

El impasse de los senderos: la recepción brasileña de Samuel Beckett



Fábio de Souza Andrade

Universidade de São Paulo, Brasil

fsouza@usp.br

C. Tommasi (traducción)

Fecha recepción: 11 de julio de 2023

Fecha aceptación: 05 de agosto de 2023

Resumen

Desde las primeras críticas literarias que aparecieron en la prensa (en Brasil de los años 1959) y las primeras producciones locales, casi aficionadas, la barrera del lenguaje ha jugado ciertamente un rol decisivo en la manera en la cual Beckett fue leído y asimilado en Brasil. Su interés académico por las lenguas y literaturas en lengua romance no se desarrolló hasta obtener un conocimiento formal del portugués (a pesar de la mención de su principal biógrafo, James Knowlson, respecto a su admiración por Fernando Pessoa, de quien tal vez intentó leer la obra poética en la lengua original). Los vínculos de Samuel Beckett con la literatura italiana o española, sin abordar la francesa, son por este motivo de naturaleza diversa, en el caso de Portugal y Brasil, no hay ni Dante ni Calderón de la Barca para presidirlos.

Palabras clave: Recepción; Brasil; traducción

O impasse das trilhas: a recepção brasileira de Samuel Beckett

Abstract

Desde as primeiras críticas literárias que surgiram na imprensa (no Brasil em 1959) e as primeiras produções locais, quase amadoras, a barreira linguística certamente desempenhou um papel decisivo na forma como Beckett foi lido e assimilado no Brasil. O seu interesse acadêmico pelas línguas e literaturas românicas não se desenvolveu até obter um conhecimento formal do português (apesar da menção do seu principal biógrafo, James Knowlson, a propósito da sua admiração por Fernando Pessoa, de quem

poderá ter tentado ler a poética trabalhar no idioma original). As ligações de Samuel Beckett com a literatura italiana ou espanhola, sem abordar a literatura francesa, são por isso de natureza diversa; no caso de Portugal e do Brasil, não há nem Dante nem Calderón de la Barca para presidi-los.

Key words: Reception; Brazil; translation

Si se pudiese entrever en una estructura arquitectónica la bienvenida brasileña de Samuel Beckett (1906-1989), una de las cartas maestras del modernismo europeo, tanto en el ámbito del teatro como en la prosa de ficción, a la par de Georges Pérec en *La vie, mode d'emploi*, un observador discreto se vería frente a una construcción ecléctica, pero extremadamente viva. De haber dispuesto del tiempo y ocio necesarios, no habría sido imposible extraer algunos modelos razonablemente consistentes y comprensibles de esas evidencias de las ventanas del fondo. La mayoría de ellas se encuentran, sin embargo, erigidas sobre fundamentos aporéticos, exactamente como la obra beckettiana.

Desde las primeras críticas literarias que aparecieron en la prensa (en Brasil de los años 1959, nombres reconocidos del oficio fueron testigos desde la primera temporada de la pieza *En attendant Godot* en el Théâtre de Babylone) y las primeras producciones locales, casi aficionadas, la barrera del lenguaje ha jugado ciertamente un rol decisivo en la manera en la cual Beckett fue leído y asimilado en Brasil. Su interés académico por las lenguas y literaturas en lengua romance no se desarrolló hasta obtener un conocimiento formal del portugués (a pesar de la mención de su principal biógrafo, James Knowlson, respecto a su admiración por Fernando Pessoa, de quien tal vez intentó leer la obra poética en la lengua original). Los vínculos de Samuel Beckett con la literatura italiana o española, sin abordar la francesa, son por este motivo de naturaleza diversa, en el caso de Portugal y Brasil, no hay ni Dante ni Calderón de la Barca para presidirlos.

Evidentemente, la historia de la recepción crítica de su obra coincide en parte con la riqueza editorial de sus traducciones, la oleada fluctuante de las puestas en escena, el número creciente de las publicaciones académicas sobre él, todas demandando un estudio exhaustivo, como aquellas que se encuentran en otros países en *The international reception of Samuel Beckett* (Nixon, Mark y Feldman, Matthew, 2009). Sin embargo, prevalece la incógnita respecto al interés de una obra, a tal punto arraigada a la larga historia y a la reciente experiencia europea, para los artistas y lectores de una nación tan reciente, por momentos descrita como decadente antes de su apogeo, ver *Tristes tropiques* (Lévi-Strauss, Claude, 1976) donde Claude Lévi-Strauss resumió sus impresiones sobre Brasil.

Este encuentro entre el nuevo comienzo y el punto final de un largo desarrollo es una constante en la cultura brasileña, y, entre nosotros, la apropiación del *motto* beckettiano “no symbols were none intended” como imperativo. Extraer consecuencias impredecibles de los vectores modernistas es un medio de afirmar la identidad local. Y, no es coincidencia que el *melting point* haya sido una metáfora común (y bien venida) para describir el proceso. El texto beckettiano, el prestigio de autor de Beckett, los métodos formales de desafío utilizados tomarán aquí múltiples funciones para la elaboración titubeante de las formas artísticas locales. En lugar de hablar de un Beckett brasileño, se debería considerar la idea de Becketts brasileños (en plural), al igual que los múltiples *Beckett's Dantes* (Caselli, Daniela, 2008) estudiados por Daniela Caselli.

La aparición del más antiguo de ellos se corresponde cronológicamente al elogio internacional de *Godot*, y ha estado largamente discutida por un escenógrafo e investigador brasileño, Robson Corrêa Camargo, en dos artículos recientes¹. Algunos años después de la primera presentación parisina de la obra, producida, dirigida e interpretada por Roger Blin, Alfredo Mesquita (1907- 1986) dirigió un casting de estudiantes de artes escénicas del EAD (Ecole d'Art Dramatique) en julio 1955, en una temporada corta pero bien lograda fue seguida inmediatamente por una puesta en escena con actores profesionales del TBC (Théâtre Brésilien de Comédie). Mesquita, el EAD (École d'Art Dramatique) y el TBC (Théâtre Brésilien de Comédie) se encontraban vinculados, en cierta medida, en la creación de una de las primeras universidades brasileñas, la Universidad de São Paulo (USP), veinte años antes en São Paulo.²

El proyecto universitario, concebido según el modelo de la Universidad de Humboldt de Berlín, combinando enseñanza e investigación, se apoyaba en la invitación de algunos pensadores europeos prometedores o ya renombrados (entre los cuales, algunos muy jóvenes, como Lévi- Strauss, y nombres como Giuseppe Ungaretti y Fernand Braudel). La inspiración fue fomentar un *aggiornamento* del debate local que, en última instancia, ha decididamente contribuido a la creación de condiciones para un interés sistemático y una consideración científica de los *impasses* brasileños, sociales, estéticos y políticos. Sin embargo, al principio los estudiantes parecían sentirse más cómodos y habituados a enfrentar las problemáticas internacionales antes que la experiencia histórica híbrida de Brasil. El repertorio de la *Compagnie de Mesquita* sugiere esta actitud respetuosa, refinada, pero que difícilmente podría ser descrita como osada. Se mantenían atados a los clásicos (Musset, Molière, Shakespeare), sin prácticamente osar tomar riesgos con los autores modernos (Tennessee Williams, par exemple) y mucho menos con los dramaturgos locales.

En este contexto, Beckett aparece por primera vez en Brasil no como el “último modernista” provocador, tal como lo describe Anthony Cronin (uno de sus biógrafos), sino como el *último grito* importado de París. Por profundas que fueran las primeras respuestas académicas a su obra, seguidas de la escenografía de Mesquita en 1955, trataban a Beckett en el cuadro de tópicos filosóficos tomados directamente de la recepción europea del autor. Recordando el existencialismo parisino, haciendo alusión a la combinación única de lo cómico y trágico en su obra, estas críticas todavía buscaban un sentido positivo a intrigas y experimentaciones formales, su abordaje era a la vez respetuoso y sospechoso.³

Catorce años más tarde, otro Beckett brasileño es descubierto, no solamente debido al cambio de actitud de sus lectores locales, sino también por el nuevo espacio

1. “Finding Godot: Samuel Beckett, Fifty years in the Brazilian Theatre”, *Journal of Beckett Studies*, State University of Florida, v. 15, p. 124-144, 2007 y “L'accueil critique de *En attendant Godot* au théâtre brésilien”, *Revista Gestos* (Irvine), California, n.40, año 20, p. 113-132, 2005.

2. En una carta fechada el 19 de agosto de 1955 y dirigida a su editor y agente literario, Jérôme Lindon, Beckett escribe: “Acá te envío un rompecabezas. Si estás de acuerdo, y esto no trae problemas con la sociedad de los AD [Auteurs Dramatiques], me encantaría darle la luz verde al equipo”. El tema surgió tras la recepción de una carta, fechada el 7 de agosto, de Mesquita a Beckett, donde le consulta sobre la futura puesta en escena. Curiosamente, en la agenda de derechos de autor durante la negociación, el dramaturgo sugirió que en lugar de la traducción en portugués de Luis de Lima, Mesquita se sirva de la española de Pablo Palant, *Esperando a Godot*, ya publicada. Los detalles aparecen en el segundo volumen recientemente publicado de la correspondencia beckettiana, Craig, George, Gunn, Dan, Fehsenfeld, M. Y Overbeck, Lois org. 2011: *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, Cambridge University Press, p. 542-544.

3. «Pascal et Samuel Beckett» (Sequência: cinema et teatro, Ano 1, n.1, Janeiro 1956, p. 41-42, São Paulo), de Gilda de Mello y Souza puede ilustrar el caso. Sobre los comienzos de Beckett en Brasil, al principio, conviene comentar que en Belo Horizonte, ciudad planificada que anticipó la vocación modernista de Brasilia en distintos aspectos, el Casino de Pampulha (inaugurado en 1943) es parte de un complejo arquitectónico creado por Oscar Niemeyer, autor de un inmenso lago artificial, recubrió sus puertas, después del intervalo ocasionado por el decreto que terminaba el juego en Brasil como ilegal, por una temporada de la pieza *Fim de jogo* (*Fin de partie*) dirigida por el actor Carlos Kroeber, en el mismo año que su *première* mundial, 1957, antes mismo que su presentación inglesa en Londres.

ocupado por el autor irlandés en la República Mundial de las Letras, retomando a Pascale Casanova. La actriz principal brasileña, ex miembro del TBC y de la EAD, Cacilda Becker (1921-1969), de cuyo nombre toman una compañía y un teatro, interpretó a Estragon y Walmor Chagas, su socio y marido, a Vladimir en una puesta en escena que estrenó el 17 de marzo, 1969. La nueva versión de *En attendant Godot*, traducida por Flávio Rangel (1934-1988), el director de la pieza, apuntaba a la satisfacción de las necesidades de un texto escrito por un dramaturgo en ese entonces canónico y veterano. Rozando el Premio Nobel, Beckett no era únicamente un artista de cuya excelencia y excepción destacaban, sino que también su nombre llamaba la atención del gran público y transmitía prestigio intelectual hasta a aquellos que no conocían más que una pequeña parte del complejo territorio de su obra.

La temporada ha sido trágicamente interrumpida y la producción heredó un renombre mítico en Brasil. Durante un intervalo, casi en escena, Cacilda Becker fue víctima de un aneurisma que terminó con su vida 40 días más tarde en su cama de hospital. De todos modos, el espectáculo inauguró una curiosa tradición beckettiana brasileña: aquella de contratar a mujeres para interpretar roles masculinos.

Bajo la presión creciente de la dictadura militar, sobre todo durante los quince años siguientes, la escena cultural brasileña conocía los límites de una resistencia política obligatoria y la necesidad de evitar las constantes intervenciones restrictivas impuestas por la censura. Debido a sus implicaciones políticas inmediatas, el teatro de Brecht ha sido el modelo favorecido, más evidente para las experimentaciones comprometidas de la dramaturgia local. La recepción brasileña de la obra de Beckett sufre todavía los efectos colaterales de esta perspectiva polarizada, en la cual los dos dramaturgos más importantes del siglo XX son percibidos como incompatibles, como quienes imponen una elección.

Al mismo tiempo, una segunda ola actualizante de los principios formales del modernismo (la ruptura de los géneros literarios, un paseo libre entre las diferentes artes, el gusto por el *shock* y la confrontación de la tradición) y de los temas (una investigación sobre el conflicto entre el lenguaje de vanguardia internacional y la materia local, un recelo filosófico en la concepción de los Iluministas del sujeto y en el lenguaje como vehículo del conocimiento) tomaba la forma de una cadena estética organizada e irreverente –el *Tropicalismo*– que demandaba un ritual de devoración, antropofágico y sincrético de los valores y cultura europea, actualizándose gracias a la mezcla que incorporaba el arte tradicional y el arte popular brasileños.

Dos de las más importantes personalidades del teatro brasileño, Antunes Filho (1929) y José Celso Martínez Correa (1937), han tenido su primer encuentro con Beckett en este momento. Cercano a la tradición brechtiana y responsable de una adaptación teatral muy influyente de *Macunaíma*, una novela rapsódica cuyo héroe epónimo encarna el día brasileño desde los males arcaicos hasta las preocupaciones de nuestros días, Antunes Filho realizó una puesta en escena de una versión de *Esperando a Godot* protagonizada únicamente por actrices en octubre de 1977. La falta de una clave de interpretación y la apertura de la forma beckettiana han sido interpretadas como el pretexto para una lectura claramente política de la pieza, haciendo énfasis en las violentas relaciones sociales y verbales de Pozzo y Lucky, la incertidumbre y el miedo de la espera vacía, desprovista de toda esperanza, de Didi y Gogo.

Respecto a Zé Celso, escenógrafo deliberadamente expositivo, a la hora de la escritura de una biografía dramatizada de Cacilda Becker, integró por completo la escena inicial de *Godot*, interpretada sin cambios importantes como la apertura de su pieza. Si el momento cúlmine de la vida profesional de la actriz coincidió con la producción de *Godot* en 1969, interrumpida por su aneurisma, Zé Celso sacó provecho de su estado

de coma de 40 días para explotar en una intriga anti-naturalista, por un juego de retrospectivas y anticipaciones en el tiempo, su iconicidad junto con la representación de particularidades brasileñas.

Los personajes de la pieza (el chico mensajero, Godot mismo) adquieren en *Cacilda* otras caras, significaciones alegóricas, contaminadas fuertemente por referencias brasileñas, históricas, míticas e ideológicas. Conviene remarcar que el edificio donde tienen lugar estas producciones con tonos épicos, *Uzyna Uzona*, es muy especial, preconcebido por el reconocido arquitecto modernista Lina Bo Bardi, por ser un espacio dramático en tanto experiencia total y donde las obras a las que se les da lugar interactúan con el público durante largas horas de espectáculo.

Durante los años 80, a medida que el régimen militar perdía su poder y la transición hacia la democracia se manifestaba, los brasileños han redescubierto Beckett bajo nuevos puntos de vista. En los últimos 30 años, una historia editorial del autor en el portugués de Brasil ha comenzado a ser escrita y, en relación con la vida teatral, se puede incluso identificar distintas escuelas que interpretan su obra, de familias de actores y directores beckettianos muy diferentes los unos de los otros.

Algunos, como Gerald Thomas (1954) “brasileño inglés” que adaptó *All strange away* para la escena de Estados Unidos (1984), construyeron su renombre brasileño inseparable de la figura del autor de *Molloy*, incluso cuando ellos mismos se lanzaron a la escritura de la dramaturgia. Polemista de vocación, Thomas volvió a vivir a Rio en 1985 y produjo “4XBeckett” en el mismo año. Trabajaba en estrecha colaboración con quien era su esposa, Daniella Thomas, escenógrafa talentosa y responsable, en gran parte, del impacto provocado por las puestas en escena. En Nueva York, por ejemplo, un cubo de vidrio, parcialmente transparente y de espejo, con bordes de aproximadamente 3 metros, sostiene encerrado en una jaula al protagonista de *All strange away*, y más tarde se replica en una maqueta pequeña, lo ayudó a hacer frente con éxito a los enormes desafíos de la dramatización en escena de la prosa beckettiana final, de las “narrativas de cierre”.

En 1990, al mismo tiempo que las primeras bombas caían sobre Bagdad, Thomas estrenaba su *Fim de jogo* (*Fin de juego*), recurriendo nuevamente a actrices para jugar los papeles de Hamm y Clov. Alrededor de una década más tarde, adaptó pasajes de novelas de Beckett entrecosidas unas con otras bajo el pretexto de crear un cuadro dramático donde un periodista piensa en voz alta esperando a Beckett para una entrevista, *Esperando Beckett* (*Esperando a Beckett*, 2001). El papel le fue asignado a una presentadora conocida, Marília Gabriela, que subía al escenario por primera vez. Controversial, Thomas impuso por primera vez una nueva agenda de preguntas alrededor de Beckett (como la trasposición de su obra novelesca al teatro), que han contribuido a una reorientación de la atención local alrededor del bien y el mal, orientándola a una discusión globalizada y contemporánea de su obra.

Curiosamente, en Brasil, del mismo modo que en Francia, Inglaterra o Italia, Beckett atrae siempre la *crème* de los autores locales, pero sobre todo la de las actrices. Madeleine Renaud, Peggy Ashcroft, Billie Whitelaw o Irène Worth encuentran sus pares locales bajo los nombres de Cacilda Becker y Fernanda Montenegro (1929). Fernanda Montenegro, *Ours d'Argent* en Berlín de 1988 por su actuación en la película *Central do Brasil*, encarnó maravillosamente en dos ocasiones a Winnie en *Días felices* (*Los días felices*), la primera en 1970, junto a Willie interpretado por Sadi Cabral y, en 1986, con su marido Fernando Torres; Roger Blin, Jack MacGrowran, Patrick Magee son reflejados en Sergio Brito (1923-2011), quien también interpretó a Krapp en distintas oportunidades y Linneu Días, que participó en múltiples producciones de los “*dramaticules*”, siempre bajo la invitación de otro director reconocido, Rubens Rusche

Fiel a las indicaciones de Beckett como director, casi ortodoxo, observando estrictamente sus limitaciones en las piezas finales, Rusche se acercó inicialmente a su obra con *Katastrophe*, en 1986, ensamblaje de cuatro piezas cortas puestas en escena para celebrar los 80 años del dramaturgo (*Eu não/ Yo no, Comédia/ Comedia, Cadeira de balanço/ Canción de cuna y Catastrophe/ Catástrofe*). Múltiples nuevos espectáculos continuaron: *Fim de jogo (Fin de juego, 1996)*, *Aquela vez (Aquella vez, 2000)* y *Solo (2000)*, *Crepúsculo/ Crepúsculo: Solo, Passos/Pasos, Improviso de Ohio/ Impromptu de Ohio (2007)*. Rusche es un diseñador de iluminación excepcional y un director sensible a los aspectos visuales de los *dramaticules*, cuyo punto central puede estar difícilmente exagerado, así como su mezcla particular de poesía lírica, narración, drama, memoria, imaginación y presencia corporal.

En lo que concierne a la circulación entre las artes, Beckett no reflexionó solamente sobre el proceso imaginativo desde el punto de vista de un gran conocedor de las artes visuales —en las repeticiones, en los cuadernos de notas que dejó en el correo—, sino que también inspiró la imaginación de compositores, coreógrafos, artistas de video y pintores, de Morton Feldman a Maguy Marin y Bruce Nauman. En el Brasil de nuestros días, uno de los ámbitos más prometedores y vivos donde se acoge su obra se vincula con esta particularidad. Adriano y Fernando Guimarães, conocidos como los hermanos Guimarães, inicialmente artistas plásticos, han migrado hacia las *performances*, instalaciones y puestas en escenas teatrales de su obra, utilizando la escultura, el video en las exposiciones y piezas teatrales basadas en Beckett, entrenando y especializando actores en los procedimientos beckettianos (ambos son profesores de artes escénicas en Brasilia). Sus montajes y eventos artísticos han recorrido el mundo, desde Avignon hasta Los Angeles, pasando por París y Londres.

Nuno Ramos (1960) es otro artista visual cuyo trabajo rechaza los soportes tradiciones y promueve la unión de diferentes lenguas y elementos dispares, materiales precarios, tratando con la fragilidad, la insolvencia, el silencio y la impotencia del arte las cuestiones inequívocas beckettianas. Plural, Nuno Ramos es un autor de ficción premiado cuya escritura rompe los límites de los géneros, también es escritor de ensayos, escribe con indiferencia sobre pintores y esculturas contemporáneas, sobre cuestiones significativas y vastas de la cultura brasileña, abordando temas como el fútbol y la música popular en tanto hechos sociales completos. La crítica de Alberto Tassinari nos muestra claramente como esta poética, estilísticamente idiosincrática, desciende al mismo tiempo de dos tradiciones brasileñas complementarias por sus elementos de insumisión y anti ortodoxia —aquella que se remonta a Oswald de Andrade, Zé Celso, Nelson Rodrigues y Glauber Rocha, manteniendo la exageración y cierta dosis de anarquía estilística, y la que proviene de Mário de Andrade, Niemeyer, de la poesía concreta y la Bossa Nova, una inclinación más constructiva y racionalista de la herencia modernista.

Su prosa de ficción⁴ rechaza una clasificación neta, tampoco mantiene un objeto o sujeto preciso, incluso si la experiencia histórica local se impregna de manera esencial, aprovecha las lagunas sintácticas, la ambigüedad estructural y emplea un soporte narrativo que entretiene la indefinición, incluso gramatical (de manera semejante a la “última persona narrativa” beckettiana de la obra final, por oposición a las familiares primera y tercera personas)⁵. El sentido, obtenido por medio de ínfimas alteraciones de ritmo, sonido y semántica, está en ruinas, imágenes fugaces son perseguidas sin descanso, pero salen a la luz siempre privadas de referencias fácilmente identificables. Uniendo elementos líricos, épicos y dramáticos, sus escritos provocan el efecto de suspender el tópico del

4. RAMOS, Nuno, 2001: *O pão corvo/ Le pain corbeau*, São Paulo, 34Letras; 2008: *Ó*, São Paulo, Iluminuras; y 2010: *O mau vidraceiro/ Le mauvais vitrier*, São Paulo, Iluminuras.

5. Para la “última persona narrativa”, expresión tomada de Beckett y convertida en concepto por la crítica, ver Gontarski, Stanley; “The conjuring of something out of nothing”: in Beckett, Samuel, *Nohow on*, New York, Grove, p. VII- XXVIII.

conocimiento y la estructura del lenguaje, que no está más fácilmente entregada al lector, y avanza solo por las formas negativas.

El lector de Beckett en Nuno Ramos aparece con la misma fuerza en su producción plástica, en las instalaciones que explotan una multiplicación de voces que se niegan a comunicar o calmarse y, seguido, citan a Beckett expresamente. *Monólogo para um cão morto/ Monólogo para un perro muerto* y *Soap Opera*, por ejemplo, dramatizan la tensa relación entre cuerpo y espíritu, voz, memoria e identidad de un modo beckettiano, sin omitir particularidades locales, como la modernización forzada y relativamente reciente, la desigualdad social extrema, la riqueza de la cultura popular, la amplitud de posibilidades de un país todavía nuevo. Cuando al “nada que hacer”, que abre y enmarca todo desarrollo inestable de *Esperando a Godot*, se encuentra con el “todo por hacer”, descripción suficiente buena del encuentro entre Beckett y Brasil, el resultado nunca se puede predecir de antemano.

La obra beckettiana está mucho más allá de una “voz del espacio” atemporal y su recepción varía en distintas partes del mundo, modulada por las circunstancias históricas particulares, puede mostrarse tan difícil como la originalidad de sus estrategias formales. Otros Becketts sorprendentes salen a la superficie cuando sus piezas son puestas en escena (y su prosa leída) en contextos culturales periféricos, como el brasileño, renovando en las direcciones menos esperadas los *impasses* humanos, estéticos y lingüísticos. El objetivo de esta investigación es, al mismo tiempo, el de trazar el camino de bienvenida de su obra en Brasil y aquel de investigar el sentido estético, político de los gestos de apropiación local de su prosa y drama, deteniéndonos particularmente en las perspectivas de creación abiertas por la compleja obra final.

Publicaciones de Samuel Beckett en Brasil

Obras de teatro

- » Beckett, Samuel. 2010. *Dias felizes*. Traducción de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify.
- » Beckett, Samuel. 1976. *Esperando Godot*. Traducción de Flávio Rangel. São Paulo: Ed. Abril.
- » Beckett, Samuel. 2005. *Esperando Godot*. Traducción de Fábio de Souza Andrade: São Paulo: Cosac Naify. [2nd. Edition São Paulo: Companhia das Letras, 2017]
- » Beckett, Samuel. 1998. *Eu não*. Traducción de Rubens Rusche and Luiz Benati. São Paulo: Olavobrás.
- » Beckett, Samuel. 2002. *Fim de partida*. Traducción de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify.
- » Beckett, Samuel. 1996. *Improviso de Ohio*. Traducción de Leyla Perrone-Moisés. Folha de São Paulo, Caderno Mais! 08/09/1996.
- » Beckett, Samuel. 2022. *Play Beckett: Uma Pantomima e Três Dramatículos (Ato sem Palavras II, Comédia/Play, Catástrofe, Improviso de Ohio)*. Traducción de Luana Gouvea, Rubens Rusche, Leyla Perrone-Moisés). Rio de Janeiro: Cobogó.
- » Beckett, Samuel. 2022. *Vozes Femininas: Não Eu, Passos, Cadência*. Traducción de Fabio Ferreira. Rio de Janeiro: Cobogó.

Prosa

- » Beckett, Samuel. 1982. *Companhia*. Traducción de Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- » Beckett, Samuel. 2012. *Companhia e outros textos: Companhia, Pra frente o pior, Sobressaltos, O caminho, Teto, Ouvido no escuro I e II*. Traducción de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo.
- » Beckett, Samuel. 2003. *Como é*. Traducción de Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras.
- » Beckett, Samuel. 2006. “Dante e a lagosta”. Traducción de Munira H. Mutran. *In: O Mundo e suas Criaturas - Uma Antologia do Conto Irlandês*. Organized by Munira H. Mutran. São Paulo: Humanitas.
- » Beckett, Samuel. 2006. *Mal visto mal dito. O despovoador*. Traducción de Eloísa Araújo. São Paulo: Martins Fontes.
- » Beckett, Samuel. 1986. *Malone Morre*. Traducción de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense. Second edition: 2004. São Paulo: Códex.
- » Beckett, Samuel. 1987. *Molloy*. Traducción de Leo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- » Beckett, Samuel. 2007. *Molloy*. Traducción de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo.
- » Beckett, Samuel. 2015. *Murphy*. Traducción de FSA. São Paulo: Cosac Naify [2nd edition São Paulo: Companhia das Letras, 2022]
- » Beckett, Samuel. 2006. *Novelas*. Traducción de Eloísa Araújo. São Paulo: Martins Fontes.
- » Beckett, Samuel. 2016. *Ossos de Eco*. Traducción de Caetano Galindo. São Paulo: Globo.
- » Beckett, Samuel. 1996. “Ping.” Traducido por Haroldo de Campos y Maria H. Kopschitz. *In: Guirlanda de histórias: uma antologia do conto irlandês*. Editado por Munira H. Mutran. São Paulo: ABEI/Olavobrás.
- » Beckett, Samuel. 1987. *Primeiro amor*. Traducción de Waltensir Dutra (biling.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- » Beckett, Samuel. 2003. *Primeiro amor*. Traducción de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify.
- » Beckett, Samuel. 1989. *O Inominável*. Traducción de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- » Beckett, Samuel. 2009. *O Inominável*. Traducción de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo.
- » Beckett, Samuel. 2015. *Textos por nada*. Traducción de Eloísa Araújo. São Paulo: Cosac Naify.
- » Beckett, Samuel. 2022. *Watt*. Traducción de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras.

Poemas

- » Beckett, Samuel. 2022. *Poesia Completa*. Traducción de Marcos Siscar y Gabriela Vescovi. Belo Horizonte: Relicário.

Ensayos

- » Beckett, Samuel. 1992. “Dante...Bruno. Vico...Joyce.” Traducción de Lya Luft. *In Riverrun: Ensaïos sobre James Joyce*. Editado por Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago.
- » Beckett, Samuel. 2003. *Proust*. Traducido por Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify.
- » Beckett, Samuel. 2022. *Disjecta: Escritos Diversos e Um Fragmento Dramático* (ed. Ruby Cohn). Traducción de Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul (Editora Globo).

Sobre Beckett

- » Andrade, Fabio de Souza. 2001. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- » Araújo, Rosanne. 2012. *Nilismo heroico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa*. Natal, RN: ABEU.
- » Berretini, Célia. 1977. *A Linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva.
- » Berretini, Célia. 2004. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva.
- » Borges, Gabriela. 2009. *A poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp.
- » Cavalcanti, Isabel. 2006. *Eu que não estou aí onde estou*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- » Gonçalves, Livia Bueloni. 2018. *Em busca de companhia: O universo da prosa final de Samuel Beckett*. São Paulo: Humanitas/Fapesp.
- » Maciel, Luís Carlos. 1959. *Samuel Beckett e a solidão humana*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.
- » Malufe, Annita Costa. 2016. “A Imersão no Espaço Literário: *Bing*, de Samuel Beckett”. In: *Poesia: Entre-Lugares* (ed. A. C. Malufe and M. A. Barbosa). São Paulo: Dobradura Editorial/PUC-SP.
- » Marfuz, Luiz. 2013. *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo: Perspectiva.
- » Ramos, Luiz Fernando. 1999. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec/Fapesp.
- » Sagayama, Mario. 2018. *Ele fala de si como um outro: ensaio sobre a voz em Samuel Beckett*. São Paulo: AnnaBlume.
- » Souza, Ana Helena. 2006. *A tradução como um outro original: ‘Como é’ de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- » Vasconcellos, Cláudia Maria. 2012. *Teatro inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota.
- » Vasconcellos, Cláudia Maria. 2017. *Beckett e seus duplos*. São Paulo: Iluminuras.

