



Exu contra o messianismo: crítica de *Esperando Godot no fim do mundo,* encenada pelo Teatro Oficina

*Exu against messianism: review of
Esperando Godot no fim do mundo,
staged by Teatro Oficina*

*Exu contra el mesianismo: crítica de
Esperando a Godot no fim do mundo,
puesta en escena por el Teatro Oficina*

Rafael Marino

Rafael Marino

é doutorando e mestre (2019) em ciência política pela Universidade de São Paulo. Graduiu-se em ciências sociais (2016) pela mesma instituição e, atualmente, é técnico de programação cultural no Sesc-SP (Belenzinho).



Resumo

Este ensaio intenta fazer uma leitura crítica da peça *Esperando Godot no fim do mundo*, encenada pelo Teatro Oficina Uzya Uzona em 2022. O argumento explorado ao longo do texto é que, com escolhas cênicas e textuais específicas, a companhia reorientou a peça de Samuel Beckett em um sentido afro-antropofágico, distinguindo significativamente essa montagem do sentido original do texto.

Palavras-chave: Teatro Oficina, Samuel Beckett, Messianismo, Antropofagia, Exu.

Abstract

This essay is a critical reading of the play *Esperando Godot no fim do mundo*, staged by Teatro Oficina Uzya Uzona in 2022. It argues that the company reoriented, based on scenic and textual choices, Samuel Beckett's play in an Afro-anthropophagic sense, significantly changing the staged version from the original meaning of the text.

Keywords: Teatro Oficina, Samuel Beckett, Messianism, Anthropophagy, Exu.

Resumen

Este ensayo intenta hacer una lectura crítica de la obra *Esperando Godot no fim do mundo*, puesta en escena por el Teatro Oficina Uzya Uzona en 2022. El argumento central del texto es que, con elecciones escénicas y textuales específicas, la compañía reorientó la obra de Samuel Beckett en un sentido afroantropofágico, distinguendo significativamente el montaje del significado original del texto.

Palabras clave: Teatro Oficina, Samuel Beckett, mesianismo, antropofagia, Exu.

Introdução

No texto de Beckett, a peça *Esperando Godot* não tem, propriamente, um final. Ou, melhor dizendo, qualquer noção mais tradicional de desfecho é deixada de lado e o que ocorre é a continuidade da espera (eterna?) de Estragon e Vladimir pela vinda de Godot¹. Na encenação feita pelo grupo

1 Lembremos que, segundo a caracterização de Szondi (2004), o drama burguês tem o seu fundamento na elaboração das relações sócio-históricas a partir da forma diálogo – cuja existência, na obra beckettiana, é bastante peculiar, uma vez que, ao invés de diálogos efetivos, temos uma junção de frases truncadas, fortemente desconexas e balbuciantes. Desta forma, é possível notar que vários elementos constitutivos do drama moderno são criticados e ironizados na dramaturgia de Beckett.

Teatro Oficina Uzyna Uzona, porém, Godot morre e sua morte decorre da ação de Exu.

Se isso foi um ponto de polêmica até dentro do elenco que comporia a peça (CORRÊA, 2022, p. 9), não deixaria de ser para o público. A leitura que pretendemos fazer, no entanto, não visa somente comparar a encenação com a objetividade da peça escrita, mas sim entender as razões destas mudanças e repertoriar algumas de suas consequências.

Mesmo que não se goste das mudanças propostas, o fato é que a peça do autor irlandês talvez seja uma das mais encenadas em todo o mundo e sua montagem em contextos particulares abriu espaço para transformações diversas na caracterização das personagens e na organização da peça. Isso se dá porque a peça em si é escassa em referências geográficas, seu cenário é simples e sua narrativa é minimalista (MCDONALD, 2006, p. 41)². Teria, portanto, uma estruturação joão gilbertiana, como categoriza Zé Celso (2022[2001], p. 47). Se isso pode ter um forte apelo abstrato e que pode direcionar o espectador/leitor para discussões teológicas-filosóficas abrangentes sobre a humanidade, sua origem e seus caminhos, por outro lado, “*Esperando Godot* tem um significado ou apelo que ainda persiste, não [...] porque dialoga diretamente com uma condição humana a-histórica, mas antes porque é capaz de se apresentar em diferentes contextos e momentos históricos” (MCDONALD, 2017, p. 141-142).

Sabe-se que o próprio Samuel Beckett se incomodava com a forma como *Esperando Godot* foi recebido, argumentando que seu sucesso inicial “foi baseado em um mal-entendido fundamental”, a partir do qual “críticos e público insistiam em interpretar em termos alegóricos ou simbólicos uma peça que lutava o tempo todo para evitar uma definição” (apud GRAVER; FEDERMAN, 2005, p. 9). Contudo, como argumentam Graver e Federman (2005, p. 10),

² McDonald (2006, p. 41), em seu comentário de *Esperando Godot*, não deixa de lembrar algumas referências geográficas possivelmente identificáveis na peça de Beckett: Estragon teria um acento francês e Vladimir um quê de russo. Em termos de fala, os dois falariam um inglês com cadência Irlandesa. Todas essas referências, de distintos países da Europa, podem acentuar a ideia de não-lugar do texto. Andrade (2005, p. 10), lembra que Estragon e Vladimir aludem à região de Macon, comuna francesa localizada ao sul e local em que Beckett fica, enquanto membro da resistência francesa ao nazismo, escondido entre 1942 e 1945 – após sua quase captura pela Gestapo. O dramaturgo irlandês ficou, mais especificamente, no vilarejo de Roussilon.

a história das encenações de *Esperando Godot* leva a crer que, independentemente da vontade de Beckett, a peça tinha qualidades as quais abriam toda sorte de possibilidades e usos distintos por parte de dramaturgos, críticos e públicos³.

De modo mais específico, é notável a sua afinidade com a catástrofe e situações-limite⁴ – chega-se mesmo a dizer que, com a trilogia do pós-guerra (composta, além da peça em questão, por *Dias felizes* e *Fim de partida*), Beckett estaria reagindo à ameaça de destruição total da Terra pela bomba atômica (LEMINSKI, 2011). Não é à toa que fora montada em momentos históricos: o Apartheid sul-africano, em que o Donald Howarth (1980) colocou dois atores negros para encenarem Estragon e Vladimir; a Guerra da Bósnia, na qual Susan Sontag (1993), trabalhando numa Sarajevo sitiada, dirigiu atores de várias etnias; na encenação bilingue árabe-israelense, feita por Ilan Ronen (1984), em que explorava as tensões da ocupação israelense e na encenação ao ar-livre, proposta por Paul Chan e Christopher McElroen (2007), em bairros devastados pelo furacão Katrina em New Orleans.

No Brasil, assolado por forças fascistas no Estado, pelo genocídio negro/ameríndio, ecocídios sistemáticos e por uma das maiores mortandades mundiais no contexto da pandemia de covid-19 (2022), a encenação de 2022 feita pelo Teatro Oficina, traz como título, inclusive, *Esperando Godot no fim do mundo* – cujos desastres são apreendidos e apresentados, de maneira fractal, pela videoinstalação (de Ciça Lucchesi) que abre a peça.

3 Andrade (2005, p. 10) também traça um paralelo interessante entre a peça e a experiência de clandestinidade de Beckett no sul da França ocupada pelos nazistas, “vivendo na expectativa aberta, diária, pelo fim do conflito”

4 Não é sem razão, portanto, que boa parte da crítica tenha recebido suas peças como integrantes do chamado Teatro do Absurdo, representado, principalmente, por Jean Genet e Eugène Ionesco (Cf. ESSLIN, 2018). Para uma interpretação distinta da obra do dramaturgo irlandês, ver o ensaio “Tentativa de compreender *Fim de Partida*”, de Adorno (2003), no qual o autor alemão argumenta que, diferentemente da literatura existencialista, Beckett, procurando responder à crise da forma dramática no século XX, levou a percepção de impossibilidade de sentido para um nível ainda mais profundo de sua obra, isto é: a opacidade de sentido da vida e das relações é identificada como elemento decisivo para estruturação formal de suas obras. Ademais, é importante ter em vista que o epíteto Teatro do Absurdo, para abarcar seu trabalho, era estranho ao próprio Beckett, para quem uma visão sistematicamente negativa da vida não fazia sentido, visto que o que aconteceu, unicamente, é que ele se deparou mais com o mal do que com o bem em sua vida e em seu trabalho (Cf. MCDONALD, 2008, p. 156).

Susan Sontag, no início da década de 1990, foi convidada pelo dramaturgo Haris Pašović a dirigir um espetáculo teatral quando Sarajevo estava cercada. Sobre isso, ela escreveu: “o espírito de bravata me sugeriu num instante algo que eu talvez não imaginaria [...]: havia uma peça óbvia para eu dirigir. A peça de Beckett, escrita quarenta anos antes, parece ter sido escrita para Sarajevo e sobre Sarajevo” (SONTAG, 2005, posição 4765). Com a encenação feita pelo grupo Oficina, o mesmo sobre a peça do irlandês pode ser dito a respeito de sua pertença ao Brasil. E isso fica ainda mais pronunciado caso tenhamos em vista outra afirmação de Sontag:

Pois, precisamente, *Esperando Godot* era uma ilustração tão adequada dos sentimentos dos habitantes de Sarajevo, agora – privação, fome, desalento, a espera de que uma potência estrangeira e arbitrária os salvasse ou os tomasse sob a sua proteção –, que parecia adequado encenar *Esperando Godot*, *Primeiro ato*. (SONTAG, 2005, posição 5000)

Diferentemente, porém, do uso construído pela crítica estadunidense, a peça dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa abre possibilidades que não estavam presentes nela e nem no texto beckettiano. A começar pela ideia de que messias algum deve ser esperado e que salvação alguma virá de fora: a irrupção de Exu exige movimento. Isto é, contra o “Nada a fazer” (BECKETT, 2005, p. 19), de Estragon, Zé Celso propõe a abertura de possíveis e o “tudo a fazer” já na primeira montagem que fez da peça, em 2001 (ZÉ CELSO..., 2001).

Encenações anteriores

A primeira vez em que Zé Celso trabalhou com uma encenação de *Esperando Godot* foi em 2001, no espaço carioca do Centro Cultural Banco do Brasil – sem o elenco e o espaço do Oficina. Ali, no começo do século, sob a produção de Monique Gardenberg, Corrêa já havia confeccionado as suas primeiras interpretações peculiares a respeito do texto de Beckett.

Em primeiro lugar, por meio da tradução de Caterine Hirsch e Verônica Tamaoki, bem como vivências com as trupes Os Autônomos e Cia. do Público, Zé Celso acentuou a comicidade da peça. Segundo ponto, a relação entre Estragão – conforme seu abasileiramento – (Otávio Müller)

e Vladimir (Selton Mello), ganha um caráter erótico e amoroso distinto do original. Como terceiro elemento, podemos notar uma crítica ao neoliberalismo brasileiro na encenação, visto que os “apagões” – sistemáticos durante os governos de Fernando Henrique Cardoso – foram incorporados à encenação e que a relação entre Pozzo (Xando Graça) e Lucky (Fernando Alves Pinto) era a de um “posudo, neoliberal” com “seu escravo”, que é “o Sortudo por ter um emprego” (CORRÊA, 2022, p. 46). Em último lugar, mas não menos importante, é digno de nota o fato de Zé Celso ressaltar o caráter proteiforme da peça, dado que Beckett nunca havia fechado interpretação alguma sobre ela, e de que, para Corrêa, Godot poderia ser aproximado da figura de um deus messiânico – o qual, contudo, já estaria morto e não viria. Nesse ponto, a peça beckettiana poderia ser aproximada das consequências “Oswaldianas da *Crise da Filosofia Messiânica*” (CORRÊA, 2022, p. 47). Até porque, como já havia adiantado em uma das matérias que antecederam a peça, Zé Celso havia buscado “um caminho diferente da visão existencialista e judaico-cristã dominante em todas as montagens dessa peça” (ZÉ CELSO..., 2001). Tais mudanças interpretativas serão reelaboradas e aprofundadas num sentido mais “oswaldiano” nas encenações que ocorreriam vinte anos depois. Ou, melhor dizendo, fugindo do sentido judaico-cristão, Corrêa encontrou o afro-antropofágico.

O mote para esta releitura do clássico beckettiano pode, dentre outros elementos, ser desdobrado a partir do seguinte incômodo exposto por Corrêa à época: “Realmente nunca tive interesse em montar essa peça. Nunca esperei Godot em minha vida. Aceitei o convite porque gosto da Monique [Gardenberg], embora meu coração tenha ficado um tanto dilacerado por ter me afastado do Oficina nesse momento” (ZÉ CELSO..., 2001). O momento a que se refere era de finalização da remontagem de *Cacilda*⁵, apresentada em abril de 2001, e os preparativos para as encenações de *Os Sertões*, baseadas na obra homônima de Euclides da Cunha. E essa resistência em esperar Godot e nada fazer terá outras consequências nas montagens de duas décadas depois.

5 É digno de nota que *Cacilda* morreu em decorrência de um derrame cerebral que a acometeu no intervalo, justamente, da peça *Esperando Godot*, em que representava Estragon/Estragão, no ano de 1969.

Brasil 2022, o fim do mundo e a nova encenação do Oficina

A nova montagem dirigida por Zé Celso, agora com o grupo do Oficina, pode ser dividida em dois momentos: a encenação filmada na sede do Teatro Oficina (2021), sob a direção dupla de Zé Celso e Monique Gardenberg, e as apresentações ocorridas no SESC Pompéia e no espaço que pertence ao grupo (2022), sob a batuta de Martinez Corrêa. Corrêa mesmo irá se referir a elas como duas montagens distintas. Entre elas, há diferenças dignas de nota.

O elenco, na passagem de uma para outra, é quase todo distinto. Na encenação filmada, os atores são: Estragão (Marcelo Drummond), Vladimir (Guilherme Calzavara), Pozzo – O Domador (Pascoal da Conceição), Lucky – A fera (Danilo Grangheia) e o Menino Mensageiro (Raphael Moreira). Na encenação presencial, posterior, o grupo é formado por: Estragão (Marcelo Drummond), Vladimir (Alexandre Borges), Pozzo – O Domador (Ricardo Bittencourt), Felizardo – A Fera (Roderick Himeros) e O Mensageiro (Tony Reis).

Apenas repertoriando as personagens, já são notáveis algumas mudanças diante do original beckettiano. Como foi dito anteriormente, Zé Celso acaba “abrasileirando” o nome de alguns personagens, como é o caso de Estragão – algo já identificado na encenação de 2001 – e Lucky, nas apresentações presenciais, passa a ser Felizardo; o que, ao nosso ver, ressalta ainda mais a “sorte” da personagem em poder, ao menos, ter um trabalho – mesmo que este tenha um caráter de servidão – oferecido pelo “benevolente” Pozzo. Nessas novas montagens, Lucky-Felizardo e Pozzo ganham qualificações inéditas: o primeiro é chamado de Fera e o segundo de Domador – o qual, para bem da boa sociedade, deve tocar sob rédea curta seu subalterno “revoltado”. No texto de Beckett, o mensageiro é a nós apresentado como “Menino”, sem maiores atributos; nas encenações do Oficina, ele passa, no filme, a ser um menino mensageiro negro que fala inglês e, na montagem presencial, torna-se um Mensageiro adulto que também fala inglês e que é identificado com Zé Pelintra.

O figurino e maquiagem merecem uma análise pormenorizada, visto que são decisivos para entendermos o sentido político e a leitura específica levada a cabo por Corrêa.

A caracterização de Vladimir e Estragão não carregam maiores novidades e em muito se parecem com várias de outras encenações de *Esperando Godot*: paletó, chapéu coco, sapatos pretos e camisa branca. Tudo devidamente esgarçado e esfarrapado. O que, no fim das contas, aproxima-os, emprestando elementos do circo, dos chamados palhaços *tramp*, ou “vagabundos errantes” (BOLOGENSI, 2003, p. 78) – mas sem a sua típica maquiagem branca ao redor de olhos e boca.

Pozzo, além do chicote e da corda que serve de cabresto a Lucky-Felizardo, traz à baila elementos diversos dos encontrados no texto de Beckett. No filme, o figurino pretende marcar uma mistura entre latifundiário e militar de certa patente. Isso é feito por meio de um casaco verde escuro com algumas insígnias, típicas das vestimentas militares, e de um chapéu mais próximo ao gênero *cowboy*. Ademais, é notável a presença, por vezes, de uma pistola que é manuseada por Pozzo.

Nas encenações ocorridas no Sesc Pompéia e no Teatro Oficina, mais elementos entram em cena. Pozzo, representado por Ricardo Bittencourt, aparece como um palhaço na peça – acrescido dos elementos agro militares de antes. Contudo, não é um palhaço abstrato, podendo, a partir de seus trejeitos histriônicos e maquiagem vermelha e branca, ser identificado com o palhaço augusto, que, em contraposição ao palhaço branco, traz à luz um elemento marginal, anárquico e grotesco (Cf. BOLOGNESI, 2003). Isso, na montagem em questão, tem uma função específica: evidenciar o caráter bufão⁶ das forças políticas reacionárias e suas lideranças políticas, as quais, como indica Hall Foster (2021, p. 46), se valem do absurdo “dadaísta” e da política da não-vergonha para destroçar a sociedade. E, de forma ainda mais específica, há certa identificação de Pozzo com Bolsonaro. Valendo-se de um trecho da peça de Beckett – a saber: “Pozzo: (*voz aterrorizante*) Eu sou Pozzo! (*Silêncio*) O nome não lhes diz nada? (*Silêncio*) Perguntei se o nome não lhes diz nada?! *Vladimir e Estragon entreolham-se, em dúvida*/ Estragon: (*tentando se lembrar*) Bozzo... Bozzo...” (BECKETT, 2005, p. 49) –, cria-se um efeito cômico a partir do qual Pozzo é reconhecido como Bozo, que é uma forma popular de nomeação crítica de Bolsonaro. Esse efeito de identificação passa,

⁶ Burnier (2001, p. 215-216) já havia evidenciado a ideia de que o palhaço moderno seria herdeiro do bufão medieval.

ainda, por outra mediação: o fato de que um dos palhaços mais conhecidos da indústria cultural se chamar Bozo, cuja criação é estadunidense, mas que teve uma famosa versão brasileira. Essa caracterização de Pozzo anda de mãos dadas com um diagnóstico crítico que aproxima a ascensão de uma série de figuras políticas de extrema-direita, feito Trump, Bolsonaro e Beppe Grillo, aos procedimentos da “comédia” e da bufonaria, cuja finalidade seria a de colocar em cena uma política cínica destrutiva que, supostamente, não se rege por normatividade alguma e que coloca em xeque elementos básicos de formas de vida democráticas⁷. O que abre caminho para uma identificação dupla entre a massa e os líderes neofascistas: a primeira se submete a estes como figuras de autoridade e, ao mesmo tempo, invejam-nos como foras da lei (FOSTER, 2021, p. 47).

Lucky-Felizardo, por sua vez, manteve elementos presentes no original, levando consigo uma banqueta, o casaco de Pozzo e uma mala pesada. Todavia, no lugar de uma cesta com provisões para seu senhor, o Oficina optou por um elemento que toca fundo nas atuais relações precarizadas de trabalho: a mochila térmica utilizada pelos entregadores de aplicativos em motos ou bicicletas – a sua cor, inclusive, é vermelha, fazendo referência à coloração da maior empresa do ramo no país. Outro momento em que o Brasil e suas iniquidades faz-se presente na representação de Lucky-Felizardo é em sua fala de “pensamento”, demanda por Vladimir e obrigada por Pozzo, em que discorre sobre Deus, linguagem, atividades físicas, Antropoceno e fascismo brasileiro e outros assuntos relativamente desconexos. Se, possivelmente, a intenção de Beckett com a construção desta fala era mostrar seu ceticismo em frente à filosofia e à teologia, que o haviam encantado em sua juventude (MCDONALD, 2006, p. 25), aqui a ideia é evidenciar a consciência elidida de classe de Lucky-Felizardo, ou melhor: um entendimento parcialmente adequado da realidade, mas que não o leva a ação alguma para transformá-la. Na verdade, serve-se, mesmo que por meio da violência, ao amo.

⁷ Como cantou Caetano Veloso, na canção “Anjos Tronchos” (2022): “Palhaços líderes brotaram macabros/ No império e nos seus vastos quintais/ Ao que reveem impérios já milenares/ Unidos de controles totais”. Aqui é interessante lembrar, da mesma forma, que um dos símbolos mais populares entre adeptos da extrema direita no mundo é o chamado “Clown Pepe, the frog”.

Não foram poucas, apesar do incômodo beckettiano com alegorizações de sua peça, as interpretações que julgaram ver na relação entre Pozzo e Lucky um comentário sobre a dialética hegeliana entre senhor e escravo. Fiquemos com dois exemplos: Jameson (2007, p. 364), em rápido comentário sobre *Godot*, argumenta que há duas duplas justapostos no texto: a primeira, Vladimir e Estragon, seriam identificados por uma relação relativamente igualitária; a segunda, composta por Pozzo e Lucky, tem uma relação estruturada pela desigualdade. Aqui, Pozzo seria o mestre, presumivelmente a Inglaterra, e Lucky é o servo, que, também de maneira presumida, é identificado com a Irlanda e seus intelectuais. Michael Worton (2008, p. 74), por sua vez, identificaria no texto de Beckett a mesma ambiguidade presente na dialética exposta por Hegel: apesar da superioridade do senhor, o servo é mais forte, é quem prevalece e é de quem o senhor tiraria seu sustento. Na montagem do Oficina, essa dialética ganha uma nota brasileira mais sombria.

A relação entre Pozzo e Lucky-Felizardo pode ser interpretada como o domínio perpetrado por um líder de extrema-direita, sustentado pela aliança entre militares e agronegócio, contra os trabalhadores – representados, na encenação, por um de seus elos mais explorados: os entregadores de aplicativo. O fato de Lucky-Felizardo dançar, declamar e palestrar, marcaria a sua expressão como artista e intelectual, os quais, da mesma forma, foram perseguidos e massacrados, de variadas maneiras, pela aliança de frações de classe no poder. E, ao contrário do que interpreta Worton (2008), a montagem não abre espaço para nenhuma sobrevida ou prevalência do servo em relação ao senhor. Mesmo debilitado e dependente, a repressão de Pozzo sobre Lucky-Felizardo é implacável. Isto é, a escolha das classes dominantes pela política fascista é consciente e quase sem margem para resistência. Essa é, também, uma das conclusões expostas na encenação, refeita entre os anos de 2017 e 2018, da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina.

Na letra de Beckett, o menino mensageiro de *Esperando Godot* ganha poucas caracterizações e elementos. No filme-encenação, o mensageiro é um menino negro. Na encenação presencial, o mensageiro é um homem negro adulto. No primeiro, as suas roupas são uma camiseta e uma bermuda. Na segunda, contudo, há um modelito todo particular: terno e camisa brancos,

gravata vermelha, sapato bicolor (vermelho e branco) e um chapéu panamá todo branco, mas com uma fita vermelha que circunda a sua copa e fica logo acima da aba. Não é difícil, a partir desta descrição, invocar a figura de Zé Pelintra.

Originado do Catimbó, religião afroameríndia centenária e muito presente no estado de Pernambuco, Zé Pelintra também é encontrado na Umbanda. No Catimbó, ele é lido como uma falange, conjunto de espíritos que trabalham num sentido; na Umbanda, é um guia que pertence à linha de trabalho dos malandros. Luiz Antonio Simas (2019), em comentário ao desfile da escola de samba Salgueiro, em 2016, indica as diferenças na apresentação de um ou de outro: o do Catimbó está descalço, com calça dobrada, bengala, cachimbo e camisa, o Zé Pelintra da Umbanda, por seu turno, sempre está vestido como já o descrevemos na encenação presencial. Ou seja, a caracterização do Oficina se apropria do imaginário da Umbanda sobre tal personagem, no qual é colocado como protetor do dia a dia e “patrono” dos bares e locais de festa. Por não ter uma gira própria, é comum, inclusive, que apareça em giras de Exu. É importante ressaltar, ainda, que há diferenças entre a noção de Exu na umbanda e no candomblé: se, em ambas, Exu abre os caminhos da vida e baseia sua atuação na reciprocidade, na primeira é uma entidade ou egrégora de espíritos que são ou não incorporados nos médiuns; na segunda, por sua vez, trata-se de um Orixá decisivo para a comunicação entre os humanos e outros Orixás, entre o mundo físico e o espiritual e com Olodumarê – criador de tudo e todos. Ao nosso ver, apesar do Zé Pelintra do Oficina ter uma caracterização que o aproxima do que é visto na Umbanda, o Exu, que não aparece propriamente, mas que tem sua ação sobre Godot informada por Zé Pelintra, aproxima-se do Exu de Candomblé.

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

de uma forma afro-antropofágica, é o móvel de canibalização crítica da peça de Beckett, abrindo, assim, os caminhos para que Estragão e Vladimir deixem de lado as esperanças num messias nos moldes judaico-cristãos e agarrem as rédeas de suas vidas.

A presença de Exu na montagem oficinaira guarda semelhanças com a entrada do Orixá em outra peça, qual seja: *Uma tempestade*, lançada em 1969, por Aimé Césaire (1997). A obra em questão pode ser entendida como uma releitura crítica pós-colonial de *A tempestade*, de 1611, e escrita por Shakespeare, dado que o crítico martinicano mudará seu sentido em direção à revolta contra estereótipos de povos colonizados e ficará centrado em temas como racismo e colonialismo (BONNICI, 2000; ZABUS, 2002). De todo modo, no escrito de Césaire, o Orixá cantado pela personagem Caliban é Xangô, conhecido por ser aquele que faz justiça, todavia quem age é Exu, cuja intervenção obscena prenuncia a desestabilização do mundo organizado pelo colonizador branco e prefigura a revolução canibalesca ocorrida ao final da peça. Tanto na montagem do Oficina, quanto no texto de Césaire a presença de Exu não é demandada por alguma personagem, porém é ele o responsável direto por mudanças abruptas que têm o sentido de alterar profundamente o andamento original dos textos clássicos de Beckett e Shakespeare. Alterações com consequências políticas e até epistêmicas importantes, dado que o que se desloca, nessas releituras, é, a um só tempo, a primazia judaico-cristã (Oficina) e da branquitude (Césaire) características da colonialidade ocidental. Há, todavia, uma diferença entre elas: se, no texto de Césaire, o agir de Exu abre espaço para uma ação revolucionária mais decidida de Caliban, na montagem do Oficina, por sua vez, não há propriamente um fecho, mas a abertura de vários caminhos para o devir e para a vida⁸.

8 Na encenação filmada, lançada em 2021, até há uma finalização mais determinada. Após o anúncio da morte de Godot, atores da peça e integrantes da companhia produzem uma verdadeira festividade forjada desde músicas, vestimentas e adereços de evidente inspiração afrodiáspórica e que, saindo do espaço cênico (terreiro), por meio da porta localizada junto da árvore caesalpinia plantada por Lina Bo Bardi, adentram no terreno vizinho – pertencente a Silvio Santos e fonte, por seu fundamento especulativo, de litígio entre, de um lado moradores da região e o Teatro, e o grupo econômico do apresentador. Mesmo de que maneira relativamente indeterminada, a forma como a festividade saí do Teatro e toma o terreno indicaria um espraiamento e uma retomada afro-antropofágica da cidade e da vida.

À vista desta comparação, convém retomar e desenvolver o comentário, exposto anteriormente, feito por Zé Celso a respeito da proximidade da peça beckettiana com o texto *A Crise da Filosofia Messiânica*, de Oswald de Andrade (2011). Já na abertura do texto oswaldiano, a antropofagia é pensada como uma *wentalschauung*, isto é, uma visão de mundo a partir da qual poder-se-ia vislumbrar um caminho distinto para a humanidade e sua história. Numa primeira etapa, seríamos bárbaros; num segundo momento, seríamos civilizados e, num estágio final, seríamos bárbaros tecnizados, voltados para o que há de mais elementar e para uma vida sem repressões. Para Oswald, a história do mundo seria dividida entre Patriarcado e o Matriarcado. Ligada à primeira temos uma cultura antropofágica e, à segunda, uma cultura messiânica. Esta última está amparada na “constatação de que a esperança depositada no Messias vem funcionando como apaziguador de qualquer resposta à escravidão decorrente da substituição do matriarcado primitivo pelo patriarcado” (STERZI, 2011, p. 446) – no qual há o predomínio de uma classe sacerdotal sobre todas as demais. O patriarcalismo, assentando no predomínio de uma classe sacerdotal, seria absorvido dialeticamente pelo matriarcado, por meio de uma síntese em que, ao matriarcado, serão somadas as conquistas técnicas. Assim, no argumento de Andrade, só uma restauração tecnizada de uma cultura antropofágica poderia restaurar os problemas dos homens, reinstaurando um matriarcado – cujas manifestações seriam o Estado sem classes (ou a ausência do Estado), a propriedade comunal do solo e uma vida sem repressões e tabus.

Isso tudo posto, não é difícil notar que Exu seria justamente o meio e o caminho pelo qual Estragão e Didi se livrariam não apenas de Godot, mas sim de toda uma cultura messiânica ocidental responsável pela passividade e pela espera de uma saída levada a cabo por um suposto *Deus ex machina*. Em lugar disso, Exu traria à baila uma saída imanente, baseada na abertura de diversos possíveis e da corresponsabilidade com o seu destino e o do Outro. Godot é a espera de um messias que não deve ser responsabilizado pela vida da sociedade. Exu, por outro lado, é a subversão, é o dínamo que demanda a mudança contra o imobilismo das estruturas ensejadas por Godot. É a saída afro-antropofágica contra o messianismo paralisante.

Tal saída, entretanto, não vem sem contradições no nível cênico. Em primeiro lugar, se a saída afro-antropofágica acaba por juntar filosofias e religiosidades afro-brasileiras distintas numa tentativa de construir uma forma de contraposição ao messianismo ocidental, é possível ver, neste amálgama, um exercício de indistinção que pode pender para um exotismo particular – a partir do qual formas não ocidentais de vida e pensamento podem ser vistas em bloco⁹.

Em segundo lugar, há uma racialização e generificação precisas na montagem da peça: quase todas as personagens são representadas por homens brancos. Apenas o mensageiro é representado por atores negros. Essa presença maior de atores brancos, contudo, poderia indicar o domínio do messianismo ocidental em suas ações – ou falta de. As mulheres, como podemos ver na ficha técnica, trabalham em funções essenciais para a confecção e execução de uma peça. Não estão, contudo, em cena¹⁰ – algo que é matéria de reflexão, visto que uma das encenações mais marcantes da personagem Estragon, no Brasil, foi feita justamente por Cacilda Becker, figura corretamente reverenciada em parte significativa da trajetória do Oficina, em 1969, sob direção de Flavio Rangel.

Seja como for, como já indicou Zé Celso (2001), *Esperando Godot*, caso representado no Brasil, deveria passar pelo crivo dos trópicos – e, por que não, da tropicalização – algo que, pela via afro-antropofágica, ganhou uma realização prolífica.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. Intento de entender “Fin de partida.” *In*: ADORNO, T. **Notas sobre literatura**. Madrid: Akal, 2003. p. 270-310.
- ANDRADE, f. S. Prefácio. *In*: BECKETT, S. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 7-15.

9 Inspiro-me na crítica feita pela personagem Laerte a Mário de Andrade, na peça *Makunaimã*, para quem a junção de uma série de histórias e mitos de povos indígenas diversos pode levar a um processo de esteriotipação (TAUPERANG *et al.*, 2019, p. 41). Aqui, contudo, não se quer dizer que o processo de elaboração artística de variados processos históricos deva ser evitado, mas sim que podem ser passados pelo crivo da crítica.

10 Uma das encenações mais marcantes da personagem Estragon/Estragão, no Brasil, foi feita justamente por Cacilda Becker, em 1969, sob direção de Flavio Rangel.

- ANDRADE, F. S. Godot em dois tempos. *In*: BECKETT, S. **Esperando Godot**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 121-136.
- ANDRADE, O. A crise da filosofia messiânica. *In*: ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.
- BECKETT, S. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BOLOGENSI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: EDUEM, 2000.
- BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- CORRÊA, J. C. M. **Catálogo da peça Esperando Godot no fim do mundo**. São Paulo: SESC Pompéia, 2022.
- CÉSAIRE, A. **Une tempête**. Paris : Éditions du Seuil, 1997.
- ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. São Paulo: Zahar, 2018.
- FOSTER, H. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu, 2021.
- GRAVER, L.; FEDERMAN, R. **Samuel Beckett: the critical heritage**. London: Routledge, 2005.
- JAMESON, F. **Modernist Papers**. London: Verso, 2007.
- LEMINSKI, P. Beckett, o apocalipse e depois. *In*: LEMINSKI, P. **Ensaio e anseios críticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011. p. 192-207.
- MCDONALD, R. Esperando Godot e o impacto cultural de Beckett. *In*: BECKETT, S. **Esperando Godot**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 136-157.
- MCDONALD, R. Waiting for Godot. *In*: BLOOM, H. **Bloom's modern critical interpretations: Samuel Beckett's Waiting for Godot**. New Haven: Bloom's Literary Criticism, 2008. p. 143-157.
- MCDONALD, R. **The Cambridge Introduction to Samuel Beckett**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- SHAKESPEARE, W. **A tempestade**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SONTAG, S. **Questão de ênfase**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STERZI, E. Dialética da devoração e devoração da dialética. *In*: RUFFINELLI, J.; CASTRO ROCHA, J. C. **Antropofagia hoje?** Rio de Janeiro: É Realizações, 2011. p. 437-455.
- SZONDI, P. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TAUPERANG; MACUXI; WAPICHANA; KOCH-GRÜNBERG, T.; ANDRADE, M.; GOLDEMBERG, D.; ARIEL, M.; GONÇALVES, J.; RENNÓ, I. **Makunaimã: o mito através do tempo**. São Paulo: Elefante, 2019.

WORTON, M. Waiting for Godot and Endgame: theatre as text. *In*: BLOOM, H. **Bloom's modern critical interpretations**: Samuel Beckett's Waiting for Godot. New Haven: Bloom's Literary Criticism, 2008. p. 71-93.

ZABUS, C. **Tempests after Shakespeare**. New York: Palgrave, 2002.

ZÉ CELSO encena "Esperando Godot" no Rio. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/ze-celso-encena-esperando-godot-no-rio/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Ficha técnica

Direção: José Celso Martinez Corrêa

Assistência de direção: Beto Eiras

Dramaturgia: Samuel Beckett

Tradução: Catherine Hirsch; Verônica Tamaoki; Zé Celso

Conselheira poeta: Catherine Hirsch

Elenco: Estragão – Marcelo Drummond; Vladimir – Alexandre Borges; Pozzo – Ricardo Bittencourt; Felizardo – Roderick Himeros; O Mensageiro – Tony Reis

Direção de cena: Otto

Contrarregragem: Debora Balarini; Lucas Tavlos

Direção de arte e arquitetura cênica: Marília Gallmeister; Marcelo X

Trilha sonora e direção musical: Felipe Botelho

Assistência de direção musical: Amanda Ferraresi

Participaram das gravações: Amanda Ferraresi (cello e voz); Beatriz Id (voz);

Cosme Lucian (berimbau); Ito Alves (percussão); Felipe Botelho (baixo, voz e programações)

Operação de som: Camila Fonseca; Clevison Ferreira

Direção de imagem: Ciça Lucchesi

Direção de fotografia e câmera ao vivo: Igor Marotti

Câmera ao vivo: Diego Arvate

Operação de vídeo: Renato Pascoal

Desenho de luz: Luana Della Crist

Assistente de luz: Cintia Monteiro; Pedro Felizes

Programador de luz: André Pierre

Operação de luz: Luana Della Crist; Cintia Monteiro; Pedro Felizes

Operação de foco móvel: Pitty Ferreira; Lua Mello Franco

Montagem de luz: Rogério Higino; Fabio Gobbi; Ricardo de Oliveira; Lua Mello Franco; coro de luz do Oficina

Universitário de luz: Vinícius Tardite

Figurino, maquiagem e visagismo: Sonia Ushiyama

Assistência de figurino e maquiagem: Kael Studart

Camareira: Cida Mello

Fono e preparação vocal: Beth Amin

Trabalho de corpo: Rodrigo Andreoli

Produção e administração: Anderson Puchetti

Produção: Ana Sette; Tati Rommel; Victor Rosa

Peça assistida em 3 de abril de 2022 no SESC Pompéia, São Paulo (SP), Brasil e em 10 de junho de 2022, no Teatro Oficina Uzyna Uzona, São Paulo (SP), Brasil.

Recebido em 09/01/2023

Aprovado em 21/03/2023

Publicado em 31/08/2023