



**SAMUEL BECKETT:
(RE) CONSTRUINDO IMAGENS E MEMÓRIAS***

Robson Corrêa de Camargo**
Universidade Federal de Goiás – UFG
robson.correa.camargo@gmail.com

RESUMO: O presente escrito tem por escopo apresentar um estudo da recepção da obra de Samuel Beckett no Brasil em sua primeira encenação (1955), suas diferentes percepções, tanto pela crítica como por artistas brasileiros, feito em jornais e programas. É um estudo realizado por um diretor e crítico teatral, como parte do processo de construção da montagem da referida peça em 1995, no curso de teatro da Universidade de São Paulo e, posteriormente em 2006, em montagem feita pelo grupo Máskara da Universidade Federal de Goiás, com outro recorte.

PALAVRAS-CHAVE: Esperando Godot – Recepção de Beckett – Alfredo Mesquita – Beckett no Brasil

ABSTRACT: The scope of this work is to present the reception of the artistic work of Samuel Beckett at Brazil, in its first Brazilian performance (1955), the first after the French performance, showing different perceptions on this country, both made by critics as by his performers. This study, on playbills, pictures and Brazilian newspapers, was conducted by a director as part of the process of performing Godot in 1995 at the Drama Undergrad Program at University of São Paulo and in 2006 at another staging made at a research group (at Goiás, UFG), on a distinct approach.

KEYWORDS: Waiting for Godot – Beckett's Reception – Alfredo Mesquita – Beckett at Brazil

Encontrar palavras para aquilo que temos
diante dos olhos – como é difícil. Mas
quando realmente elas chegam, batem contra
o real como pequenos martelos até retirar a
imagem fora, como se a realidade
fosse uma chapa de cobre.
Walter Benjamin, “San Gimignano”

A obra do artista, dramaturgo e literato Samuel Beckett (1906-1989) se estabelece como destruidora das palavras e do sentido do drama, de sua(s) unidade(s),

* Este artigo é uma versão expandida de dois artigos publicados: Finding Godot: Samuel Beckett, Fifty Years in The Brazilian Theater – **Journal of Beckett Studies**– State University of Florida (Tallahassee), v. 15, p. 124-144, 2007 e A Recepção Crítica de Esperando Godot no Teatro Brasileiro. **Revista Gestos** (Irvine), California – Irvine, v. ano 20, n. 40, p. 113-132, 2005.

*** Diretor de teatro e coordenador do Programa de Mestrado em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás.

das personagens e da narrativa, na metade do século XX. Entretanto, pouco se tem publicado sobre as obras de Beckett como destruidoras do sentido e da unicidade das imagens teatrais. Imagens que se constroem como registro (fotografias, instante repetido no tempo) e como percepção, na memória, na imaginação (instantes modificados do tempo e retidos como ruínas da percepção) e na criação.

Alguns admiradores de Beckett transformaram as imagens construídas por seus primeiros encenadores em ícones, imutáveis, cimentados no tempo e no espaço, em marcos regulatórios de um fazer teatral, o *imprimatur* de um “genuíno e autêntico Beckett”, a ser repetido indefinidamente. A imagem beckettiana, impressa em seu impacto inicial, deve se cristalizar na percepção e na memória, como imagem e como ação da imagem, imaginAção, imagem em ação. Estabelece esta leitura retida no tempo um *modus operandi* que pretende determinar como deve ser executada a encenação e sua recepção.

Este procedimento de estabelecer uma marca que deve ser retida (repetida) no tempo da obra beckettiana, é realizado principalmente em sua primeira grande obra teatral **Esperando Godot**, montagem-encenação de 1953 que se tornou conhecida, registrada e analisada como marco teórico da arte do antidrama na montagem francesa de Roger Blin (1907-1984). O registro fotográfico desta montagem pode ser observado em seguida, encenado no pequeno palco italiano do Théâtre de Babylone. Ali podemos ver como se vestem suas principais personagens, a árvore esquemática ao fundo, um telão, as atitudes físicas das principais personagens, uns refletores e o chão do teatro, no que parece ser uma foto para divulgação, do que uma cena da peça capturada em seu instante de execução.

Assim, além do que afirmava Benjamin, a reprodutibilidade na percepção imagética da obra de Beckett não apenas destrói sua “aura”, mas, no caso do teatro, ergue um obstáculo à percepção da própria obra em seu refazer, sobrepõe-se ao original. Não é apenas a substituição da existência única pela serial, mas estabelece a repetição original da obra como o padrão. Nos shows de cantores populares o público quer perceber ao “vivo” a repetição daquela obra que ele conhece em sua situação de reprodução particular. Não interessa estabelecer uma experiência única, um processo ritual, ouvir novas músicas, interpretações, mas compartilhar a arte enquanto reprodução ou reificação daquilo que ele conhece. O valor estético que se impõe é o do re-

conhecimento, não o do estranhamento ou do espanto. Assim funcionam as receitas na obra de Beckett.



Esperando Godot: da esquerda para a direita, Roger Blin (Pozzo, também diretor), Lucien Raimbourg (Vladimir), Pierre Latour (Estragon) e Jean Martin (Lucky, deitado). Foto da primeira montagem de Paris, 1953. Disponível em <http://www.superfluitiesredux.com/2010/06/30/waiting-for-godot-world-premiere/>

Torna-se urgente a sugestão de Lev Vigostki (1986-1934), da necessidade de uma crítica de leitor que suprima as percepções anteriores. Vigotski, em 1919, clamava para que o espectador abandonasse as informações e os conhecimentos prévios de e sobre a obra para que conseguisse uma recepção primeira em seu contato com a obra. Peter Brook, o diretor inglês, sugere que este também seja o ato realizado pelo diretor, que deve construir o espetáculo sobre um espaço vazio e esvaziado, ignorando sua fortuna histórica.¹

¹ Este assunto é aprofundado com mais detalhes em: CAMARGO, Robson Corrêa. O Texto Espetacular: performances, teatro, teatros. In: _____; REINATO, Eduardo José; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. (Orgs.). **Performances Culturais**. São Paulo / Goiânia: Hucitec / PUC-Goiás, 2011.



Esperando Godot foto da primeira montagem de Paris, 1953.

Esta permanência se agrava na obra beckettiana, pois, após a morte do autor, os detentores dos seus direitos exigem a manutenção daquelas imagens primeiras em suas encenações em todo mundo. É interessante notar que isto se adensa com o fato de muitos dos trabalhos publicados sobre a produção artística do autor serem realizados sem a publicação das respectivas e múltiplas imagens que seus espetáculos tem gerado em todo o mundo. As encenações das peças de Beckett, ao contrário, tem se dirigido a possibilidades infindas. Beckett une Adorno e Benjamin.

O músico e filósofo Theodor Adorno (1903-1969), em seus escritos,² definia outro texto de Beckett, **Fim de Jogo**, como o de uma “construção do sem-sentido” ou “a conexão de sentido do todo que nega o todo”. Esta definição pode servir a toda obra de Beckett. Argumentava Adorno que a interpretação de **Fim de Jogo** “não pode sustentar a quimera de expressar a mediação filosófica do seu sentido”, onde o pensamento “se transforma num tipo de material de segundo grau”. O texto “sem sentido” de Beckett, com suas imagens, constrói “um sem sentido, ou um não sentido, que não se explica”. Este é o procedimento que deve ser definido não apenas para a textualidade beckettiana, mas para as imagens que se constroem e se perpetuam no tempo de suas múltiplas

² ADORNO, Theodor W. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. (Cf. GATTI, Luciano Ferreira. Adorno lendo Beckett: a paródia do drama. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**, São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008. Anais Eletrônicos)

montagens, pois elas carregam sentidos e imagens que se renovam na “tradução” das equipes artísticas que submetem a novos desafios os textos de Beckett.

Desde o início de sua primeira temporada, iniciada em um teatro marginal em Paris, no início de 1953, por um diretor de pouco sucesso, mas ligado de alguma forma ao movimento surrealista, **Esperando Godot**, objeto desta reflexão, tem levantado inúmeras versões e muitas discussões. Godot é uma peça que estimula nossas lembranças, construindo imagens e histórias a partir de fragmentos de nossas histórias, e não pode ser reduzida a uma determinada leitura imagética, pois é teatro, não pintura, suas imagens são construídas como processo, como realização “em devir”. O teatro não se realiza como mônada (Leibniz), não é simples, não é único, é solúvel e múltiplo, suas imagens são registro no tempo e não do tempo.

A encenação de Godot, a imagem do primeiro Godot, surge no pequeno Théâtre de Babylone, hoje inexistente, como uma pintura que hoje não tivesse mais tela ou suporte. Babylone tinha 233 lugares e, conforme descreve o principal biógrafo de Beckett, James Knowlson, sua apresentação não foi inicialmente um sucesso, pois, após a estreia, muitas de suas cadeiras ficaram vazias, e apesar de críticas positivas e de ter atraído a atenção de importantes dramaturgos como Jean Anouilh (1910-1987) e Alain Robbe-Grillet (1922-2008). O sucesso de público acontece pela intensa e polêmica condenação posterior.³

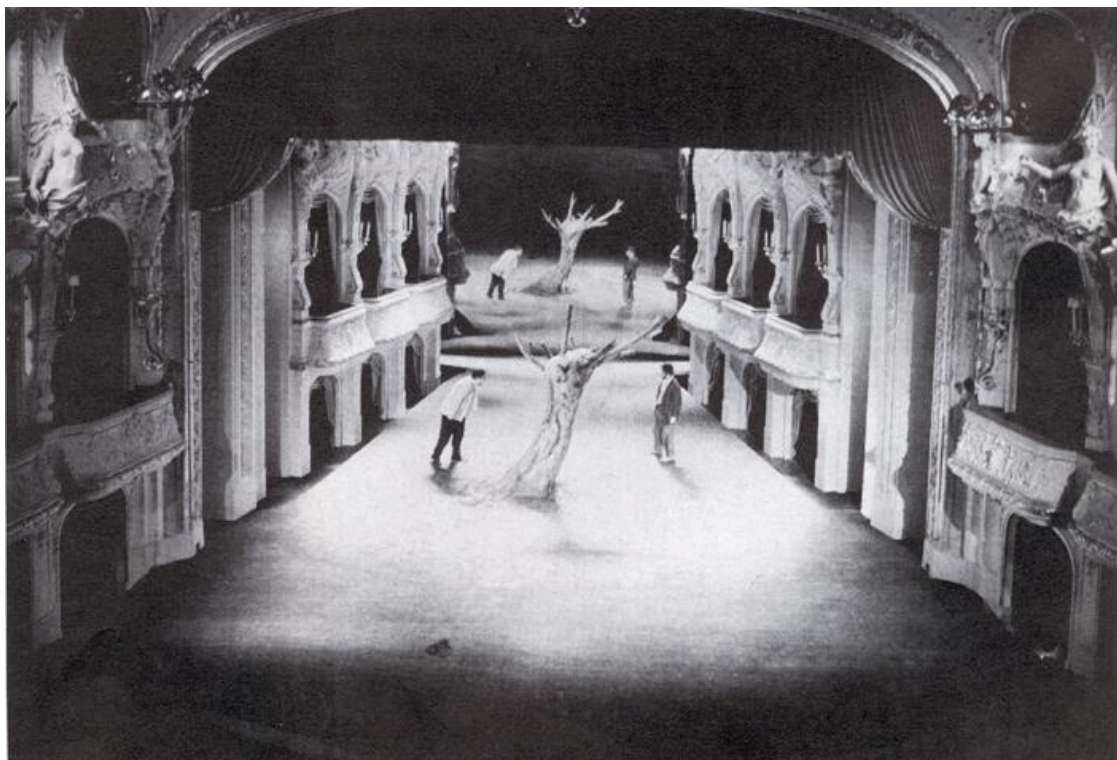
Knowlson descreve que, em uma determinada apresentação nas primeiras semanas, logo após o jorro “sem sentido” do único texto da personagem Lucky, quase ao final do primeiro ato, cerca de vinte “bem vestidos” espectadores a viaam fortemente, causando tumulto na sala, e também no início do segundo ato, ao perceberem que tudo, “infelizmente”, se repetia. Este episódio fez com que a peça se colocasse no centro das atenções e discussões da plateia teatral parisiense e chamasse assim a devida atenção.⁴

Godot tem como única descrição de seu cenário apenas as seguintes palavras iniciais: uma estrada no campo, uma árvore, entardecer, mas estas têm recebido inúmeras versões que se sobrepõem à sua recepção. A que mais chama atenção, na minha percepção, é a montagem de 1970, dirigida por Otomar Krejca, com cenários, ou

³ Knowlson, James. **Damned to Fame**. The Life of Samuel Beckett. New York: Grove, 2004, p. 349-350.

⁴ Ibid.

melhor, concepção visual de Josef Svoboda, produzida no Landestheater, Salzburg, Alemanha. Um teatro de características barrocas que recebe um grande espelho ao fundo. Este reflete os atores e às vezes o público, através de jogo de luzes. Antes dele uma extensão ou recorte do próprio teatro é reproduzida nas laterais internas do palco. Assim, como pode ser notado na imagem abaixo, parte do próprio teatro e os próprios espectadores invadem a cena, adentrando as cortinas, reforçando o espelhismo referenciado na história e inserindo uma arquitetura detalhada no que deveria ser apenas “uma árvore, uma encruzilhada”.



Stage design throughout the world, 1970-75/ René Hainaux

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 recebera, 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.

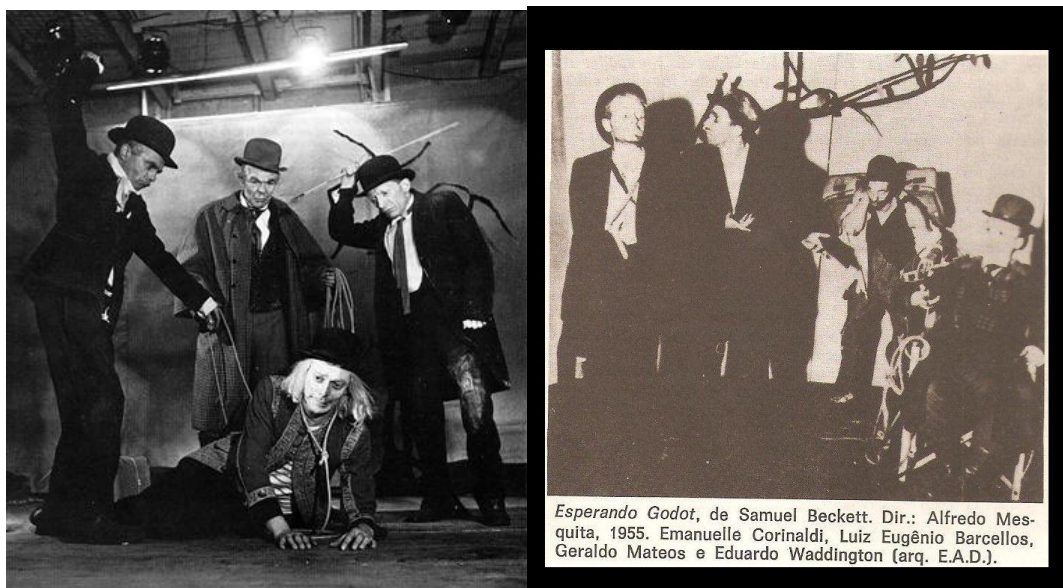
Em nosso país o que mais chama a atenção inicialmente na história deste texto e de seu autor, é o de ter sido o primeiro a estrear uma montagem deste texto, após o

grande sucesso em Paris. **Esperando Godot** no Brasil foi encenado pela primeira vez ao final de julho de 1955, pelos alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo, com o primeiro registro impresso em 20 de julho de 1955. Em Londres a primeira apresentação se dará cerca de treze dias depois, em 3 de agosto de 1955, no Arts Theatre, dirigida por Peter Hall, um jovem de 24 anos.



Esperando Godot, de Samuel Beckett. Dir.: Alfredo Mesquita, 1955. Emanuelle Corinaldi, Luiz Eugênio Barcellos, Geraldo Mateos e Eduardo Waddington (arq. E.A.D.).

Como pode ser visto na imagem acima, a montagem de Alfredo Mesquita, em seus aspectos visuais, estabelece uma relação próxima à de Roger Blin, mas com características particulares. A cabeleira branca do carregador Lucky, deitado, se torna agora uma barba negra, note-se também a juventude do elenco brasileiro, revela-se que a postura física e os figurinos são mais detalhados na montagem de Blin (abaixo – esquerda).

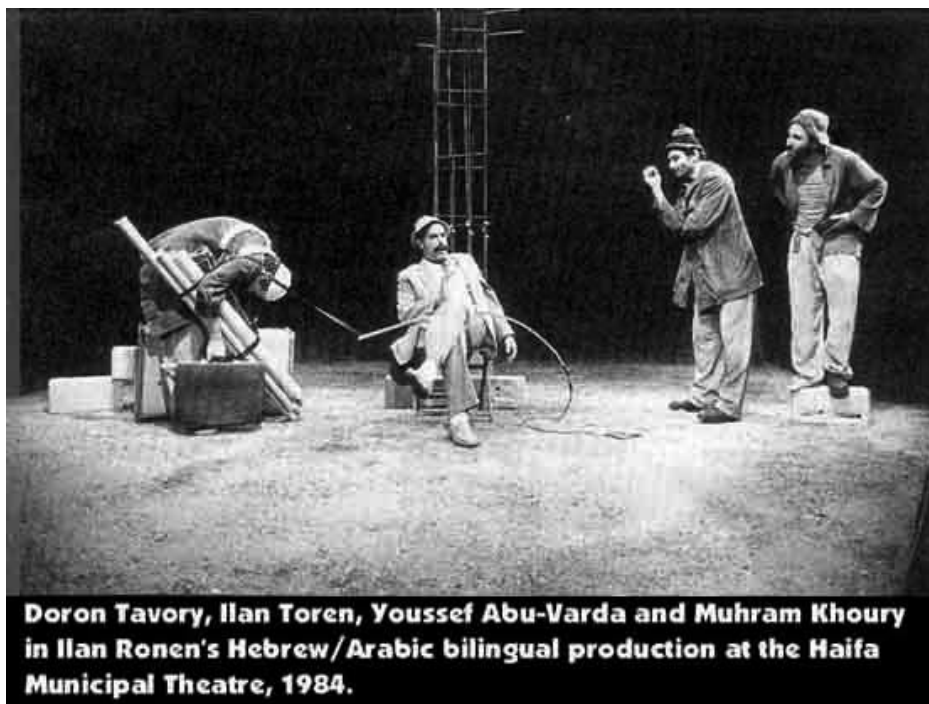


Para tentar recuperar aspectos da recepção de *Godot* no Brasil vou transcrever algumas notícias publicadas em jornais paulistas e programas, alguns de difícil localização, sem a preocupação de checar necessariamente os dados que anotam, mas sim de trazer a recepção ou o registro das imagens feitas naquele tempo.⁵ Imagens impressas de pensamento, como o queria Walter Benjamin.⁶

Em face da limitação de imagens existentes destas primeiras montagens da década de 1950, vamos tentar estabelecer um primeiro percurso do autor através da crítica de algumas representações teatrais, dos pensares que levantou, para uma melhor reflexão sobre esta sua possível encenação. Enfocando aqui as montagens teatrais de **Esperando Godot**, procuro dar ênfase às encenações e concepções e questões da prática cênica, pois, como diretor, parto do princípio que teatro é encenação, e, de que o texto escrito é um dos primeiros (ou últimos) elementos daquele processo complementar que é a interpretação dos atores no palco, frente ao público. Este aspecto da fortuna de Beckett é aqui analisado principalmente nas palavras impressas na imprensa paulista sobre o espetáculo beckettiano, seja no país ou fora dele.

⁵ Fotos dos arquivos da Escola de Arte Dramática e de SILVA, Armando. **Uma Oficina de Atores: a EAD de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁶ Ver BENJAMIN, Walter. *Imagens do Pensamento*. In: _____. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987. V. II.



Esperando Godot, Encenação em Haifa, Israel, 1984. Vladimir um israelence e Estragon palestino, um molho contemporâneo acrescido.

IMAGENS DA RECEPÇÃO DE GODOT NA IMPRENSA PAULISTA

Quando foi escrito Godot? Esta irônica pergunta é apenas para mostrar certa diversidade nas datas de surgimento do texto e da encenação em questão. A crítica brasileira chega a anotar 1946 ou 1948 como a da elaboração final da primeira obra teatral de Beckett. A esta pergunta o próprio Beckett responde, conforme capa dos manuscritos que deram origem à publicação francesa de **Em Attendant Godot**. Encontra-se impressa a data de outubro de 1948 a janeiro de 1949. Sua edição é de 1952, pela pequena editora responsável pelo lançamento de grande parte dos vanguardistas franceses, Éditions de Minuit. Neste mesmo ano realizava-se a primeira estreia de Godot, conforme convite ao *cocktail* feito pelos promotores do evento, o grupo Les Comédien, a direção da casa de espetáculos Théâtre Babylone e Éditions de Minuit, no dia 23 de dezembro, uma terça feira, do ano de 1952. O *cocktail* foi às 17,30 horas, num horário estranho para uma apresentação, no *foyer* do Théâtre Babylone, no Boulevard Raspail, 38, nas cercanias de Saint Germain.



Ensaio de 2007, Wendell Pierce, e J. Kyle Manzay, na produção de Paul Chan que tem como cenário os subúrbios da Nova Orleans que sofria ainda as consequências do furacão Katrina.

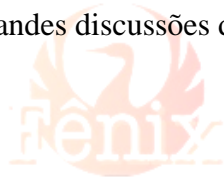
Portanto, esta grande peça do teatro do absurdo, como foi aleatoriamente chamado este movimento de Ionesco, Beckett, Adamov e outros, pelo crítico Martin Esslin, também faria sua primeira performance nos últimos dias de 52, contrariamente ao afirmado pela maioria da crítica mundial. A data, de qualquer maneira é muito estranha, pois, um dia antes do Natal, nesta hora da tarde, ninguém de bom senso esperaria que fosse lançado nada importante. Mas os fatos que se sucederam mostraram justamente o contrário.

Conforme poderá ser observado na nota à imprensa brasileira feita por Alfredo Mesquita, por ocasião do lançamento da montagem no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), dois anos e nove meses depois, em seis de setembro de 1955, em extenso material promocional onde, junto com o texto traduzido, relacionavam-se as críticas e estreias de Godot pelo mundo, até aquela data. Naquele tempo o espaço que as artes do espetáculo obtinham na imprensa era muito maior que o de hoje. Neste *press-release* pode se acompanhar a descrição de montagens de Godot na França, Alemanha e Inglaterra.

Junto à edição mecanográfica de Alfredo Mesquita, com tradução de Ester Mesquita, encontram-se também encadernados trechos de críticas de vários jornais franceses, alemães, ingleses e italianos estampando o sucesso da peça nestes países, certamente material para divulgação do espetáculo. Alfredo Mesquita era ligado ao jornal O Estado de São Paulo e à família que o edita até os dias de hoje. Nelas, em geral,

procurava-se destacar o sucesso internacional do espetáculo: com um total de 500 representações, no Théâtre Babylone, Godot obteve mais de cem mil espectadores, e lançamentos na Suíça, Bélgica e Alemanha. Esta citação de notícia do Paris-Match informava à crítica brasileira que a intenção inicial do espetáculo de estreia na França era ser representada apenas trinta e seis vezes. Sobre o público, além do sucesso comprovado por sua presença, anotava que metade da sala aclamava a peça, embora sempre três ou quatro espectadores saíssem “furiosos antes de baixar o pano”. Na Alemanha, em Hamburgo, o “público entusiasta aplaudiu de pé”.

Sobre os atores e as interpretações, estes excertos de críticas detalhavam que a versão inglesa, de 1955, era feita por atores jovens, e que nela a dança de Lucky era encenada como uma paródia de um balé. Pode se deduzir a linha de direção da versão inglesa pela afirmação do crítico T. C. Worsley, do *The New Statesman and Nation*. Este afirmava que esta “é a peça mais triste que já vi, embora, na sua superfície, ela seja uma comédia.” Repete ele a afirmação de Alan Schneider, encenador americano da maioria das peças de Beckett, escolhido pelo próprio autor e que apresenta uma das grandes discussões de como encenar Godot:



É preciso que o ritmo seja sempre leve e rápido. É isto o que Beckett deseja. De fato, este ritmo fundamental é um denominador comum da maior parte de suas peças. **Il faut quel rythme soit tou jours léger et rapide. C'est ce que Beckett désire. En fait, ce rythme fundament un dénominateur commun de la plupart de ses piéce.**⁷ (Destaque nosso)

Este é um dado importante, pois até hoje há certa discussão sobre a maneira de encenar a tragicomédia Godot.⁸ Como devem ser tratadas as inúmeras pausas e situações e climas propostos pelo autor? Muitos acreditam que a peça de Beckett, a partir de seus elementos trágicos, deva ser encenada com extrema lentidão e pesada reflexão, o que a tornaria excessivamente lenta. Estranha compreensão, que, como se vê, era contrária aos desejos originais do autor. Encontra-se assim um padrão para a montagem, distinto do padrão da leitura. No ato de leitura pode-se imaginar e ralentar as mais de cinquenta pausas contidas no texto, no palco isto seria impossível.

Godot estreou no Brasil como uma montagem feita com alunos da Escola de Arte Dramática, no início do mês de julho de 1955. Dois meses depois, face ao sucesso

⁷ BECKETT, Samuel. *Revue d'Esthétique*. Paris: Editions Jean-Michel Place, [s.d], p. 181.

⁸ A versão inglesa trás este subtítulo, uma tragicomédia, mas não a francesa.

da montagem, será convidada a apresentar-se profissionalmente no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A partir do dia 6 de setembro de 1955 será apresentada naquele teatro, sob a direção de Alfredo Mesquita e assistência de Geraldo Mateo, com os mesmos atores, Luis Eugenio Barcellos (Estragon), Emanuele Corinaldi (Wladimir), Geraldo Mateos (Lucky), Eduardo Waddington (Pozzo) e Alceu Nunes (Rapaz). Sendo esta sua estreia brasileira num teatro profissional, onde serão cobrados Cr\$ 90,00 cruzeiros, em moeda da época. Não há referências ao dia exato da apresentação de julho na EAD, mas podemos encontrar na imprensa uma crítica, o primeiro artigo sobre a peça de Beckett, assinado por Ruggero Jacobbi, na Folha da Noite, página quatro do segundo caderno, dia 20 de julho de 1955. Este artigo anunciava o espetáculo e trazia alguns comentários.

Ruggero, da geração de italianos que vieram renovar o teatro brasileiro a partir da Segunda Guerra, como o nome não deixa esconder, seria importante mentor do Teatro de Arena de São Paulo. Na sua coluna Espetáculo, analisava: “Não é por nada que a literatura francesa de hoje se apaixona pelo lado secreto do Romantismo Alemão, especialmente pelo idealismo mágico”. Afirmando ter que combater esta tendência do idealismo mágico, o crítico sentiu-se obrigado a “mostrar até que ponto aquilo que nos é apresentado como absoluto e eterno na realidade é histórico, concreto e transitório”.

A crítica tem duas partes, a primeira publicada na edição de 20 de Julho de 1955, na Folha da Noite, e a segunda que deve ter sido feita alguns dias após, da qual temos um recorte sem data. Jacobbi (de estreitas ligações com o movimento comunista italiano), depois de analisar o enredo de Godot, afirma que o reino de Beckett é o domínio do indiferenciado, o nada caótico, o fluido, a ausência total de valores, onde os esquemas de nosso mundo comum são reduzidos a nomes. Em seguida cita comentário do crítico francês Maurice Nadeau (1911), o “anarquista” (na verdade ligado ao movimento surrealista e expulso do Partido Comunista Francês em 1932, acusado de trotskismo), e de Maurice Blanchot (1907-2003), o “metafísico”,⁹ dois dos maiores apoiadores da obra de Beckett, segundo Jacobbi. O crítico e diretor teatral italiano tenta desmontar a análise de Nadeau-Blanchot sobre o texto, afirmando que comentará o que considera o “belo espetáculo” da EAD. Aponta o teatro de vanguarda da primeira geração futurista-dadaísta, como um teatro alegre. A vanguarda contemporânea seria, e

⁹ Blanchot luta na resistência francesa, assim como Beckett, e apoiará os protestos de 1968, assim como assinará vários manifestos conjuntamente com ácidos críticos do stalinismo, como Jean-Paul Sartre e Henri Lefebvre.

certamente fala de Beckett e Ionesco, “tristonha, desanimada, azeda, e no mínimo cínica”.

Os vanguardistas de hoje (1955) guardam daquela época anterior, continua Jacobbi, a componente libertária, que, porém se tornou niilista, e “(o que é pior) vagamente mística”.¹⁰ Jacobbi, em nome do espectador comum, clama por definições: É necessário saber quem é Godot? Se é Deus, a morte, a liberdade... Procurando, nas leis do materialismo histórico as regras da arte, Jacobbi deblatera contra a arte “pura” e clama pela arte impura, na procura das formas do conteúdo, velha pendenga que atravessa a crítica até o início da década de setenta e que ainda consegue seus seguidores. Mas, finalmente, e com certa inveja do extenso espaço que possuía a crítica na época, depois desta filosófica discussão, observo a conclusão de Ruggero sobre o espetáculo:

A interpretação dos alunos da E.A.D. é esplêndida; poética, detalhada, humaníssima. A direção de Alfredo Mesquita é a melhor de toda sua carreira. [...] O espetáculo vale como contribuição cultural e pelos problemas que levanta.¹¹

Não entendia Jacobbi, ou não queria entender, a metaforização do discurso beckettiano. Atrás de Godot encontrava-se muito mais que uma simples definição “mística”. Atrás da azeda ironia beckettiana encontramos sim o velho riso dos vanguardistas de primeira época, temperados agora pelo tempo, pela aliança Hitler-Stalin, pela invasão da Polônia (1939), pela repressão stalinista à vanguarda artística e oposicionista russa, pela revolta contra o realismo socialista etc.

Desta primeira apresentação na EAD temos apenas esta crítica. Outras notícias a que tivemos acesso são da estreia no TBC em setembro. A primeira era uma chamada para o espetáculo, com foto, em OESP, no dia da estreia no TBC, uma terça-feira. Anunciava que o espetáculo ficaria apenas duas semanas em cartaz, e, a seguir, anunciava a estreia de Maria Stuart de Schiller. A segunda, uma reportagem de M. Pacheco, anunciando um das principais realizações teatrais da temporada, também com foto. Reproduzia esta a carta-proposta do encenador Mesquita para a peça, da qual detalharemos mais à frente.

¹⁰ JACOBBI, Ruggero. **Folha da Noite**, São Paulo, p. 4, 20 Jul. 1955.

¹¹ Ibid.

A primeira crítica, de Mattos Pacheco, no Diário da Noite, dia 8 de setembro, na coluna Ronda, afirma estar diante de um dos maiores acontecimentos teatrais do ano. Embora alerte que possivelmente o público “não aceitará Esperando Godot”, e que, face ao caráter do texto, o TBC não terá casa cheia durante as duas semanas prometidas por Franco Zampari ao elenco. Considera esta encenação de Godot um espetáculo adulto (maduro) não só no texto, mas na direção e na interpretação. Afirma: “este é o melhor espetáculo de Alfredo Mesquita”, opinião unânime entre a crítica impressa.

Texto e direção serão os dois pontos altos considerados pelo crítico, acompanhados de perto pela interpretação. Afirma que a personagem Wladimir destaca-se pelo grande domínio de palco e movimentos libertos naturais. Afirma o crítico que este é quase um tipo chapliniano. E, ao contrário, avalia que Estragon e Pozzo são personagens represadas e exteriores demais na caracterização feita pelos seus atores.

Na coluna Palcos e Circos, de O Estado de São Paulo, escrita por Décio de Almeida Prado, embora sem sua assinatura, este coloca a seguinte questão: O grande mérito de Godot é o de “não parecer com nada que se conheça na literatura teatral. Poderíamos dizer que é uma forma de teatro abstrato, ao dispensar enredo, história, etc. Mas o teatro nunca poderá ser abstrato – como a música ou a pintura – por que parte do homem, do ator, que é, antes de qualquer coisa, uma presença viva e concreta. O teatro de Beckett afirma-se, portanto,

[...] por ser essencialmente concreto, antiliterário. [...] nunca deixa de ter um valor teatral direto, apoiando-se sobre a representação, sobre o desempenho, sobre a presença imediata dos atores, estribando-se sobre uma série de atos bem cotidianos, bem reais, como calçar e descalçar um sapato. [...].¹²

Destaca também o crítico, na continuidade de suas observações sobre o espetáculo, em 16 de setembro, o caráter burlesco de tantas cenas de Godot, quase alegres, dentro de seu total pessimismo. Tem-se de fazer alguma coisa, “de cantar, de dançar ou pensar, enquanto se espera – inutilmente – por Godot” afirma Prado.

Sobre a dupla Wladimir-Estragon, o crítico destaca o temperamento diverso, que traz para a representação qualidades quase opostas. Wladimir, mais expansivo e teatral, com maior capacidade mímica, de maior sentido de utilização de todo o corpo e maior sentido de estilização grotesca. Estragon mais contido, arriscando-se menos “a representar”, porém tocando-nos, às vezes, exatamente pela simplicidade e

¹² Palcos e Circos. **O Estado de São Paulo**, pg. 12, 08 de setembro de 1955.

autenticidade da emoção, “pela ausência de artificialismo”. Sobre o encenador Alfredo Mesquita, afirma que a direção é excelente. Distinguindo-o entre os principais encenadores nacionais menos pela técnica do que pela “maturidade artística geral”, o que lhe permite encenar cada texto da maneira que melhor lhe convém.

Em *Esperando Godot*, considera Prado, dois pontos sobressaem, o “uso total do corpo, por parte dos atores, dentro de uma tradição clownesca, em que a peça longinquamente se inscreve, e o respeito ao ritmo de cada cena”. A inflexão, considera, é a parte mais fraca do espetáculo, recitada e sem espontaneidade, cabendo à culpa a relativa inexperiência dos atores-alunos. Se dependesse do crítico a única mudança de orientação seria uma maior importância dada ao lado cômico – de humor negro – da peça, afirma. *Esperando Godot*, na visão de Décio, é um pantomima trágica e, quanto se respeite esse seu duplo aspecto, maior rendimento dramático. E aqui observamos que, contrariamente a opinião de Ruggero Jacobbi, Almeida Prado pode ver na peça a importância do lado cômico na realização plena de *Godot*, a presença do riso e da ironia, deficiência apenas desta montagem, como pode ser observado, mas parte obrigatória do estilo da encenação de *Godot*, com a qual comparto.

Outras críticas da apresentação no TBC emitiram opiniões bem díspares. É importante destacar a de Flávio Pilla, na *Última Hora*, em 13.09, por afirmações contrárias à da maioria dos críticos de Beckett. Destacava a qualidade do autor e de seu trabalho, ligava o texto às correntes dadaísta e niilista, mas Pilla não considerava esta peça “de vanguarda”, pois segundo ele, outros autores já haviam proposto a mesma tese. Considerava *Godot* como obra de um autor “totalmente previsível”. Pilla vê *Godot* como um ser totalmente definido, como se respondesse às questões anteriormente colocadas por Ruggero Jacobbi:

(*Godot*) deixa de ser o estranho e desconhecido esperado, para representar uma personagem conhecida e perfeitamente descritível, proprietária de uma fazendola próxima ao descampado, com celeiro, camas de ferro, empregados e rebanhos de cabras e ovelhas, severo e rígido com seus pastores. Em suma: um personagem definitivamente real e existente, inclusive com facetas de sua personalidade declaradas.¹³

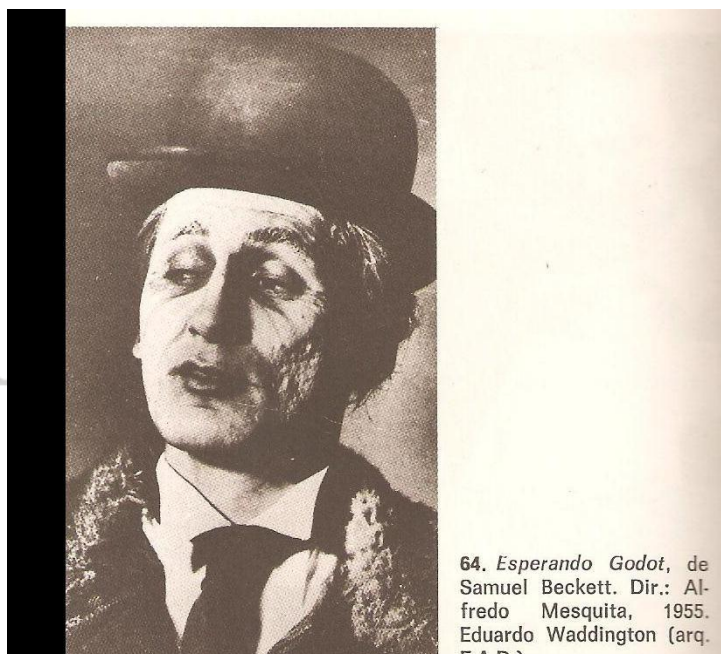
É interessante que se observe não ser este um erro de interpretação de alguns críticos, mas parte do amplo poder metafórico que o teatro de Beckett possibilita. Aqui

¹³ PILLA, Flávio. *Última Hora*, pg. 12, 13 de setembro de 1955.

vemos os críticos, espectadores especializados, extraindo diferentes compreensões da obra aberta *Esperando Godot*. Há críticos totalmente descritivos.

Sobre a encenação, Pilla afirma que o diretor tentou seguir as indicações do autor, embora ele não concorde com a criação do personagem Lucky, “pois este mostra o clímax de seu estado físico”. Sobre as interpretações, as considera boas, dentro das possibilidades de alunos-atores, acha que a personagem Estragon tem interpretação espontânea e Wladimir, ao contrário, muito preso às “convenções do aprendizado”, embora não “comprometam a encenação”. O crítico paradoxalmente opina ao final que, se no conteúdo a peça não é de vanguarda, ela preenche sua finalidade de peça de vanguarda, “levantando e abrindo polêmicas em sua volta”.

No Diário de São Paulo, outro crítico, Nicanor Miranda,¹⁴ em artigo em três partes, tece outras considerações sobre o espetáculo da EAD. Nas primeiras frases historiciza certa origem do teatro de vanguarda, que teria surgido na França, a partir de certa distinção e influência mútua entre o teatro de bulevar e de vanguarda. Afirma ainda que não havia gostado de outras



Pozzo (Eduardo Waddington, arquivos da EAD)

incursões da EAD na vanguarda (Brecht e Kafka), mas esta sim. Afirmava esta ser “a melhor encenação de Alfredo Mesquita”, destacando o fato de Beckett “violiar as leis do drama”, “não conhecendo peças que se assemelhe”. O equilíbrio da interpretação era o destaque, com a interpretação de Geraldo Mateo (Lucky), pela resistência física e psíquica na interpretação e Eduardo Waddington (Pozzo), pela construção da máscara, que “supreende aqueles que o conhecem de perto”. De Luís Eugenio Barcellos (Estragon) acha que não agrada tanto quanto a de Emanuele Corinaldi (Wladimir), que

¹⁴ Precursor do Teatro Popular do SESI de São Paulo.

se destaca pela voz, e por uma presença que se nota mais depressa, e que “fere mais rapidamente os olhos”.

Athos Abramo, na coluna Palco, parte de importante família antistalinista italo-brasileira (anarquistas e trotskistas), depois de ligar Beckett a Kafka e Joyce, é outro crítico que discorda desta peça como iniciadora de novos rumos na dramaturgia universal, afirma que a direção “mantém o espetáculo dentro de uma linha que flutua entre o teatro e o circo”, liga Pozzo ao domador, dono ou capitão do circo. Lucky, para Abramo, um urso, ou um bruto chipanzé ou burro que carrega a carga, símbolo do povo. Informa que a linha da direção é conservada “em equilíbrio” entre o circo e o teatro. Considera a marcação de uma pureza absoluta, sem movimentos desnecessários, e a recitação construída num plano que, partindo do mais genuíno ímpeto instintivo, atinge a uma essencialmente poderosa expressão. Sobre a reação do público, Athos Abramo informa que no espetáculo de estreia o público mostrou não ter gostado da peça. “Mas é assim mesmo: não é para ser gostada, é para ser compreendida e depois aceita ou não.”

A DIREÇÃO DO ESPETÁCULO

Dado também o caráter histórico deste artigo, é importante que destaquemos elementos da proposta do diretor da peça, em texto escrito para a estreia no Teatro Brasileiro de Comédia. Mesquita a considerava um ótimo exercício, face às inúmeras dificuldades de interpretação que apresenta a peça. Afirma que a EAD cumpre parte de seu programa, que é o de levar “peças de vanguarda difíceis de serem representadas por companhias profissionais, em razão dos riscos econômicos que acarretam”. Afirma Mesquita que a EAD apresentara, já no TBC, às segundas-feiras outras peças, como esta consideradas “de vanguarda”, como **A Exceção e a Regra** de Brecht (a primeira encenação de Brecht no Brasil), e **O Julgamento** de Kafka. Estas peças, relata o diretor, não foram um sucesso, no seu entender, o que obrigou a Escola a evitar o TBC, uma casa de teatro profissional, e voltar a seu teatrinho particular, “e para amigos, apenas”.

Eis que, descreve, de repente, num dos seus costumeiros gestos de desinteresse, Franco Zampari, o “engenheiro construtor do TBC”, convida este espetáculo da EAD para ser apresentado numa forma permanente. Este procedimento, como afirma Mesquita, criou um frio na barriga, “que imensa responsabilidade a enfrentar: apresentar

alunos do 3º ano no teatro que ocupa, indiscutivelmente, o primeiro lugar entre os teatros nacionais”.

Sobre o texto de Beckett, Mesquita afirma que o desafio foi maior a se ver enfrentado com peça de tal magnitude foi o

[...] difícil e discutidíssimo Godot, que tamanho êxito obteve em Paris, consagrando da noite para o dia não só o seu autor, conhecido e admirado, até então, apenas entre uma pequena elite vanguardista, leitora de seus romances, como também o ator Rambourg, vindo do Music Hall e que, pela primeira vez, interpretava um papel dramático, Wladimir”.¹⁵

Como se pode observar, certamente não se buscava uma interpretação que seguisse os modelos da tragédia grega, ao se buscar um ator com a leveza e o ritmo ligeiro do Music Hall.

Aqui é interessante observarmos, não sem alguns comentários entre colchetes, que Mesquita descreve suas impressões como espectador de Godot, a que pode assistir na França:



Foi no pequenino e miserável, mas já ilustre “Teatro Babilônia” (Théâtre Babylone) [Mesquita traduz o nome do teatro] que vi a peça de Beckett, esse estranho escritor irlandês da língua francesa que durante sete anos fora secretário de James Joyce [esta informação, repetida internacionalmente, não é correta], cuja inegável influência, embora em menor grau que a de Kafka, o marcara de maneira indelével, assim como tantos outros autores contemporâneos. E essa sua peça causar-me-ia uma extraordinária impressão, não me saindo, desde então, da cabeça. Elogiadíssima pela imprensa em geral, discutidíssima em todas as rodas intelectuais de Paris, vaiada às vezes, e, a princípio, por uma minoria reacionária bem organizada (como se vê não é só na nossa terra que nossas coisas acontecem...) acabou Godot por se impor também junto ao grande público.[...]

Como será compreendida e aceita pelo nosso público essa eterna e angustiante espera por Godot, que Beckett exprimiu por meio de um simbolismo a um tempo despido e expressivo? Será que é possível, assistindo-a pela primeira vez, extrair dela todas as verdades que inegavelmente encerra e que a nós, nos parecem hoje, lida e relida a peça um sem número de vezes e ensaiada meses a fio, tão claras e evidentes? Nem todas, com certeza. Mas bastará assistir a uma só representação – quem sabe, – para ser possível deixar-se envolver pela sua atmosfera estranha e inquietante. E essa inquietação será por sua vez transformada numa verdadeira ânsia por penetrar o seu sentido profundo. Daí um esforço intelectual indispensável: a transformação dessas primeiras impressões confusas, mas persistentes, em outras tantas respostas ao problema do verdadeiro sentido – ou falta de

¹⁵ MESQUITA, Alfredo. Texto mimeografado, acompanhava o texto traduzido por Esther Mesquita em versão distribuída para a imprensa.

sentido – da vida, dessa miserável condição humana tal como a pinta, no nosso entender com toda razão, Samuel Beckett. E que mais útil e elevado fim poderia ambicionar uma representação teatral?¹⁶

Qual a imagem correta de Godot? Esta é uma falsa questão. A construção das imagens da cena de Godot não são uma tarefa fácil para qualquer artista, e levanta intensa polêmica inclusive na forma adequada de sua confecção, seja no ritmo, na caracterização dos atores etc. Beckett autor, por exemplo, não permitia que ela fosse feita por mulheres. Além do mais Beckett é um autor que impõe a arte como instrumento de cultura e de barbárie, construindo um sem sentido ou um não sentido, que não se pode explicar.



Cacilda Becker, Estragon em Esperando Godot de Flávio Rangel. 1969. São Paulo.

Em próximo artigo descreveremos as questões levantadas em duas outras montagens paulistas importantes pelo elenco e pela direção envolvidas, a de Cacilda Becker-Flávio Rangel, de 1969, e a de Antunes Filho-Lélia Abramo, de 1976.

¹⁶ MESQUITA, Alfredo. Texto mimeografado que acompanhava o texto traduzido por Esther Mesquita em versão distribuída para a imprensa, junto com as críticas publicadas internacionalmente, no original.