por parte dos personagens Didi e Gogô, com cenas de dança, conotação sexual e nudez, coisa que o texto teatral definitivamente não apresenta na sua versão impressa. Acima de tudo, o fim do segundo ato apresenta a maior modificação do texto: Zé Piltra informa que Godot não virá, que ele morreu.

Há uma vertente muito tradicional e numerosa de pesquisadores do autor que não acreditam que o texto original deve ser alterado significativamente (quero dizer: para além de uma tradução, por falta de melhor adjetivo, fiel). A isso podemos também adicionar o que foi mencionado anteriormente sobre o Espólio de Samuel Beckett, que não permite modificações de grande monta. Ao refletir sobre o texto caminhante, o texto em contexto e o teatro como uma arte que fura o público e que precisa falar com ele, não vejo um problema com modificações. E não seria nem a primeira. Há diversas montagens de Beckett através da história, que não deixam de ser polêmicas, mas não são “menos Beckett” que outras.

Conforme apontado por Rafael Marino, na crítica “Exu contra o messianismo: crítica de *Esperando Godot no fim do mundo*, encenada pelo Teatro Oficina”, há diversas modificações no texto que imprimem uma característica distinta especificamente a essa montagem de *Esperando Godot*, algo que já vinha sendo estudado por Zé Celso durante a montagem de 2021. Marino expõe a maneira como apresenta uma afro-antropofagia do texto do Beckett.

Embora não seja foco deste artigo debruçar-se sobre a história do Teatro Oficina, há alguns pontos que precisam ser destacados para que a tradução/encenação de *Esperando Godot* faça sentido dentro dos termos pretendidos pelo teatro e pelo público.

O Teatro Oficina foi fundado no ano de 1958 por um grupo de estudantes de Direito da Uni-

versidade de São Paulo, centralizado nas figuras de José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, e passou por uma série de alterações desde a sua fundação. Desde as modificações arquitetônicas às abordagens técnicas e estéticas. Uma maneira de resumir brevemente os estágios pelos quais passou seria comentar sobre o início, pautado por uma vertente que viria a provocar a burguesia com textos instigantes, posteriormente uma abordagem quase de convocação da população trabalhadora para ocupação do teatro.¹⁰ Paralelamente a isso um mergulho no estudo de Stanislavsky, que é o criador de uma metodologia realista de preparação para atuação.¹¹ Esse método foi superado e houve uma conjunção de abordagens de vertente brechtiana, não apenas pelas peças ou pelo fim pedagógico, mas com o intuito de abraçar a discussão social e o papel do teatro.

É possível destacar um ponto de virada do Teatro Oficina, que aconteceu em conjunto a um manifesto publicado por Zé Celso durante a montagem em 1968 d'*O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. Essa montagem foi crucial para o desenvolvimento do que é trazido por Ericson Pires como Corpo Social, “o diálogo entre palco e platéia, constituindo o que chamamos de Corpo Social, como um agente vivo e expressivo” (2005, p.49), entrando nos estudos dessa época a dramaturgia brechtiana aliada às discussões da realidade brasileira.

A direção será uma leitura minha do texto de Oswald e vou me utilizar de tudo que Oswald utilizou, principalmente de sua liberdade de criação. Uma montagem tipo fidelidade ao autor em Oswald é um contra-senso. Fidelidade ao autor no caso é tentar reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música etc. Ele quis dizer muita coisa, mas como mergulhou de cabeça, tentando fazer uma síntese afetiva e conceitual do seu tempo, acabou dizendo muito mais do que queria dizer (Corrêa, 1979, s.p.).

Essa citação direta de Zé Celso traduz não apenas um projeto do Teatro Oficina. Aos estudiosos da tradução, é possível reconhecer uma série de termos que conceitualmente estão relacionados à transcrição, técnica de tradução criada (ou adaptada, ou desenhada) por Haroldo de Campos que parte das suas experiências tradutórias juntamente com Augusto de Campos e Décio Pignatari, notadamente os criadores do movimento concretista.

Apresentada primeiramente em comunicação de congresso de crítica e história literária em 1962, a transcrição está pautada na recriação pela tradução, aqui encarada como arte, do objeto a partir de uma modificação do signo em busca de um significante outro, que possa exprimir o intento em outra cultura. Com a publicação realizada um ano depois, podemos trazer de maneira breve o trabalho que o tradutor realiza ao pensar na tradução menos de uma maneira servil, mais de forma criadora.

[o] tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua *transcrição*, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, portanto, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências, ao “extraditar” o intracódigo de uma para outra língua, *como se* na perseguição harmonizadora de um mesmo *telos* (Campos, 2011, p. 48).

10 Caso de *marketing* de Fernando Peixoto descrito no livro *Teatro Oficina (1958-1982): uma história de rebeldia*.

11 Uma espécie de busca pela verdade cênica, que buscava viver organicamente as cenas, não apenas representá-las. O Method Acting, por exemplo, deriva do trabalho de Stanislavsky.

Posteriormente veremos como a maneira que o grupo de Zé Celso se apropria de um texto e o faz passar por uma transformação recriadora toca em vários pontos do que a transcrição preconizaria. Trazer a transcrição nesse ponto é importante para estabelecer a relação entre o Movimento Modernista, que inspira o Teatro Oficina, e suas montagens e escolhas estéticas, entre os anos 1950 e meados dos anos 1960. Com o passar dos anos, o Teatro Oficina continua caminhando em conjunto com os acontecimentos político-sociais, dessa forma modificando sua linguagem: fim dos anos 1960 e anos 1970 trabalhando com peças que acusassem autoritarismo (com posterior exílio de Zé Celso), rompendo a barreira entre palco e plateia nos anos 1980 e, depois dos anos 1990, desenvolvendo o conceito do teatro enquanto experiência ritualística e coletiva.

A partir da experiência com *O Rei da Vela*, o teatro passou por uma modificação radical que incorporaria uma série de características decorrentes do desenvolvimento técnico dos atores, aliadas ao contexto sociocultural do Brasil (como a influência da produtora de filmes Atlântida, conhecida pelas chanchadas, e também do Movimento Tropicalista) e a um remanejamento historiográfico dos clássicos. Pires (2005, p. 51) chama de Corpo Antropófago, cujo próprio nome remete ao *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade.

O Corpo Antropófago é a radicalização das pretensões apontadas no Corpo Social. O corpo do ator se transforma numa composição multifacetada, como uma colagem de estilos de interpretação tendo como base a crueldade (no sentido dado por Artaud) do texto oswaldiano. A partir da encenação de *O Rei da Vela*, o corpo do ator é politizado no interior da ação cênica, transformando-se em alimento para a plateia, construindo o rito coletivo. É aqui que a cena representada no palco vai dar o primeiro passo para transformar-se em cena produzida coletivamente, fruto do agenciamento coletivo proveniente da transposição da palavra-texto para a palavra-corpo. São os atores e a encenação que convidarão o público a realizarem conjuntamente no espaço cênico a potência dionisiaca dos espetáculos do Oficina.

Um desdobramento do Corpo Social para o Corpo Antropófago está justamente na capacidade de se renovar a partir de seus próprios elementos, uma vez que eles já foram deglutidos anteriormente. É ainda através dessa espécie de antropofagia seguida de uma autofagia que seria possível que público e cena conversassem de maneira potencialmente rizomática, fazendo da tradução um processo de conexões sempre provisórias, sem origem privilegiada ou destino fixo, em que cena e espectadores se transformam mutuamente durante o acontecimento teatral.

No fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, o grupo passa por mais uma modificação importante. Não apenas dois componentes centrais d'Oficina saem (Renato Borghi e Fernando Peixoto), mas também se inicia uma disputa pelo território cultural frente à repressão do Estado por meio da ditadura. E por fim um Corpo Pulsão.

Comungando com o público o panteísmo sexual do teatro, rasgando as convenções dos discursos institucionais no espaço cênico, criando atritos, provoca e é provocado pelo contato direto da experiência erótica, penetrando e sendo penetrado: não existe mais distinção entre palco e plateia, indivíduo e coletivo. O teatro se transforma numa simbiose de corpos,

formando o Corpo Pulsão. A associação de deuses: Apolo, o princípio estruturador, a forma; Dioniso, a força, movimento, dínamo ditirâmico; e Narciso, paixão e reflexo, imagem da forma e da força. Orgia de deuses, corpos num só corpo, Corpo Pulsão (Pires, 2005, p. 61).

Corpo Pulsão é um corpo cuja revolução é principalmente desencadeada pelo desejo, tradicionalmente reprimido durante o período da ditadura. Não-domesticado, apaixonado e livre, essa era a revolução do Teatro Oficina a partir dos anos 1980.

Este conciso relato das atividades serve para contextualizar de maneira social e metodológica o projeto do grupo, o que não significa que ele permanece o mesmo desde os anos 1980. Desde o fim dos anos 1970 o grupo passou a se denominar Teatro Oficina Uzyna-Uzona, um percurso atravessado principalmente por Zé Celso que é verbalizado a partir das experiências com corpos, algo que tomou a centralidade dos estudos e produções da companhia.

Assim, ao abordarmos as intervenções feitas na peça de Beckett, podemos salientar algumas das modificações realizadas pelo diretor. São momentos na tradução para o palco que destoam do original. Para apontar algumas intervenções, nos apoiaremos na crítica de Rafael Marino sobre o espetáculo.

A relação entre Pozzo e Lucky-Felizardo pode ser interpretada como o domínio perpetrado por um líder de extrema-direita, sustentado pela aliança entre militares e agronegócio, contra os trabalhadores – representados, na encenação, por um de seus elos mais explorados: os entregadores de aplicativo. O fato de Lucky-Felizardo dançar, declamar e palestrar, marcaria a sua expressão como artista e intelectual, os quais, da mesma forma, foram perseguidos e massacrados, de variadas maneiras, pela aliança de frações de classe no poder (Marino, 2023, p.199).

Essa relação descrita por Marino insere texto onde não havia, transforma a cena. Embora esse tipo de intervenção em adaptação para a cena não seja em absoluto uma novidade, o movimento feito pela companhia chama atenção para discutir e recriar a partir do texto. Com isso não quero dizer que o Teatro Oficina não é e não será inovador, transgressivo e, acima de tudo, criativo. É e muito, mas críticas que supõem sua obra como versões, ou adaptações, tentam tornar o vocabulário mais palatável para a crítica.

Sobre a modificação do fim

[...] o papel de Exu na montagem do Oficina é essencial para seu andamento. Em toda a encenação, ele não é conclamado ou requerido por nenhuma das personagens; porém, a sua ação é decisiva para desestabilizar completamente as expectativas e as regras colocadas pelo texto beckettiano. Visto que, à diferença da intenção textual do dramaturgo irlandês, que esperava, justamente, levar a falta de sentido e a indeterminação ao paroxismo, Exu, na encenação do Oficina, ao driblar o sentido original, quebra a fixidez e a monotonia da espera ao trabalhar pela morte de Godot (Marino, 2023, p. 200).

Nesse ponto, gostaríamos de pontuar que, embora lembremos de Haroldo de Campos e a transcrição como uma possibilidade que o Oficina usa nos seus textos (em especial no exemplo

trazido de Beckett), a tradução parece que apenas toca em pontos sensíveis da transcrição. Embora a transcrição seja até hoje referenciada internacionalmente como um conceito transformador para a tradução literária, sua circulação crítica tende a ser enquadrada por referenciais predominantemente eurocêntricos. Esse enquadramento dificulta a compreensão da prática do Teatro Oficina, pois deixa em segundo plano experiências brasileiras (como discussões sobre raça, gênero e classe próprias do território) decisivas para a constituição de seu projeto estético e para a própria renovação da cena.

Talvez seja interessante recuperar nesse ponto o pensamento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Com grande parte do seu trabalho centralizada no estudo de povos indígenas amazônicos, sua contribuição mais aludida seja de perspectiva ameríndia de cosmovisão, que incorpora o que chama de “metafísica predatória”: uma ontologia relacional em que ao tornar-se outro, apropria-se também de sua perspectiva e constitui uma forma fundamental de existência

uma economia da alteridade predatória como constituindo o regime basal da socialidade amazônica: a ideia de que a “interioridade” do corpo social é integralmente constituída pela captura de recursos simbólicos – nomes e almas, pessoas e troféus, palavras e memórias – do exterior. (Viveiros de Castro, 2015, p. 100).

Uma das ideias trabalhadas em *Metafísicas canibais* é essa espécie de metafísica da predação, o corpo da sociedade é entendido de forma rizomática (não apenas entre o ser humano, mas todos os seres existentes como animais, terra, etc.), de maneira que essa identidade é produzida através da relação do ser com o outro e através da incorporação do outro como criação da sua identidade. Para falar em leituras do Teatro Oficina, especialmente e principalmente porque suas análises não estão restritas à metafísica do texto dramaturgico. Elas se fazem corpo, são experimentadas no corpo, e a partir do corpo (tanto dos atores como do público) são criadas sínteses que não estão restritas à linguagem.

CONCLUSÃO

Uma leitura hoje de peça teatral que não é completamente atravessada pela localização e pela época referencia um passado irreal, criado e publicizado pelo colonizador. Porque em primeiro lugar: o espaço e o tempo não são os mesmos, de modo que, em segundo lugar: é impossível mimetizar as condições específicas de sua produção.

Embora acredite que há diversas leituras possíveis de Beckett, a de Zé Celso propõe uma grande alteração. Modificação essa que pode ser encarada como rigorosa mudança de rumos da peça, de maneira que a transcrição não seria suficiente para justificar. O que o Teatro Oficina faz não é transcrição, mas se aproxima a uma reconfiguração do texto, repensando a cena e seu propósito, aproximando-se de uma perspectiva ameríndia trabalhada por Eduardo Viveiros de Castro.

De alguma forma, poderíamos comentar sobre como Peter Brook adiciona uma camada (a

princípio) “não autorizada” em uma versão de Hamlet em que o componente racial é destacado entre os personagens, o que não está inscrito anteriormente em nenhuma instrução ou em leituras canônicas da peça. Brook também faz inversões de cena, cortes de falas, coisas que, até então, são costumeiras em montagens teatrais, pois estas estão sempre em busca de uma identificação com o público e com o próprio projeto do diretor.

Esse talvez seja o principal ponto, uma tradução que leva em conta duas coisas: sua origem e seus desdobramentos. O espectador de *Esperando Godot* dificilmente não conhece a peça. *Esperando Godot* é uma das peças mais conhecidas do teatro moderno, suas referências atravessam a cultura popular (de memes às citações em seriados populares e *cartoons*). O Teatro Oficina talvez seja uma das companhias mais conhecidas por quem acompanha o teatro brasileiro contemporâneo. O brasileiro, ao procurar assistir uma encenação realizada pelo Teatro Oficina, sabe que o que aguarda não será uma repetição canônica de Beckett. Haverá transformação, e essa transformação acontecerá em termos de cena e público.

Hoje, não é mais possível encontrar a filmagem realizada pelo Teatro Oficina no Youtube, como uma vez foi possível. A última apresentação do primeiro ciclo da turnê foi realizada no teatro da companhia (aquele na rua Jaceguai), à diferença da estreia que se deu no Sesc Pinheiro. Há uma configuração de cena completamente diferente, não apenas pela história do teatro, mas pela configuração espacial: não há proscênio, a plateia não funciona como a de um teatro clássico italiano. De maneira que o teatro finalizou na síntese composta pelos espectadores assim que o espetáculo terminou, exatamente como é o previsto para espetáculos. A forma de registro dá-se pela transitoriedade e intensidade da cena.

Assim, retomando Upton (2000, p.09, tradução minha),

Felizmente, o teatro, a mais flexível e efêmera das artes, tem a capacidade de incluir tal diversidade de abordagem. A tradução de drama proporciona muito mais que um simples “texto paralelo”. Mais frequentemente que nunca, a relação entre fonte e alvo em traduções analisadas aqui acaba sendo uma de assimetria – na qual o original não é distorcido, mas deliberadamente reformulado para se referir, em última análise, ao efêmero momento no qual deve ser realizado.¹²

O teatro se faz em contexto e em cena, não é, desde sua gênese, uma arte cristalizada por editores e escapa ao jugo de um sistema literário tradicional. Ele pode, e constantemente se utiliza dessa propriedade, quebrar a ideia de originalidade perseguida por aqueles que são assombrados pelo *traduttore traditore*, porque está na sua constituição que cada apresentação seja única e específica, embora possa contar com o mesmo elenco e mesma produção. Esgota-se e inicia-se a cada nova sessão, a cada resposta do público, para assim criar sentido.

¹² “Thankfully, the theatre, the most flexible and ephemeral of the arts, is able to embrace such diversity of approaches. Drama translation provides far more than simply a ‘parallel text’. More often than not, the relation between source and target in translations analyzed here turns out to be one of asymmetry – where the original is not distorted but deliberately recrafted to address the ultimately ephemeral moment in which it is to be performed.”

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. 2.^a ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela – manifesto Oficina*. In: *Arte em Revista 1 – Anos 60*. São Paulo: Kairós, 1979.
- GENTZLER, Edwin. Translation and Power. In: TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin (Ed.). *Translation and Power*. Boston: University of Massachusetts Press, 2002.
- GODARD, Barbara. Between Performative and Performance: Translation and Theatre in the Canadian/Quebec Context. In: *Modern Drama*, v. 43, n. 3, 2000.
- MARINO, Rafael. Exu contra o messianismo: crítica de *Esperando Godot* no fim do mundo, encenada pelo Teatro Oficina. *Sala Preta*, v. 22, n. 2, 2023.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): uma história de rebeldia cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume, 2005.
- TAVARES, Otávio Guimarães. Anne Carson tradutora de *Antígona*: performance e tradução de um grito. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 119–138, 2020. ISSN 2175-7917.
- UPTON, Carole-Ann (Ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Submissão em: 20/02/2026

Aceite em: 30/06/2026