

ESPERANDO GODOT

homologia e circularidade

Marcelo Adams

m.adams@terra.com.br

Ator e diretor de teatro, mestrando em Teoria da Literatura na PUCRS. Bolsista CAPES na pesquisa *Leitura, escrita e emancipação do autor*, coordenada pela Profª Dra. Regina Zilberman.

Resumo

Este artigo analisa a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, sob a luz da teoria de Lucien Goldmann, que emprega a noção de *homologia* entre a obra de arte e a realidade. Analisa também a circularidade existente na obra de Beckett, a partir da noção de duplo que percorre toda a peça.

Palavras-chave: Teatro do Absurdo, *Esperando Godot*, homologia, circularidade.

Abstract

This work analyzes the play *Waiting for Godot*, wrote by Samuel Beckett, under the light of the theory of Lucien Goldmann, that use the notion of *homology* between the work of art and the reality. Analyzes too the circularity in the work of Beckett, and the notion of double that runs all over the play.

Keywords: Theatre of Absurd, *Waiting for Godot*, homology, circularity.

O dramaturgo e romancista irlandês Samuel Beckett, prêmio Nobel de literatura em 1969, é considerado um dos mais importantes escritores de teatro do século XX. Autor de algumas das peças mais encenadas ao redor do mundo, a partir da segunda metade do século, Beckett é responsável por pelo menos três obras-primas incontestáveis: *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*. É da primeira, a mais representada das peças do autor desde sua estréia, que tratará este ensaio.

Esperando Godot foi escrita em 1948-49, mas editada apenas em 1953, em sua versão definitiva. Insere-se esta peça na tradição do teatro do Absurdo, gênero teatral cujo nascimento normalmente é creditado à estréia da “antipeça” *A cantora careca*, do romeno Eugène Ionesco, em 1950, que ficou com o título de primeira obra do movimento que surgia. A origem do Absurdo, porém, remonta a Albert Camus (autor de *O estrangeiro* e de *O mito de Sísifo*, de 1942) e Jean-Paul

Sartre (autor de *O ser e o nada*, de 1943). Estes filósofos pintaram um retrato desiludido de um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideologias.

O gênero Absurdo nasceu no contexto da guerra e do pós-guerra, em um momento político e social bastante delicado da Europa, arrasada pelo conflito bélico. A peça absurda surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular. A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga e sem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção predominam absolutamente. A encenação abre mão de todo mimetismo psicológico ou gestual, de todo efeito de ilusão. Ao centrar a fábula nos problemas de comunicação, a peça absurda transforma-se muitas vezes num discurso sobre o teatro, em uma metapeça.

Segundo Patrice Pavis, existem várias estratégias do absurdo:

- o absurdo *niilista*, no qual é quase impossível extrair a menor informação sobre a visão de mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação;
- o absurdo como princípio *estrutural* para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência da imagem harmoniosa da humanidade;
- o absurdo *satírico* (na formulação e na intriga) dá conta de maneira suficientemente realista o mundo descrito (1999, p.2).

Samuel Beckett construiu toda sua dramaturgia em torno do teatro do Absurdo e é seu mais reconhecido representante, junto de Ionesco. *Esperando Godot* insere-se na categoria de “absurdo como princípio estrutural”, mas é interessante notar que Beckett foi modificando a escrita ao longo de sua carreira, até sua morte, em 1989. A partir da década de 1970, especialmente, o dramaturgo irlandês foi, cada vez mais, aprofundando o sentido do niilismo em seus textos, ao mesmo tempo em que aumentava a sofisticação da estrutura dramática de suas peças, aproximando-se do minimalismo. O rigor formal indicado pelas ru-

bricas de suas peças e a definição quase geométrica das marcações sugeridas por ele aproximam sua dramaturgia, muitas vezes, da performance e das artes plásticas. Em sua peça *Not I*, escrita em 1972, a única coisa que se vê em cena é a boca de uma atriz, iluminada por um foco de luz, dizendo um longo monólogo. O sentido profundo de nostalgia e de embaralhamento das idéias, na forma da memória incontida, que derrama suas impressões, é plenamente demonstrado no trecho a seguir, que inicia a peça:

“...out...into this world...this world...tiny little thing...before its time...in a godfor...what?...girl?...yes...tiny little girl...into this...out into this...before her time...godforsaken hole called...called...no matter... parents unknown...unheard of...he having vanished...as” (1984, p.218).

Aparece ainda a temática do abandono, por parte de Deus, dos homens, constante em grande parte da obra beckettiana, especialmente presente em *Esperando Godot*. A personagem da boca em *Not I* já inicia sua longa fala como que emergindo de um sonho. Não há clareza de ambiente, não se sabe o que impulsiona a boca a começar a falar. O leitor/espectador como que flagra a boca em um momento de suas divagações. A escuridão vazia e profunda que a circunda sugere um mundo sem identidade. O que sobrou de real – a boca – é apenas um pedaço esquartejado do que um dia foi humano.

Tudo morreu, mas a consciência sobrevive. A boca é um simples meio, um objeto para que a consciência confusa e nostálgica se expresse. O fato de ser uma boca “anônima” que profere o texto, – fragmentado em toda sua extensão, pontuado continuamente por reticências – de ela não pertencer a “ninguém”, torna o jorro da fala quase um fluxo de consciência.

O fluxo de consciência acima referido é outra característica da obra de Beckett, seja em seu teatro, seja em seus romances. Em *Esperando Godot* há o famoso monólogo de Lucky, que não pronuncia nenhuma palavra durante os dois atos da peça, exceto por esse longo texto no primeiro ato, um fluxo de consciência em que são vomitadas informações científicas, nomes de teóricos, categorias esportivas e frases sem nenhuma ligação aparente. Deve-se mencionar o fato de Beckett ter sido secretário de James Joyce, considerado o criador do fluxo de consciência, em obras como *Ulisses* e *Finnícius Revém*. A influência sofrida por Beckett espalhou-se por toda sua obra.

Para a análise de *Esperando Godot*, será utilizado o conceito de homologia, presente na teoria do pen-

sador francês Lucien Goldmann. A peça em questão pode ser lida como uma grande metáfora da condição humana nos tempos atuais. Serão identificadas algumas situações homólogas entre o que se passa no lugar abstrato/não-identificado da ação da peça e o mundo “real”. Beckett logra um alto nível de identificação dos personagens com o homem moderno, justamente por não situá-los em nenhum local onde possa haver indícios de localização espacial. É, em parte, o que Lukács dizia, e que depois foi aperfeiçoado por Goldmann: parte-se do particular para atingir o universal. Samuel Beckett parte aqui da alegoria e da metáfora, dos gêneros considerados inferiores, não pertencentes ao cânone literário e cultural – o circo, o music hall – para representar o mundo moderno, especialmente pós-Segunda Guerra Mundial.

A fábula é muito simples, e se estrutura circularmente. Desta maneira, sendo composta de dois atos, a peça forma dois círculos completos, que correspondem a dois dias na vida das personagens-protagonistas, Vladimir e Estragon. A imagem do duplo é bastante constante em *Esperando Godot*: temos Vladimir como duplo de Estragon; Pozzo como duplo de Lucky; e Godot como duplo de Deus. No primeiro caso, os dois vagabundos apresentam características opostas em relação à espera por Godot. Enquanto Vladimir está a todo momento insuflando a esperança da vinda de seu pretensal salvador, como um evangelista, Estragon é descrente, cético, esquece-se seguidamente do motivo pelo qual estão ali e refugia-se no sono. Identifica-se aqui a homologia em relação ao homem contemporâneo, dividido entre um mundo cada vez mais laicizado, afastado das questões espirituais, e um mundo onde a única tábua de salvação possível é o místico. Vladimir e Estragon representam essas duas metades do homem, em constante luta. Beckett, ao frustrar as expectativas dos dois companheiros, deixa ainda a alternativa de possível redenção. Godot não vem hoje, mas virá amanhã, sem falta. O adiamento da salvação até o dia seguinte (e que se repete, novamente) provoca a angústia dos personagens que, no entanto não sabem fazer outra coisa além de esperar. O que faz com que a ação no segundo ato retorne ao ponto em que começou, no primeiro ato, é o adiamento da salvação.

A relação de Pozzo como duplo de Lucky também é complementar. São dois personagens com características diametralmente opostas, mas que apresentam indícios de já terem sido iguais, ou o que é mais provável, de ter ocorrido uma inversão na posição de comando entre eles. Pode-se imaginar que, em um passado longínquo, Lucky detinha o posto de senhor,

e Pozzo de escravo. No segundo ato, já presenciamos uma modificação na relação entre os dois, onde Pozzo torna-se mais dependente de Lucky, talvez um avanço/retrocesso para a situação original de inversão.

Godot como duplo de Deus é uma questão amplamente discutida pela crítica, e parece ser a hipótese mais adequada. Afora a parença gramatical entre o nome Godot e a palavra deus em inglês (god), especula-se que o acrescentar de “ot” ao final de “god” representaria o nome de um palhaço de circo bastante apreciado por Beckett, na época em que escreveu a peça, chamado Marlot. Temos então a síntese de Godot/deus-palhaço. Um deus que ri do homem, que faz graça da angústia da espera, tese perfeitamente ajustada ao niilismo praticado pela escola absurda.

O primeiro ato inicia com Estragon e Vladimir sozinhos, esperando por Godot, um homem (?) de quem nada se sabe, exceto que é poderoso, e que poderá ajudá-los. Vladimir e Estragon comentam entre si que já encontraram Godot, mas o leitor/espectador não consegue identificar se essa informação é verdadeira ou trata-se de mais uma invenção para passar o tempo:

ESTRAGON – Que foi exatamente que a gente pediu a ele?

VLADIMIR – Você não estava lá?

ESTRAGON – Não prestei muita atenção.

VLADIMIR – Bom...nada muito específico. (...)

ESTRAGON – E o que ele respondeu?

VLADIMIR – Que ia ver.²

Não há certeza de nada. Godot prometeu algo, mas eles não sabem exatamente o que. A menção a “oração” e “súplica” remete novamente a um contexto religioso, presente também na auto-comparação de Estragon com Jesus Cristo e na história dos ladrões crucificados. Esta história é bastante sugestiva da própria existência de Vladimir e Estragon. Vladimir conta que dois ladrões foram crucificados na mesma hora que Cristo, mas apenas um deles foi salvo, sendo o outro condenado. Quando Estragon indaga do que o ladrão foi salvo, obtém a resposta de que foi salvo do “inferno”. Algumas falas adiante, questionado novamente, Vladimir modifica sua resposta: o ladrão foi salvo da morte. O fato de refazer sua resposta, coloca em um mesmo status, para o vagabundo, a morte e o inferno. Deduz-se daí a assertiva “a morte é o inferno”. Portanto, explica-se a relutância em cometer suicídio dos dois amigos. Morrer é o inferno, viver é uma opção menos ruim, mesmo em eterna espera, porque há a

esperança, qualidade tipicamente humana.

Enquanto esperam, elaboram e desenvolvem uma série de formas de passar o tempo. Com a chegada de outros dois personagens, Pozzo e Lucky, o foco da atenção passa para os novos participantes, que desenvolvem uma relação patrão-escravo, onde Pozzo, o senhor das terras, trata Lucky como um animal, inclusive com a utilização de um chicote. Lucky tem uma corda em volta do pescoço, manipulada por Pozzo, que, a todo momento, grita com o escravo, que carrega seus objetos. Após a saída de Pozzo e Lucky, ocorre a rápida aparição de um menino, que vem informar que Godot não virá naquele dia, mas sim no dia seguinte, sem falta.

O segundo ato praticamente repete a estrutura do primeiro, com pequenas variações. Inicia com Vladimir e Estragon esperando a chegada de Godot, e inventando outras maneiras de passar o tempo. Novamente há a entrada de Pozzo e Lucky. Desta vez, Pozzo está cego, e a corda que Lucky traz ao pescoço é mais curta. Ficamos sabendo também que Lucky agora é mudo. Os dois partem e de novo há a aparição do menino, que informa que Godot não virá naquele dia, mas sim no dia seguinte. A peça acaba com os dois vagabundos, Vladimir e Estragon, esperando, imóveis.

Na maneira como esses personagens se inserem na sociedade, percebemos que Vladimir e Estragon são dois seres à margem dela. Não têm moradia, e dependem de legumes e vegetais encontrados ao longo das estradas que percorrem para se alimentar. Comentam com nostalgia os tempos em que trabalhavam na colheita de uvas, e alguns lugares que visitaram. O passado é mencionado várias vezes, sempre idealisticamente, como algo bom que já passou. O futuro será ainda melhor, já que esperam que Godot possa abrigá-los em sua casa. Lá, eles terão “a barriga cheia, dormirão sobre palha seca e ficarão abrigados”. Vladimir e Estragon, portanto, não vivem o agora, de fato. O presente nada mais é que uma transição entre passado e futuro. Nesse sentido, são seres ahistóricos e atemporais, pois não pertencem a um tempo definido. Não se modificam, a exemplo de Pozzo e Lucky. Nos dois atos, permanecem iguais, envolvidos na mesma teia, tendo as mesmas idéias, almejando as mesmas coisas. O que os faz continuar vivendo é a esperança no futuro. Por vezes, quando desistem de esperar, pronunciam frases como “Eu vou embora”. Mas não vão, continuam esperando por Godot. O presente em que vivem é frustrante, e até a

¹ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Flávio Rangel, cópia mimeografada, sem data. Todas as indicações seguintes referem-se a esta tradução.

solução encontrada por eles, de se enforcar, resulta em fracasso: da primeira vez que resolvem cometer suicídio, não conseguem decidir qual dos dois se enforcará primeiro; na segunda vez, não têm uma corda suficientemente forte para sustentar o peso de seus corpos. Tudo contribui para que eles continuem vivos, na eterna expectativa, na eterna circularidade da repetição. Este artifício da repetição de falas e situações, engendrado por Beckett, guarda algumas significações importantes para o entendimento da peça.

Algumas repetições estruturais que são importantes para o desenvolvimento da idéia beckettiana da circularidade da existência se espalham por diferentes momentos do drama. *A surra que Estragon sofre, na noite anterior ao início do primeiro e do segundo atos*: Estragon relata a Vladimir que foi surrado, mas não sabe quem foram seus agressores nem o motivo da surra. Vladimir diz que, se estivesse junto, isso não teria acontecido. É possível chegar a algumas conclusões, levando-se em conta que, apesar de serem semelhantes, Vladimir e Estragon guardam algumas características próprias, que os diferenciam. Vladimir é o mais racional, e, aparentemente, o mais velho, o líder da dupla. É ele quem tem uma noção um pouco mais clara do motivo de estarem ali. É mais persistente na espera, e relembra Estragon várias vezes da necessidade de continuarem naquele local, porque aguardam Godot. Se forem embora, Godot poderá vir e não os encontrar ali. É uma crença quase cega, uma certeza da vinda de Godot, que a aproxima da crença religiosa na salvação divina. Estragon, por sua vez, traz características quase infantis em sua composição: é de uma ingenuidade e mau humor típicas de uma criança, quando contrariado. A memória, também, não é um de seus predicados. Vive esquecendo o que aconteceu há poucos minutos. O que sucedeu no dia anterior, então, é esquecido rapidamente. Só o que ficou gravado foram as recordações de um passado distante, perdido no tempo. Ele lembra, por exemplo, que foi poeta, e também do dia em que se atirou em um rio. Ser poeta, é o que parece querer dizer Beckett, é aceitar o risco de virar mendigo, como aconteceu com Estragon. Em relação homóloga à sociedade atual, o artista é uma espécie de pária, evidente que sem uma discriminação tão acentuada. Porém, a evidente desvalorização do trabalho artístico “de fato” (e não aquele que é criado pela mídia) como algo supérfluo, nos diz que quem tem o idealismo de ser tão-somente artista continua a viver na corda bamba, na instabilidade. O fato de Estragon ser vítima da agressão de desconhecidos, “eram dez”, segundo ele, evidencia a injustiça das ações dos homens, que tomam como alvo

da violência física justamente os mais fracos. Esta observação é ratificada por Estragon, quando se compara a Cristo:

VLADIMIR – Mas você não pode andar descalço.

ESTRAGON – Cristo andou. (...) Toda minha vida eu me comparei com ele.

VLADIMIR – Mas lá onde ele estava era quente. Estava seco.

ESTRAGON – É. E eles o crucificaram depressa.

Estragon dorme e é acordado por Vladimir, que se sente só: Estragon escapa da realidade através do sono, alheamento máximo da consciência, inferior apenas à morte. Repetidas vezes o veremos dormindo enquanto Vladimir permanece alerta. Este, porém, não agüenta ficar calado, já que uma das maneiras de passar o tempo é falar sobre os mais diversos assuntos. Quando Estragon adormece, Vladimir apressa-se em trazê-lo de volta à consciência. Estragon, então, sugere contar ao amigo os sonhos que teve enquanto adormecido. Vladimir recusa-se a ouvi-los, violentamente: “Você sabe muito bem que eu não os suporto”. Sonhar é, para Vladimir, perda de tempo, pois é ele quem mais sente o peso da realidade e, por conseguinte, mas não contraditoriamente, é quem se apegua à esperança da vinda de Godot de forma mais intensa. Vladimir reflete algumas vezes sobre a situação que vive. Esta é, por sua vez, a situação do homem no mundo. Quando Estragon dorme, e novamente os amigos estão sós, após a saída de Pozzo e Lucky, Vladimir questiona a possibilidade de se dormir, mesmo acordado:

VLADIMIR – Eu estava dormindo enquanto os outros sofriam? Estarei dormindo agora? Amanhã, quando estiver pensando que acordei, que direi do dia de hoje? (...) Também para mim alguém está olhando, também sobre mim alguém estará dizendo: ele está dormindo, ele não sabe nada, deixa ele dormir.

Há neste texto uma profunda reflexão filosófica sobre a existência humana. O homem vive sem saber porque. Sobre sua cabeça há, no entanto, a certeza da existência de alguém em um nível superior de sabedoria, alguém que “comanda”. A consciência da impossibilidade de confirmação sobre o significado da existência é uma das questões filosóficas basilares. Mesmo quando se está acordado, não se tem certeza de realmente estar. Vladimir demonstra estar a par da circularidade que vive: Depois de atravessar mais um dia, esses seres começarão do zero novamente, e novamente terão suas esperanças alimentadas pela figura do Menino. Esta é uma justificativa plena para a recusa de Vladimir de dormir e de ouvir os sonhos do

companheiro: dormir afasta ainda mais a realidade, o palpável, já em equilíbrio delicado frente à incerteza do que é real ou não. A própria reflexão filosófica é colocada em questão: não seria ela apenas um jogo de palavras, um deixar correr da mente, sem chegar a lugar nenhum? As duas frases seguintes proferidas por Vladimir, são: “Não posso mais continuar. (Pausa) O que foi que eu disse?” Beckett desacredita, assim, o próprio questionamento do mundo efetuado por Vladimir. O arroubo filosófico de Vladimir é rapidamente esquecido por ele, como se a voz de outrem tivesse falado por sua boca.

O esquecimento é também uma das características marcantes de *Esperando Godot*, presente em quase todos os personagens: Vladimir, Estragon, Pozzo e o Menino. Apenas Lucky não demonstra essa característica: é quase o contrário, há a deformação da memória. O longo monólogo desconexo pronunciado por ele, no primeiro ato, é a justaposição e o entrelaçamento de inúmeras frases, conceitos e amenidades, como se a memória da personagem estivesse vomitando todo seu conteúdo. Não há esquecimento, mas impossibilidade de reter ordenadamente a memória.

A entrada dos personagens Pozzo e Lucky: eles têm duas intervenções na peça. No primeiro ato, a participação dos dois é mais longa, e ocupa mais da metade do ato. A estrutura criada por Beckett lembra a peça dentro da peça. A situação vivida por Vladimir e Estragon – a espera – é momentaneamente abandonada para encenar a relação de Pozzo e Lucky com os dois vagabundos. Neste momento Pozzo torna-se o protagonista, o agente que fará avançar a ação (apesar de que a ação, em *Esperando Godot*, não chega propriamente a avançar, pois não há um conflito a ser desenvolvido. Beckett trabalha com a sucessão de situações que, se não se resolvem completamente, dão lugar a novas situações. O espectador-leitor tem também a impressão de que “nada acontece”, impressão esta equivocada, pois, na realidade, acontecem muitas coisas, porém elas não contribuem para a elucidação de um conflito, nos moldes aristotélicos).

Pozzo e Lucky (um nome extremamente irônico que, traduzido como “sortudo”, é tudo que Lucky não é, vivendo uma vida sub-humana, à mercê de um carrasco) reproduzem uma relação de senhor e escravo, onde Lucky se submete inteiramente à liderança do outro. Ameaçado por um chicote e tendo uma corda em volta do pescoço, Lucky tem a função de um animal de carga: carrega os objetos de Pozzo incansavelmente – uma cadeira dobrável, uma valise com objetos pessoais, uma cesta de piquenique e o sobretudo

de Pozzo. Sendo tratado apenas aos gritos, Lucky jamais protesta, e sofre, calado, todo o sadismo de Pozzo. A animalização de Lucky, por parte de Pozzo, será demonstrada pelo tratamento dado (é chamado de porco, de suíno; é ameaçado por um chicote, como as feras circenses), e pela maneira como ele oferece o escravo para divertir Vladimir e Estragon, como se faz com animais amestrados. No entanto, são apresentados indícios, ainda no primeiro ato, de que as coisas não foram assim desde o começo. Lucky nem sempre foi esse ser calado, encurvado, submisso. Pozzo comenta com os dois vagabundos que tudo que sabe aprendeu com Lucky. Houve um tempo em que ele pensava muito bem. Isso explica a quantidade de informações despejadas por Lucky em seu monólogo, no qual as mais variadas áreas do conhecimento humano são referidas, desordenadamente. É como se um computador começasse a embaralhar tudo de maneira irreversível.

Se no primeiro ato a dominação de Pozzo sobre Lucky é absoluta, apesar de um momento de desabafo – quando o dominador se queixa de Lucky – no segundo ato as coisas são menos favoráveis a Pozzo. Desta vez, ainda se mantém a relação de patrão-escravo, inclusive com a corda no pescoço de Lucky, porém, ela é mais curta, e Pozzo depende muito mais dele, pois agora está cego. Quando Lucky entra em cena, ao se deparar com Vladimir e Estragon, estaca abruptamente, e Pozzo, que vinha logo atrás, tropeça nele, caindo os dois no chão. A queda do escravo leva junto o senhor. Pozzo não consegue se levantar sem ajuda, agora é completamente vulnerável. Mesmo assim, mantém muito da sua arrogância. Fazendo parte de uma classe superior financeiramente, oferece dinheiro aos dois vagabundos, para ser ajudado. Uma típica relação capitalista se instala: por um lado, Pozzo aumentando cada vez mais a oferta de dinheiro, comprando a ajuda que necessita; por outro, a aceitação imediata de Vladimir em ajudar Pozzo, à simples menção da recompensa. A ajuda no entanto não se concretiza, e Vladimir também cai, permanecendo no chão. Ao tentar ajudá-los, Estragon não consegue tomar a decisão de erguê-los. Várias vezes afirma que já está indo, sem se mexer. Quando, finalmente, se propõe a agir, também falha, caindo e permanecendo no chão. Este é um dos momentos mais significativos do texto de Beckett. Os quatro personagens principais estão caídos, permanecendo assim por vários minutos. A aceitação da situação por parte de Vladimir e Estragon, especialmente, é representativa da resignação frente à vida que levam, de eterna espera por algo que não

sabem se virá. Se é preciso esperar, por que não deitados? A poesia de Beckett, amarga, surge em momentos como este: ao caírem, cumpre-se o destino da humanidade:

POZZO – Socorro.

VLADIMIR – Chegamos.

POZZO – Quem são vocês?

VLADIMIR – Somos homens.

Lucien Goldmann defende o conceito de homologia da obra de arte com a vida real. A obra de arte não precisa ser reflexo da realidade, representar o mundo tal qual ele é, mas ser homóloga a ele. Homologia, para Goldmann, é valor. Em *Esperando Godot* nos deparamos com um caso de homologia com a sociedade. Levando-se em conta o contexto histórico em que foi produzida esta e todas as outras peças do teatro do Absurdo, constatamos um mundo em transformação, descrente, apavorado com as possibilidades de conflitos nucleares, com a destruição em massa da humanidade. A desesperança no próprio ser humano, a impossibilidade de se chegar a um acordo pacífico, unificador das sociedades, produziu um tipo de teatro que também não acredita na bondade intrínseca do homem. No Absurdo, a dificuldade de comunicação, o caos em que vivemos é representado muitas vezes de forma alegórica, como é o caso de *Esperando Godot*. Vladimir e Estragon são a humanidade, eternamente à espera de Deus. Nos identificamos com eles, perdidos no mundo, à mercê do tempo.

Esperando Godot não é facilmente definível como gênero, fora do teatro do Absurdo. Alguns críticos a chamam de tragicomédia, já que a situação, aparentemente cômica, de dois vagabundos que esperam por algo, vai tomando contornos amargos ao longo da peça, e já não é possível apenas rir dos personagens. Hegel, citado por Pavis, dizia que comédia e tragédia se aproximam na tragicomédia e se neutralizam reciprocamente: a subjetividade normalmente cômica é aí tratada de modo sério; o trágico é atenuado na conciliação (burguesa, no drama; mundana, segundo Goldmann, na tragédia clássica no final feliz). Por outro lado, cada gênero destila secretamente seu antídoto: a tragédia sempre revela um momento de ironia trágica ou um intermédio cômico: a comédia, freqüentemente, abre perspectivas inquietantes. Segundo Frye, ainda em citação de Goldmann, “a comédia contém implicitamente a tragédia, a qual não é senão uma comédia não terminada”.

Ainda a respeito das repetições encontradas no texto, algumas falas são exemplares deste procedimento. No primeiro ato, Vladimir questiona Pozzo so-

bre o destino que este dará a Lucky, sem obter resposta conclusiva. Pozzo se queixa de Lucky, e afirma que o escravo quer dominá-lo. Vladimir, por seis vezes consecutivas, indaga a Pozzo: “O senhor quer se livrar dele?”. Finalmente, recebe uma resposta positiva. A intenção de Pozzo de livrar-se de um ser humano e a desimportância com que ele trata o escravo aproximam sua visão do fascismo, onde o que não é importante para quem está no poder é jogado fora, abandonado ou mesmo eliminado. A repetição também tem a função de chamar a atenção do espectador sobre o absurdo da situação, em que uma pessoa adquire o status de objeto descartável. Esta condição de descartabilidade do homem é plenamente encontrada nas sociedades contemporâneas, e Beckett faz uso da alegoria para criticar a coisificação, presente nas relações de trabalho e mesmo nas relações interpessoais. Pozzo é o emissor de uma frase bastante significativa deste pensamento crítico:

POZZO – (...) (Ele ri) Portanto, não vamos falar mal de nossa época: ela não é pior do que as anteriores. (Pausa) Mas também não vamos falar bem dela. (Pausa) Não vamos falar nada. (Pausa) É verdade que a população tem aumentado.

O que Pozzo deixa entrever é que o aumento da população tende a agravar a situação de desumanização. Apesar de fazer parte da história do homem, a crueldade sempre pode aumentar, como de fato constata-se, passados 50 anos da escritura da peça. Há um amortecimento em relação à violência, uma banalização na recepção dos atos de barbárie. A sociedade recebe de maneira quase natural o horror do homem contra o homem. Pozzo reafirma esta postura quando diz: “Eu sou um pouco desumano, e daí?”.

Outra questão formulada por Vladimir e Estragon é em relação a Lucky. Eles ficam interessados em saber o motivo de o escravo permanecer imóvel, à espera de um comando de Pozzo, não soltando as pesadas bagagens que carrega. Por quatro vezes os dois vagabundos questionam Pozzo, inclusive através de mímica, reproduzindo a ação física de Lucky: “Por que ele não larga as bagagens no chão?”. Novamente, Pozzo demora a responder e, quando o faz, a resposta é que o escravo não larga as bagagens porque quer impressioná-lo, para que não seja vendido no mercado de São Salvador, para onde estão indo. O que Pozzo faz é reverter a situação, colocar em Lucky a responsabilidade pelo fato de carregar o peso das bagagens: é uma opção consciente do escravo, uma artimanha para continuar tendo a companhia do patrão. Coloca todo o peso nas costas do escravo, literalmente, transferindo para Lucky seu abuso de poder.

Estabelecendo uma ponte com a sociedade con-

temporânea, é este, precisamente, o discurso da classe dominante para justificar a continuidade de seu domínio sobre a classe oprimida: a culpa pelo baixo número de contratações de uma fábrica, por exemplo, é passada adiante para o governo, que não permite que haja uma margem de lucro muito elevada (se os empresários pudessm aumentar o valor dos produtos, a margem aumentaria, e poderiam haver mais contratações) ou para o povo (que não tem condições de pagar “o preço que realmente vale” um produto). Instala-se um círculo vicioso, onde o detentor dos meios de produção é quem dita as regras e, por seu turno, quem dita as regras é que acaba se tornando o detentor dos meios de produção.

O discurso metalingüístico é muito presente nas falas do texto beckettiano. Aqui encontramos referências explícitas à representação teatral, provindo de vários personagens. É sempre de maneira crítica que o teatro e o público são referidos no texto da peça. No primeiro ato, quando os dois amigos se perguntam se estão realmente no lugar certo marcado para o encontro com Godot, procuram algum ponto de referência:

VLADIMIR – Você reconhece o lugar? (...)

ESTRAGON – Isso não faz diferença.

VLADIMIR – Tudo igual...essa árvore. (para o público)...esse lamaçal.

O público é comparado a um lamaçal, no que ele tem de mais característico: um aglomerado de água e terra, onde se afunda, onde se fica sujo. Desprovido de consciência crítica, o lamaçal (e o público) também são assustadores: é possível sumir dentro dele, como se fosse areia movediça. As identidades se perdem dentro do grande lamaçal do senso comum, onde estão mergulhados os espectadores. As individualidades desaparecem, e o que fica é a grande “polenta”, onde, eventualmente, uma ou outra bolha de ar se sobressai. O medo da massificação da individualidade aparece também no segundo ato. Estragon quer fugir, mas imagina que está cercado por todos os lados. Vladimir tenta ajudar:

VLADIMIR – Estamos cercados. (Estragon corre até o fundo) Imbecil. Não há saída por aí. (Pega Estragon pelo braço e o traz para o público) Aí não tem viva alma. Foge por aí. Vai. (Tenta empurrá-lo. Estragon resiste apavorado) Por aí você não quer? Bem, é compreensível. (...)

Neste trecho, há novamente a idéia do público como algo ameaçador, com a adição da informação

de que ali não há “viva alma”. É uma evidente crítica à postura intelectual do público, onde não há frescor de idéias, impera a morte das ideologias. Alma tem o sentido de energia vital, parte integrante do ser e o que o anima. Onde não há alma, não há vida. Vladimir e Estragon estão diante de um exército de mortos, que assiste, passivamente, à representação de suas próprias angústias: a espera infindável por algo que insuffle a vida em suas consciências.

A idéia de que os próprios personagens são atores que representam uma história está presente principalmente em uma fala de Pozzo, no primeiro ato. Após proclamar um discurso inflamado sobre a chegada da noite, pontuada de gestos grandiloqüentes e sons que sublinham suas palavras, Pozzo pergunta aos dois vagabundos:

POZZO – Como é que vocês me acharam? Bom? Mais ou menos? Passável? Mediocre? Muito ruim?

VLADIMIR – (Compreendendo primeiro) Oh, bom, muito bom mesmo.

POZZO – (A Estragon) E o senhor?

ESTRAGON – Oh, très bon, très, très, très, très bon.

POZZO – (Animado) Oh, muito obrigado, cavalheiros. (Pausa) Perto do fim eu fraquejei um pouco, os senhores notaram?

VLADIMIR – Oh, talvez um pouquinho só.

ESTRAGON – Eu até pensei que fosse de propósito.

POZZO – É que minha memória já não é a mesma.

A metalinguagem é explícita, pois, ao mesmo tempo em que a personagem interroga sua performance dentro da situação da peça, o ator que representa Pozzo também o faz. A referência de Estragon quando pensa que a hesitação na fala de Pozzo era “de propósito” é típica da arte da representação, que simula estados de espírito na interpretação dos personagens, bem como a memória do ator, que deve ser desenvolvida para decorar todos os textos de um espetáculo. O fato de Pozzo admitir que no final de sua fala “fraquejou um pouco” é indício não apenas de uma situação comum na representação teatral, mas referência metafórica de um cansaço diante das dificuldades da existência. Ao final do texto de Pozzo, que referimos acima, ele diz: “(...) a noite galopa (a voz se faz mais vibrante) e nos envolverá a todos (estala os dedos) assim. (A inspiração o abandona) No momento que menos esperamos. (Silêncio. Voz morna) É assim que é neste puto deste mundo”. A constatação final de que a morte (metaforizada em noite) é o destino de todos, e que chega repentinamente, não provoca tristeza em Pozzo, mas uma espécie de tédio, demonstrado pela “voz

morna” indicada na rubrica. É assim que o mundo funciona, não há escapatória.

A representação do tempo em *Esperando Godot* é outro nível muito significativo na composição da estrutura da peça. Ao longo da peça, teremos muitos indícios de que o passado vivido por Vladimir e Estragon, embora presente na memória, está desorganizado e incerto. As atitudes dos dois amigos quanto ao passado recente demonstram que eles têm imensa dificuldade em lembrar-se exatamente do que aconteceu. Deve-se ainda destacar a dificuldade que os vagabundos têm em passar o tempo. Por vezes é possível a eles distrair-se de seu sofrimento. As alegrias são sempre expressas de forma relacionada à passagem do tempo:

VLADIMIR – Deu para passar o tempo.

ESTRAGON – Teria passado de qualquer forma.

VLADIMIR – Sim, mas não tão depressa.

Ou ainda:

ESTRAGON – A gente sempre inventa alguma coisa para ter a impressão que a gente existe, hein, Didi?

VLADIMIR – (Impaciente) Claro, claro, nós somos mágicos. Mas vamos perseverar no que decidimos, antes que a gente se esqueça.

Embora apresentem ao menos uma expectativa – a chegada de Godot – eles são incapazes de traçar um plano de ações. O início do segundo ato é abundante de indicações quanto à memória. Estragon não se recorda do que fizeram no dia anterior. Vladimir tenta fazê-lo admitir que estiveram no mesmo lugar. As memórias presentes em Estragon dizem respeito aos ossos ganhos de Pozzo, ao chute levado, às feridas causadas pelas botas em seus pés. O resto foi por ele totalmente esquecido, incluindo os nomes e as personalidades de Pozzo e Lucky.

É imensa a dificuldade que exprimem em tomar uma decisão e agir, ou talvez de compreenderem a situação e suas conseqüências. Há um círculo vicioso na sua condição que lhes impede de compreender o tempo como linear e organizar suas ações presentes, passadas e futuras. Há consciência de que estão enredados em um paradoxo temporal e sua resposta a isso, porém não se encontram demonstrações de que, uma vez libertos desse círculo, saibam agir de outra forma. No segundo ato, quando Pozzo cai e eles devem ajudar, se desviam da ação que devem realizar diversas vezes, pensando em cochilar quando também caem, chamando Pozzo por outros nomes pela diversão da brincadeira, ou inclusive perguntando um

ao outro : “Vamos passar para outro assunto, você se importa?”. Essa fala é de especial importância para a compreensão de sua atitude frente ao tempo: eles estarão sempre passando a outra coisa, interrompendo a ação iniciada, desviando-se de seus objetivos.

A obra-prima, segundo Goldmann, é fruto do autor que tenha uma consciência possível mais avançada, que capte, antes dos outros membros da sociedade, um estado latente desta. Samuel Beckett encaixa-se nesta definição com *Esperando Godot*, obra que influenciou a escrita de dramaturgos ao redor do mundo. A maneira como apresenta a ação, considerada pelos manuais teóricos de teatro como completamente “anti-cênica” – a espera – é prova de que o gênio de Beckett estava à frente de seu tempo. Hoje em dia, Beckett é referência fundamental para quem faz teatro, seu nome virou sinônimo de ousadia: “beckettiano” é um tipo de visão de mundo, fundamentalmente contemporânea, atual e relevante.

Referências bibliográficas

BECKETT, Samuel. **Collected shorter plays**. London: Faber and Faber, 1984.

_____. **Esperando Godot**. Tradução de Flávio Rangel, cópia mimeografada, s/d.

GOLDMANN, Lucien. **A criação cultural na sociedade moderna**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

_____. O estruturalismo genético em sociologia da literatura. In: **Literatura e sociedade**. Lisboa: Estampa, 1976.

_____. O teatro de Genet: ensaio de estudo sociológico. In: **Sociologia da literatura**. Lisboa: Presença, 1980.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.