

## ***Rire à visage découvert: imaginar Beckett no Brasil***

Doutorando George Luiz França<sup>i</sup> (UFSC)

### ***Resumo:***

Se os dados indicam que os palcos brasileiros aguardaram até 1955 para conhecerem uma montagem de *Esperando Godot*, dada ao público pela primeira vez em Paris em 1953 com a direção de Roger Blin, é necessário, entretanto, notar que o programa com que Alfredo Mesquita a apresentou continha fragmentos de um texto de apreciação escrito por Paulo Mendonça em 1954 e publicado nas páginas da revista *Anhembi*, dirigida por Paulo Duarte. Nesse texto pioneiro, Mendonça, que morava em Paris, dedica-se a debater com *Godot adulte*, de Roland Barthes, e cria uma primeira imagem da peça, que repercutiria em sua circulação no Brasil e nas relações que se poderia travar entre o texto beckettiano e o grupo advindo dos quadros modernistas que habitaria a revista de Duarte e emolduraria os inícios da Escola de Arte Dramática e do Teatro Brasileiro de Comédias. Essa trama ainda incluiria o interesse de Mesquita por Ionesco e uma apreciação posterior do ator italiano Emanuele Corinaldi, que participa da montagem de *Godot* e posteriormente publica, também na revista *Anhembi*, suas considerações sobre a primeira montagem de *Fim de partida*. É uma leitura dessa rede de relações e das conseqüências das implicaturas que ela gera que se pretende neste texto.

***Palavras-chave:*** Samuel Beckett; *Esperando Godot*; História do Teatro; Literatura; Modernidade.

*“Ditas aquelas palavras, sumiu para além, muito além daquela galáxia que ainda azula na  
imensidão...”*

(Alfredo Mesquita, *Gênesis*)

Ainda que as primeiras apresentações da primeira montagem de *Esperando Godot* tenham se dado em Paris em janeiro do ano de 1953, sob a direção de Roger Blin, ator e diretor que trabalhou ao lado de Beckett não só nessa peça, mas também em *Fim de partida* e *Dias felizes* (com atuação de Madeleine Renaud), os ecos do texto que o dramaturgo irlandês começa a escrever em 1948, publica em 1952 e leva aos palcos em 1953 levariam ainda um ano para chegar ao Brasil. Segundo Fábio de Sousa Andrade, a peça espera até 1955 para ser montada em Londres, em inglês, e ainda mais para passar de uma escolha pautada pelo pragmatismo e pela possibilidade de uma produção a baixo orçamento a uma apresentação na Coconut Grove de Miami em 1958 “vendida ao público de *socialites* e famosos de Hollywood como uma comédia arrasa-quarteirão”, no dizer de Fábio de Sousa Andrade (BECKETT, 2005, p. 9). Se o Brasil também esperou até 1955 para ver uma montagem do texto, todavia, o programa que a apresentou ao público continha fragmentos de uma resenha que circulara um ano antes nas páginas da revista *Anhembi*, em seu número 47, de outubro de 1954. Trata-se da apreciação de Paulo Mendonça, jornalista radicado em Paris (e anteriormente ministrante de um curso sobre Shakespeare na Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, em São Paulo), para o espetáculo cujo diretor não aparece citado, mas, tendo sido apresentado no Babylone, certamente é o de Roger Blin.

Mendonça, à época redator na França da revista fundada por Paulo Duarte em dezembro de 1950 em São Paulo, dedica-se fortemente a debater *Godot* com um nome que viria a ser amplamente

conhecido no Brasil anos mais tarde, mas que então apenas havia publicado *Le Degré zero de l'écriture* (1953) e ainda lançaria *Michelet*: Roland Barthes. Por um lado, a preocupação do francês com o problema da escritura, e obviamente da linguagem, por conseguinte; por outro lado, com os silêncios, com a história e seus apagamentos. De qualquer forma, a preocupação manifesta por Paulo Mendonça parece ser de natureza diversa. Não por outro motivo, o brasileiro abre sua apreciação do espetáculo e de Barthes com a demanda da noção de vanguarda e com a tentativa de uma justaposição entre Beckett e Ionesco (cuja peça, *Comment s'en débarrasser*, fora lançada no mesmo teatro, em abril de 1954). Mendonça vai buscar em Barthes um critério sociológico que poderia definir a vanguarda. Sua preocupação não parece distante, por exemplo, da de Clement Greenberg ao colocar a disjuntiva entre vanguarda e kitsch que tão fortemente marcaria a crítica sua sucedânea. Ora, não é desusado lembrar que Greenberg, em 1939, replica a lógica de “bem” contra “mal”, “progresso” contra “retrocesso” (binômios que nos fazem crer haver realmente escolha entre os termos da situação posta) da guerra que começava ao considerar a necessária oposição de uma vanguarda a uma retaguarda, associada, esta última, à idéia de kitsch, espécie de fenômeno massivo derivado da Revolução Industrial. Ora, a pergunta posta tanto por Mendonça quanto por Barthes é: Godot, tendo nascido não como produto “popular” ou “boulevardier”, ou seja, havendo iniciado sua circulação entre um público restrito e intelectualizado (“de alta cultura”, como Duarte definiria o perfil de sua *Anhembi*) e depois alcançando grandes platéias, poderia ainda ser chamada de peça de “vanguarda”? O que seria definitivo de um vanguardista? O sucesso, sozinho, poderia torná-la kitsch? Mais, ainda: seria a cisão com o grande público, a impossibilidade de reconciliação, antes de qualquer característica formal ou de composição, uma definição possível para arte vanguardista?

Não seria o caso de pensar, na contramão de um critério de relação com o público (de matriz comunicativa, por si só, ou seja, que investe na transparência da linguagem), ou ainda, fora de uma idéia de vanguarda que não parece ser adequada a Beckett tendo em vista, por exemplo, não só seu problema com o alinhamento com James Joyce (de cujo “nome do pai” tenta fugir ao escrever em francês), como o fato de que não escreveu manifestos ou fez programas pensando em uma “religião do futuro”, tal como Antoine Compagnon (1996)<sup>1</sup> define o problema da relação entre a vanguarda e o novo? Ou ainda, pensar que, se há uma operação de transgressão em jogo, ela se daria mais ou menos da maneira como Foucault (2006, p. 29) caracteriza o problema da sexualidade (e para que serve a linguagem, senão para o gozo?) em seu *Prefácio à transgressão*:

Talvez se pudesse dizer que ela reconstitui, em um mundo onde não há mais objetos, nem seres, nem espaços a profanar, a única partilha ainda possível. Não que ela ofereça novos conteúdos a gestos milenares, mas porque autoriza uma profanação sem objeto, uma profanação vazia e fechada em si, cujos instrumentos se dirigem apenas a eles mesmos. Ora, uma profanação em

---

<sup>1</sup> Não é desusado relembrar que esse mesmo livro faz a crítica das narrativas ortodoxas de modernidade tais como apresentadas por Hugo Friedrich, em relação à poesia, ou Clement Greenberg, em relação às artes plásticas.

um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que poderia se chamar de transgressão?

O conceito de profanação será relido e explicitado por Giorgio Agamben (2007, p. 65-81) como a restituição à esfera do uso, ao gozo, aquilo que dela foi apartado para destinar-se aos deuses (e aqui a relação entre religião e separação fica patente, de modo que toda separação, seja a para os deuses, seja a do poder, institui uma religião, antes releitura – *re-legere* – do que religação – *re-ligare* –, para Agamben). As reflexões do italiano apontam para o fato de que se pode profanar tanto por contato (contágio) quanto por uso, por um jogo que seja capaz de tornar inativas as potências da economia, do direito e da política, convertendo-as na porta de uma nova felicidade. Nesse sentido, muito mais eficaz do que considerar *Esperando Godot* pelo viés da vanguarda e da contraposição a algum sistema artístico vigente (mesmo que haja quem leia o texto como uma grande não-peça), talvez seja lícito pensar que, no riso desatado que pode ser provocado por Vladimir e Estragon, esteja a matriz da possibilidade de gozar do fato de que não há fundo que assegure qualquer coisa que se diga: a linguagem, em suma, está vazia, e o trabalho de mostrar os abismos de sem-sentido que povoam toda atribuição de sentido é o que faz com que o texto beckettiano rumoreje. Com efeito, Mendonça (1954, p. 378) concorda com Barthes no sentido de que Godot, depois de despido de uma “película intelectualista”, faz “rire à visage découvert.”

Mendonça se detém, em seguida, na bifidez que, a seu ver, Barthes detecta em Godot: uma peça “em si”, qual seja, o texto de Beckett, impresso no papel, e sua interpretação, ou seja, uma leitura, uma dobra por sobre a peça do *metteur en scène*; de um lado, algo que estaria sujeito à contingência, de outro, algo “imutável”. É certo que as futuras teorizações de Barthes sobre o texto mudariam essa forma de conceber, uma vez que, se o escrito não se altera, os tempos se alteram com os textos e, da mesma forma, os textos com os tempos. É justamente o mote que permite que se enuncie, a cada leitura, uma nova leitura, e, tal qual bonecas russas, leituras dentro da leitura, ou diferentes imagens que se plasmam na letra que se abre ao seu próprio vazio. Considerando que o texto não tenha mudado, o jornalista brasileiro discorda do uso do advérbio “sociologicamente”, por parte de Roland Barthes, para dizer que, nesse sentido, Godot teria deixado de ser uma peça de vanguarda. O que foge ao olhar de Mendonça é o fato de que um texto nunca pode ser duas vezes o mesmo; se Barthes admite que o texto de Beckett não teria deixado de ser vanguarda “pela assimilação do público”, intriga o brasileiro que o crítico francês pense que a peça teria atingido sua “adultidade” (*Godot adulte* é o nome da leitura do francês para o espetáculo, publicada no *France Observateur* em 10 de junho de 1954), uma vez que entende que, se o público teria subido até a peça, considerando-a como imutável, este, e não o texto, teria se tornado adulto. Trata-se de uma concepção pedagógica e “formativa” do papel do que seria uma vanguarda, qual seja, o de formar sujeitos que, num dizer à Oswald de Andrade, possam “comer do biscoito fino que fabrica”. Investe-se, pois, novamente na idéia de que a linguagem em arte se prestaria à comunicação;

nada mais próximo do horizonte teórico (social-democrático) de um Habermas, por exemplo.

Cabe abrir parênteses para que não se fique refém da leitura que Mendonça faz de Barthes: ir ao próprio texto do crítico francês. Quando Barthes (1993, p. 413) afirma, para ratificar seu uso do critério a que chama “sociológico”, que “la pièce elle aussi a changé, elle a été profondément recréée par ses publics successifs, et c’est un *Godot* assez nouveau [...] mais nullement défiguré, et qui ne renie aucune de ses premières virtualités”, deixa o mote para que se repense o juízo que fez o brasileiro de seu texto (juízo, aliás, marcado pela possibilidade de ler a contrapelo esse texto “do primeiro Barthes” em relação com o que produziu posteriormente). Com efeito, o que está implicado no *Godot adulte* é que o texto, tal como visto na primeira vez, contém virtualmente todos os “novos Godots” que públicos sucessivos viram (leram), ou seja, não se trata de uma mudança social do público que por sua vez teria “desfigurado” o texto e tirado dele seu caractere vanguardista e transgressor, mas sim de uma potência que rumoreja dentro da própria linguagem devindo outra eternamente e acumulando, num dizer à Bataille, as camadas de poeira que, com o tempo, cobrem a Bela Adormecida<sup>2</sup>. Entre essa afirmação sobre as virtualidades e *Da obra ao texto*, ensaio que suplementa o clássico *A morte do autor*, ou ainda, uma teoria da imagem e de sua pungência como laceração (e da leitura como contaminada pela ordem do *retard* e não mais do *regard*, ou seja, da atribuição de sentido como algo que só pode se dar *après-coup*) tal como apareceria no Barthes de *A câmara clara*, não vai, se bem se pensar, tanta distância.

Como já vimos, Mendonça concorda com Barthes em torno da questão do riso desatado que Godot provoca. Barthes (1993, p. 414) considera, ainda, que esse riso seria, na condição de ato coletivo, uma promoção do lírico, em uma linguagem entre solene e familiar, e que o fim da peça seria “hardiment philosophique, qui engage sans tricher le spectateur dans le décherement de la connaissance”. É com base nessa constatação, e não na de aceitação do público, que Barthes pensa Godot como adulto: o tom do teatro de Beckett é equiparado ao do monólogo shakespeariano. Nesse sentido, põe a nu o que resta de (não-)lírica possível após a razão ter provado que podia fabricar o horror, ou ainda, que podia acabar com o mundo; os cacos de linguagem que se repetem e retornam no sem-tempo e no não-lugar seriam, quiçá, o que restaria de pensamento possível: não mais o tratado, mas o fragmento; não mais o sujeito, mas o resíduo; não mais a lira, mas o vazio.

Godot aparece, nas apreciações sobre o teatro parisiense de outubro de 1954 escritas por Paulo Mendonça, entrelaçado com outra peça assistida pelo brasileiro no mesmo período: *Amedée ou Comment s’en débarrasser*. Ambas são lidas como peças “de clima”, em que não haveria ação, idéia ou tese a ser apresentada. Entretanto, Beckett teria sido mais feliz, na visão do brasileiro, por tomar o

---

<sup>2</sup> “Los narradores no imaginaron que la Bella Durmiente del Bosque se habría despertado cubierta de una espesa capa de polvo: tampoco pensaron en las siniestras telas de araña desgarradas por el primer movimiento de su cabellera rojiza. Sin embargo, tristes napas de polvo invaden sin fin las habitaciones terrestres y las ensucian en forma pareja: como si se

próprio clima como ponto de partida. É lícito lembrar que *klimatós*, em grego, na acepção de Antônio Houaiss, referia-se não apenas a uma região da superfície terrestre, mas à própria inclinação do eixo da Terra, responsável por gerar diferentes zonas de iluminação do globo. O clima é, pois, aquilo que não deixa tudo exposto à luz, que gera sombras, que não permite que se veja tudo, ou ainda, que faz com que o sol tanto ilumine que nada se possa ver: obnubilação. *Clima*, noutra acepção, é a revista que formou, como crítico de teatro, Decio de Almeida Prado, bem como uma tradição crítica na cultura brasileira, qual seja, a que acaba por se matizar em balizas autonomistas. Para Mendonça, o clima de Beckett conseguiria plasmar “a existência em estado puro, despida de todos os elementos acessórios”, e, paradoxalmente, a presença da vida se mostraria no predomínio de uma imensa sensação de vazio ao passo que Ionesco ainda pautaria seu espetáculo em símbolos que funcionariam como pontos de apoio, dos quais Beckett já teria se “desembaraçado”. Nesse sentido, o brasileiro retoma a oposição armada por Morvan-Lebesque entre a ausência constitutiva de Godot e a presença fundamental de Amedée. Entretanto, não seria possível extravasar essa leitura da ausência de Godot, da não-vinda daquele que é esperado para o abismo com que toda a linguagem tem de se haver e não pode ignorar, ainda que tergiversar a respeito?

O próprio Ionesco, em seu comentário à atribuição do Prêmio Nobel de Literatura a Samuel Beckett em 1969, afirma que ele próprio, o escritor irlandês e Adamov teriam sido postos no mesmo saco, rejeitados, em sua época, por não terem “estilo” ou “poesia”. Pensa, todavia, as diferenças entre seu teatro e o do dramaturgo irlandês, classificando-se como “barroco” e dando ao irlandês o rótulo de “clássico”. Não se estendendo sobre essa rotulação diferencial (que de alguma forma poderia gerar certo dissenso em relação à associação que Barthes e outros críticos fazem entre Beckett e Shakespeare, se considerarmos este último o expoente do barroco inglês), Ionesco (2010) assim descreve a relação entre seu teatro, o de Beckett e o de Adamov:

quand nous avons commencé à écrire, Beckett Adamov et moi, notre propos n'était ni social ni politique. Ce que nous voulions faire, aussi bien Beckett Adamov que moi-même, c'était une critique de la condition métaphysique de l'homme. Dans les années 50, comme on parlait beaucoup de l'absurde, on avait appelé notre théâtre "théâtre de l'absurde". On a toujours l'habitude ou le penchant de donner d'un écrivain l'interprétation la plus courante ou la plus habituelle. Dans les années 35-40, on parlait d'authenticité ou de machinisme: la société de la machine. Aujourd'hui, il s'agit de la société de consommation.

Mendonça avança para o fato de que a peça de Ionesco tem uma espécie de progressão de enredo em torno do problema de se livrar de um corpo que aumenta ao longo do tempo, ao passo que Godot não avança no tempo e no espaço. Desenvolvendo esse argumento, o autor assimila o tempo em Beckett à idéia de duração em Bergson. Não se trata da espacialização do tempo, ou seja, de confundir o tempo com o espaço, o que levaria a pensá-lo apenas em um esquema sucessivo e centrado na

---

tratará de disponer los graneros y viejas habitaciones para el cercano ingreso de obsesiones, fantasmas y larvas que el

percepção, mas, talvez, de abrir as portas para pensar o tempo como uma quarta dimensão, à moda do que formulava Carl Einstein. Nesse sentido, o afastamento da fenomenologia e do centramento no objeto ser mostra fundamental, na medida em que seria necessário, na teoria de Einstein, fugir ao centramento que a cultura ocidental criou em torno da visão como apreensão de objetos no mundo para pensar a possibilidade de uma criação absoluta do objeto. Não é desusado notar que Beckett, conforme aponta Raúl Antelo, assina o manifesto *A poesia é vertical*, escrito por Einstein e publicado em *transition*, revista de Eugène Jolas, em março de 1932. No texto de Einstein há, inclusive, uma contraposição ao ideal clássico que mina a assimilação proposta por Ionesco entre Beckett e alguma forma de classicismo. Tratar-se-ia, pois, de conjurar, através da poesia (ela também imagem, se a pensarmos como constituída pelo corte e pelo retorno, tal como Agamben), uma nova mitologia para o mundo, uma espécie de nexo entre eu e mundo que prescindia da razão, da comunicação e da função em favor de uma desintegração da possibilidade de um sujeito autocentrado que se chame “eu”. Nesse sentido, é patente o papel da imagem, não só nas formulações iniciais de Henri Bergson, como *Matéria e memória*<sup>3</sup> (cuja primeira edição data de 1896), mas também na forma como a caracteriza Antelo a partir de Einstein e de uma reivindicação do caractere metafísico da imagem:

a imagem funciona, na verdade, como uma defesa contra a passagem do tempo e contra a morte. Em sentido mais abrangente, caberia pensar que a própria arte visa representar a experiência de sua fugitiva finitude e que a função da imagem seria, portanto, garantir a sobrevivência imemorial da experiência. Decorrem desse princípio metodológico duas representações da morte. A representação naturalista, pautada pelo medo da morte, tenta eternizar o precursor e manter a sobrevivência da família em sua própria endogenia. Já a representação metafísica, ativa na arte primitiva e arcaica, busca, pelo contrário, uma interpretação tectônica da arte. Ambas, porém, propõem a imagem como memória fixada, vale dizer, que nelas o duradouro deixa de estar sujeito à morte e a imagem passa a ser mais poderosa do que os próprios viventes. (ANTELO, 2010)

O que parece ter sido negligenciado por Mendonça, em sua discussão com Barthes, é a reflexão do crítico francês sobre o papel da linguagem na elaboração do drama beckettiano. Com efeito, ao ler *Esperando Godot*, Barthes defronta-se com uma linguagem a que chama “literal”, sem duplo, sem cumplicidade, sem fundo alegórico. Nesse sentido, não faria sentido discutir se Godot fala da ausência de deus, do capitalismo ou do pós-guerra, uma vez que, na peça, a linguagem é “suffisant, parfaitement plein, en sorte qu’il ne concède aucune place à la glose symbolique.” Ou seja: “Tout est dit de ce qui doit être dit, un point, c’est tout.” (BARTHES, 1993, p. 414) No entanto, nessa primeira apreciação do teatro de Beckett, Barthes ainda assimila o dramaturgo irlandês a Ionesco e Adamov como três autores

---

olor carcomido del polvo mantiene y embriaga.” (BATAILLE, 1969, p.152)

<sup>3</sup> Com efeito, no volume em questão, o universo aparece já como um conjunto de imagens disponível para um corpo, o qual fornece o modelo para certas imagens particulares do indivíduo. A matéria, com efeito, tendo sua existência pautada por um caráter imagético, seria, pois, mais do que a representação, mas menos do que a coisa em si. Abole-se, outrossim, a distinção entre externo e interno, uma vez que “Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais do que relações entre imagens.” (BERGSON, 2006, p. 21.)

que não fornecem senão uma linguagem, conformando uma literalidade dura que remeteria à do cinema<sup>4</sup>. Essa leitura nega, outrossim, qualquer dimensão simbólica, qualquer verdade cifrada nos personagens ou no enredo (ou em sua ausência): o crítico francês nega que esse tipo de operação, de ordem teológica, se aplique ao teatro, como ato imediato. Em comum entre o espetáculo teatral e o cinema, Godot exibiria acima de tudo uma linguagem do exterior, assimilável a um pensamento do “fora” e à noção de que a linguagem é puro deslize, superfície móvel, instabilidade, vazio de sentidos cambiantes.

\*

O texto de Paulo Mendonça sobre Roland Barthes aparece em *Anhembi* ao mesmo tempo em que Alfredo Mesquita, conhecido diretor teatral da cena paulistana dos anos 40 e 50, criador da Escola de Arte Dramática de São Paulo, está montando, com seus alunos terceiranistas, a primeira versão brasileira de *Esperando Godot*. O texto, por sua vez, acaba estampando o programa da peça, apresentada em 1955, meses depois de circular na revista de Paulo Duarte. Vale, pois, pensar como o diretor, também ligado ao grupo em torno do *Estado de S. Paulo*, uma vez que era filho de Júlio Mesquita (o qual, por sua vez, era uma espécie de mentor intelectual de Duarte, em torno do quem orbitava Paulo Mendonça), se relacionava com o que à época era chamado “teatro de vanguarda”, ou ainda, com o próprio teatro, para pensar quais as implicações histórico-teóricas dessa primeira circulação de Godot pelo palco brasileiro.

É digno de nota que Alfredo Mesquita se considerava um discípulo de Jacques Copeau, cujo conceito de direção teatral dá centralidade ao verbo (ao texto) em sua concepção, o qual seria uma “transcrição sensível” de uma espécie de partitura. Se a base de tudo é o verbo (a linguagem), se se pode depositar no texto a fé de que gere todo o restante do espetáculo, soa como paradoxal a erosão da possibilidade de fundar sentido a partir da linguagem que a corrosividade de Godot anuncia. Com efeito, para Louis Jouvet, outro discípulo de Copeau cuja morte é lastimada por *Anhembi* nos anos 50,

O papel existe mais intensamente que o comediante e que o desempenho. O personagem existe além do comediante. [...] O texto do autor é para o comediante uma transcrição física. Deixa de

---

<sup>4</sup> Talvez não seja fortuito o fato de que, em 1965, Alan Schneider realizará o *Film* de Beckett com ninguém menos do que o já idoso Buster Keaton (um dos inspiradores de Beckett para a construção de figuras entre o *clown* e o *clochards* como Vladimir e Estragon). De alguma forma, é como se o personagem interpretado por Keaton tentasse fugir à existência acreditando no imperativo fenomenológico de Berkeley de que “ser é ser percebido”: além de todo o silêncio, inviabilizando a percepção auditiva, há um grande olho de que parece ser necessário se esconder, e há os olhos dos animais e mesmo os olhos do reflexo de si mesmo no espelho que não devem perceber esse rosto que só se exhibe no final. Essa aparição diante do espelho muito bem poderia corresponder ao destino de tantos outros personagens de Beckett, como Vladimir e Estragon, que não conseguem deixar a espera eterna no campo aberto, ou ainda, que não conseguem se matar, ou Clov, de *Fim de partida*, que não consegue sair da casa-abrigo e deixar aquela existência. Além disso, é lícito lembrar que Hamm, a figura em torno da qual orbita *Fim de partida*, começa a peça de rosto coberto e retorna a esse estado ao fim de tudo, como se tentasse se eximir desse grande olho, mas ainda assim, ao se descobrir, não pudesse deixar de ser. Esse olhar final para o espelho pode nos levar a pensar a impossibilidade de afirmação de uma subjetividade em uma sociedade espetacularizada, em que o narcisismo se faz substituir pela especularização, tópico desenvolvido por Mário Perniola em seus textos sobre a videocultura.

ser um texto literário. A peça, ao ser lida, coloca o ator num estado físico de entusiasmo ou de prostração que antecede a qualquer outra consideração. Esse estado físico é um autêntico processo de ficar possuído. [...] Durante o ensaio o ator serve-se do texto para se excitar, para adquirir um certo poder de existência e de verdade acessível aos olhos e aos ouvidos do espectador. Nós nos espantamos ao ouvi-lo, porque na realidade o ouvimos. (JOUVET, apud SILVA, 1989, p. 31-32)

Nessas considerações, Jouvét dá a ver que, apesar de dar centralidade ao papel, ao escrito, confere a ele a tarefa de propiciar um estado físico de possessão, palavra que possui implicaturas no pensamento formulado no início do século no campo da antropologia francesa e que repercute em um filósofo como Giorgio Agamben, para quem esse tipo de processo está intimamente ligado a uma privação do si autocentrado, ou seja, é uma forma de subjetivação e dessubjetivação ao mesmo tempo. Rodrigo Lopes nota, por sua vez, a respeito do problema da possessão, que Alfred Métraux especula, em *Le vaudou haitien*, de 1958, sobre a animalidade dos elementos dramáticos da possessão ritual, uma vez que quem incorpora a entidade é chamado de cavalo, ou seja, a relação entre o físico e o sobrenatural é posta em termos de uma doma ou de uma montaria. “O indivíduo num estado de transe não é de modo algum responsável por suas palavras e por suas ações. *Como pessoa ele cessa de existir.*” (MÉTRAUX, apud OLIVEIRA, 2011) Ainda que quem sabe Jouvét não tivesse em vista essas possibilidades em torno de um significante como “possessão”, não deixa de ser significativo que as implicaturas nele envolvidas apontem justamente para um processo de negação da plenitude, ou ainda, da afirmação de um limiar, assimilável ao entre-humano-e-inumano em que se situam os personagens beckettianos.

Seguindo o percurso que precede a montagem de Godot por Alfredo Mesquita na EAD, em 1952, o paulista traz ao Brasil o diretor português Luís de Lima, que introduz Ionesco entre os autores estudados na Escola, primeiro como exercício, depois traduzindo suas peças, uma vez que considerava que o teatro de Ionesco “explorava a palavra até suas últimas conseqüências” (LIMA, apud SILVA, 1989, p. 97). Além de introduzir no repertório de novos atores textos como *A cantora careca* e *A lição*, um ano depois de começar a trabalhar na EAD, o professor importado adapta *Bartleby, o escrivão*, novela de Hermann Melville, em um mimodrama intitulado *O escrivão*. Sobre a montagem, Ivo Zanini (apud SILVA, 1989, p. 98) escreve em *O tempo* a 3 de novembro de 1953:

O ator mímico exprime-se através de passos. Prevalecendo o silêncio na mímica, só utilizará ruídos ou música de pulsação, como apoio de movimento, em oposição à música de melodia, sem a qual a dança não existe. Esta provém de um excesso de energia, e o bailarino – como suas energias não são empregadas em seu trabalho – é um homem que passeia. Já o mímico é um homem que caminha em ‘qualquer lugar’, para uma destinação. Por isso, a mímica representa a energia que faz girar a roda hidráulica; a dança representa o espetacular ruído do excesso de água, do qual a roda hidráulica não tem necessidade para funcionar. E ninguém, depois de assistir a um espetáculo de mímica, fará a menor referência à virtuosidade de execução de tal ou qual medida, desta ou daquela fase técnica.

Trata-se, na montagem mimodramática, de plasmar em gestos, prenes de silêncios, algo que fuja à lírica, à melodia e à possibilidade de expressar qualquer conteúdo. Em suma, se assimilarmos a



idéia de mímica ao texto que dá vazão a essa criação, qual seja, ao lugar de Bartleby, cujo grande trunfo é tornar o poder impotente ao não entrar em contestação frontal, mas deixá-lo sem meios de ação por “preferir não”, poderemos afirmar que a mímica, como processo de identificação diferida, ou ainda, como repetição em diferença, mina as bases do próprio processo comunicativo, uma vez que traz em seu bojo um *plus* de significação a qualquer denotatividade, um abismo no silêncio que poderia ser assimilado às grandes sequências de ações de Lucky comandadas por Pozzo, em *Esperando Godot*, ou aos momentos em que nada resta a dizer, os quais povoam *Fim de partida*, de Beckett, ou à impossibilidade de se dizer o objeto. Vale lembrar que, para Deleuze, autor de *Diferença e repetição*, o ato de repetir é uma forma de transgressão: Bartleby repete sua preferência a todo momento; os silêncios de *Fim de partida* se reiteram; o mímico repete e difere um modelo imaginário.

De qualquer forma, o interesse da tradição autonômica também recaiu sobre a elaboração teatral de Beckett e Ionesco; todavia, para alinhá-los sob o rótulo de “vanguarda”, era necessário também montar para ambos uma espécie de “tradição válida”, como forma de ratificar sua existência (ou a chegada aos abismos do sentido) através de uma visão cumulativa da história de seus antecedentes. É emblemático, nessa concepção, o pensamento de Décio de Almeida Prado, o qual guarda estreito contato com o grupo cultural da cidade de São Paulo sobre o qual ora verso. Forjado nos quadros da revista *Clima*, em que atuava junto a Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio Salles Gomes e Ruy Coelho, Décio passa pelas páginas do *Estado de S. Paulo*, estampa vários textos nas páginas de *Anhembi* e podemos reencontrá-lo, em 1956, lecionando Estética Teatral na Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. Seu curso, segundo Armando Sérgio da Silva (1989, p. 66),

atinha-se a uma reflexão sobre os principais movimentos artísticos, desde o Romantismo, com a análise do *Prefácio de Cromwell*, de Victor Hugo, passando pelo Naturalismo, incluindo-se as propostas de encenação de Antoine e chegando finalmente a discutir o teatro de vanguarda, com ênfase especial no teatro do absurdo.

É visível uma espécie de armação tese-antítese-síntese, típica do pensamento dialético: temos a proposição do drama moderno com o indivíduo romântico retornando a Shakespeare e sua síntese de grotesco e sublime, uma insurgência naturalista de cunho mimético, pautado nas propostas engajadas de Zola e na quarta parede de Antoine, e, por fim, o declínio da verossimilhança em favor de espíritos revoltados que usariam o absurdo, em tese, para retratar em chave alegórica o mundo do pós-guerra. Entretanto, essa mesma aproximação ao fato de que teria sido a experiência da guerra a responsável pelo desabamento do que poderia se mostrar afiançador do sentido da existência humana revela-se como argumento falho, tendo em vista a existência precedente da patafísica de Jarry, que acaba sendo alinhado sob o rótulo de vanguarda não só por Armando Sérgio da Silva, mas por Décio de Almeida Prado (apud SILVA, 1989, p. 87-88), cuja citação é endossada pelo autor da tese sobre Alfredo Mesquita, que seria

homem de espírito (pena que a comédia por conta própria jamais o tenha tentado). Ninguém negará a comicidade, a irresistível comunicabilidade de sua adaptação de *Ubu rei*. [...] A graça paródica do texto, a espontaneidade da representação e a receptividade do público conjugaram-se para criar um entendimento recíproco, entre palco e platéia, como poucas vezes temos visto.

Ainda que a montagem de *Ubu rei* na EAD tenha se dado depois da de *Esperando Godot*, em 1958, é patente que Décio esteja trabalhando por uma visão comunicativa da montagem, e transformando em paródia, procedimento tipicamente vanguardista, o que Jarry fizera como abismo de sentido e afirmação de possibilidade criativa, minando justamente a possibilidade de fundação através da linguagem, ou a idéia de comunicação, com personagens em falas desencontradas agindo de maneira não-pautada pelas convenções. Talvez se possa dizer que em termos de montagem o procedimento tenha sido paródico, uma vez que a EAD montou a peça ao mesmo tempo que Jean Vilar o fez no Teatro Nacional Popular; o próprio Armando Sérgio da Silva fala da diferença de concepção entre as duas direções, apontando para o fato de que Vilar saía em desvantagem e parodiado.

Voltemos, pois, a *Esperando Godot*, “a melhor direção de Alfredo Mesquita”, “exato no ritmo e inteligente na simplicidade de suas marcações”, como o disse, à época, Miroel Silveira. No programa da montagem, além do já comentado debate estabelecido por Paulo Mendonça com Roland Barthes, Alfredo Mesquita alinha sob um “gênero” ao qual intitula “vanguarda” a adaptação que levava para *O julgamento*, de Kafka, *A exceção e a regra*, de Brecht e *Seu Bob’le* de Shéadé, estabelecendo nítido destaque para sua versão do *Godot*, que teria despertado reações muito mais entusiásticas do que as que a antecederam. Essa montagem de Beckett, autor até então desconhecido do público brasileiro, lido apenas por uma pequena parcela de intelectuais, recebe o convite de Franco Zampari para ser apresentada no Teatro Brasileiro de Comédias, empreitada que, juntamente com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fazia parte do espectro de organizações culturais de Ciccillo Matarazzo, que inclui o Museu de Arte de São Paulo.<sup>5</sup>

Fato é, pois, que as peças dos autores ditos de vanguarda alcançaram bom êxito entre o público brasileiro, que, segundo consta na tese de Armando Sérgio da Silva, as recebeu de forma positiva e entusiástica. Foi o que se deu, por exemplo, na primeira montagem de Ionesco no Brasil, com a peça *Jacques ou a submissão*, montada por Gianni Rato, professor convidado da Itália para trabalhar na Escola de Arte Dramática, apresentada em 1957, ou com o *Ubu rei*, apresentado no ano seguinte, ou com outras duas montagens de Ionesco: *As cadeiras* (1960) e *Cena em quatro* (1962). Dois anos depois,

---

<sup>5</sup> Para atar as pontas entre esses procedimentos institucionalizadores da vanguarda e o grupo de que ora se trata, vale lembrar que é depois de sair da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e de uma breve passagem pela Atlântida que o cineasta Alberto Cavalcanti filmará, na Europa, *O senhor Puntilla e seu criado Mati*, entre 1955 e 1956. Se por um lado se montava *A exceção e a regra* no Brasil, por outro, é necessário que um brasileiro vá à Europa para escrever um roteiro conjuntamente com Brecht e tenha coragem de filmá-lo, dada a recusa de Joris Ivens em fazê-lo. Hoje em dia, trata-se de película rara, da qual nem mesmo a Cinemateca Brasileira dispõe. O enredo trata de um proprietário de terras austero e cruel enquanto sóbrio, que se torna generoso e amigável quando ébrio, com cujo temperamento flutuante seu criado lida a fim de protegê-lo.

às portas do início da ditadura militar, outro nome que passa por Anhembi, não só, mas que também chega a lecionar na EAD, Ruggero Jaccobi, dirige *A lição* de Ionesco no Teatro Maria Dalla Costa. Além de bom conhecedor de Brecht e de quase ter sido expulso do Brasil por “subversão política” em 1956, Ruggero era um bom conhecedor do vêneto e da *Commedia Dell'Arte*, o que o fazia reconhecido bom diretor dos textos de Goldoni. Nesse sentido, não deixa de estar perto da matriz de Mário de Andrade, uma vez que encenou *Arlequim, servidor de dois amos* no Brasil. Mas entre todas as matrizes vanguardistas, talvez o mais digno de nota, ou seja, o gerador de efeitos que imbricam as narrativas cristalizadas das vanguardas, é o fato de que Jacobbi tenha tido por mestre Anton Giulio Bragaglia, o teórico do teatro e da fotografia futuristas dos anos 10 do século XX. Apesar do repúdio marioandradino pelo designativo ligado a essa vanguarda, a ele atribuído por Oswald de Andrade, é digno de nota que, mesmo tendo vários dos participantes do movimento futurista aderido ao fascismo ou assimilado suas teses sobre a máquina, a denegação do passado e a aceleração do tempo ao ideário ditatorial massificador progressista, encontraremos um Bragaglia (que já em seus experimentos fotográficos se preocupava com o problema da desmaterialização, fenômeno que fatalmente nos projetaria no que Guy Debord chamaria, mais tarde, sociedade do espetáculo) deserdado de lugar na Europa colaborando com crônicas de teatro nas páginas da revista de Paulo Duarte, a exemplo do que acontecerá com Margherita Sarfati nas páginas da *Ver y estimar* de Jorge Romero Brest. Mas eis assunto para outras imaginações. Outras esperas.

## **Referências Bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTELO, Raúl. *Carl Einstein: a construção de uma realidade mitológica*. Disponível em: <[http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0301/01.htm#\\_ftn2](http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0301/01.htm#_ftn2)>. Acesso em 3 abr. 2011.

BARTHES, Roland. Godot adulte. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Tome I: 1942-1965. Paris: Seuil, 1993.

BATAILLE, Georges. Polvo. *Documents*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. O maior filme irlandês (*Film*, de Beckett). In: \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34 Letras, 1997, p. 33-35.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos*. V. III – Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Trad. Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 27-43.

IONESCO, Eugène. Critiques et commentaires sur les oeuvres d'Eugène Ionesco. Disponível em: <<http://www.ionesco.org/critiques.html>>. Acesso em 19 mar. 2010.

MENDONÇA, Paulo. Teatro em Paris. *Anhembi*. v. XVI, n. 47. São Paulo: Anhembi, out. 1954, p. 378-382.

OLIVEIRA, Rodrigo Lopes de Barros. Vodou, paraíso e destruição. *Sopro*. n. 22. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n22.pdf>>. Acesso em 10 mar. 2011.

PERNIOLA, Mário. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos, 2009.

SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1989. (Série Comunicações e Artes)

---

**i George FRANÇA, Prof. Ms., Doutorando**

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Professor de Português no Colégio de Aplicação, Centro de Ciências da Educação; Doutorando no Curso de Pós-Graduação em Literatura, área de concentração Teoria Literária, orientado pelo Prof. Dr. Raúl Antelo.  
francalgeorge@gmail.com