



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

eduem@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Kirst de Lima Girola, Maristela

O humano desumanizado num mundo sem sentido: Samuel Beckett e o herói absurdo

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 33, núm. 1, 2011, pp. 55-61

Universidade Estadual de Maringá

.jpg, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307426647006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

O humano desumanizado num mundo sem sentido: Samuel Beckett e o herói absurdo

Maristela Kirst de Lima Girola

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Av. Ipiranga, 6681, 91530-000, Partenon, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: maristela.klg@gmail.com

RESUMO. Este ensaio tem como objetivo discutir a construção das personagens em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, apoiando-se nos estudos de Martin Esslin sobre o Teatro do Absurdo, uma forma de drama que enfatiza o absurdo da existência humana, empregando fragmentação, repetição e ininteligibilidade, como reação artística à Segunda Guerra Mundial.

Palavras-chave: teatro do absurdo, Samuel Beckett, personagens.

ABSTRACT. The dehumanized human being in a nonsense world: Samuel Beckett and the absurd hero. This essay discusses the construction of the characters in *Waiting for Godot* by Samuel Beckett, based on Martin Esslin's studies on the Theatre of the Absurd, a form of drama that emphasizes the absurdity of human existence by employing split subjects, repetitions and meaninglessness as artistic reactions to World War II.

Keywords: Theatre of the Absurd, Samuel Beckett, characters.

Introdução

O presente ensaio procura discutir a construção das personagens no texto dramático “Esperando Godot” (1952), de Samuel Beckett (1906-1989), a partir das ideias propostas pelo crítico, Martin Esslin, em sua obra, “O Teatro do Absurdo” (1961). O termo “teatro do absurdo” foi cunhado por Esslin (1961) a fim de agrupar, sob o mesmo conceito, obras de dramaturgos diferentes, que tratavam a realidade de forma inusitada, utilizando elementos chocantes do ilógico, com o objetivo de mostrar a falta de soluções a que estão fadados o homem e a sociedade. A ideia-chave a ser demonstrada é a de que o herói beckettiano é atormentado pela angústia metafísica decorrente de uma condição humana vista como fundamentalmente absurda. O herói absurdo configura-se em relação a um mundo de crenças destroçadas pelo horror de duas grandes guerras e pelas faláciais totalitárias. Albert Camus, em “O Mito de Sísifo” (1942), define o termo “absurdo”, falando de um mundo que é um exílio para o homem que, agora, desrido de ilusões, não tem mais para onde voltar nem para onde ir: “Este divórcio entre o homem e a sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo” (CAMUS, 1942, p. 18).

Samuel Beckett nasce a 13 de abril de 1906, na Irlanda, numa família burguesa e protestante. Em 1923, ingressa no Trinity College de Dublin, para se

formar em Literatura Moderna, especializando-se em Francês e Italiano. Em 1928, meses após sua mudança para Paris, conhece James Joyce, apresentado por um amigo em comum. Torna-se grande admirador deste escritor e sua obra posterior é fortemente influenciada por aquele.

Após lecionar durante o ano de 1930, na Irlanda, Beckett volta no ano seguinte para Paris, fixando residência na cidade e escreve sua primeira novela, “Dream of Fair to Middling Women” (publicada após a morte do autor, em 1993). Em 1933, Beckett retorna novamente a Dublin, pois, pelo falecimento de seu pai, encarrega-se de cuidar de sua mãe. Retorna a Paris em 1938, quando é marcado por dois acontecimentos de grande importância: conhece Suzanne Deschevaux-Dusmenil, com quem se casaria em 1961 e fica gravemente ferido ao ser agredido por um estranho, que lhe desferiu uma facada no peito. O marginal que o apunhalou, nas ruas de Paris, pedira-lhe dinheiro. Beckett é hospitalizado com uma perfuração no pulmão. Recuperado, visita seu agressor na prisão e lhe pergunta o porquê da facada. Recebe como resposta: “Je ne sais pas, Monsieur”. Para Esslin, poderia ser desse homem a voz que ouvimos em “Esperando Godot” ou em *Molloy*.

Depois da eclosão da Segunda Grande Guerra, vincula-se à resistência francesa, na ocasião da invasão de Paris pelo exército nazista, em 1941, juntamente com sua mulher. Afasta-se da resistência

em 1942, quando ambos foram obrigados a fugir da França. Em 1969, recebe o Nobel de Literatura. Morre em 1989, cinco meses depois de sua esposa, de enfisema pulmonar, contra o qual já lutava havia três anos.

“Esperando Godot”, sua mais famosa peça, foi escrita (em Francês) em 1948 e publicada em 1952. Em 1955, o próprio Beckett publica a obra em Inglês. Ele escrevera a peça, originalmente, em Francês, sua segunda língua, buscando maior disciplina. Segundo Esslin, “em sua própria língua o escritor pode ser tentado a deleitar-se na virtuosidade do estilo pelo próprio estilo, enquanto o uso de outra língua pode forçá-lo a concentrar toda a engenhosidade” (ESSLIN, 1961, p. 34).

A primeira encenação deu-se em 5 de janeiro de 1953, no Theatro da Babilônia (hoje desaparecido), no Boulevard Raspail, em Paris, tendo no elenco Roger Blin (que dirigiu e fez o papel de Pozzo), Pierre Latour, Lucien Raimbourg, Jean Martin e Serge Lecointe. Segundo Esslin, contra toda a expectativa (fora desprezada por vários empresários, por falta de qualidade dramática), a peça tornou-se um dos maiores sucessos do teatro do pós-guerra: “Uma recepção verdadeiramente surpreendente para uma peça tão enigmática, tão exasperante, tão complexa e tão inabalável em sua recusa em obedecer a qualquer ideia consagrada de construção dramática” (ESSLIN, 1961, p. 36).

Em língua inglesa, a peça estreou em agosto de 1955, no Teatro de Artes (Arts Theatre), em Londres, dirigida por Peter Hall. O sucesso foi tal que a peça teve que ser transferida desse pequeno teatro para um do West End, onde obteve longa carreira.

No Brasil, as duas primeiras montagens de “Esperando Godot” foram amadoras: uma pela Escola de Arte Dramática - EAD, em 1955, com direção de Alfredo Mesquita e a outra, com direção de Luiz Carlos Maciel, em Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, no ano de 1959. Cacilda Becker, junto com seu marido, Walmor Chagas, aceitou o convite de Flávio Rangel para realizar, no primeiro semestre de 1969, a primeira montagem profissional do já conhecido texto de Beckett. Ela, no papel de Estragon e Walmor, no de Vladimir. O espetáculo foi encenado no Teatro Cacilda Becker - TCB.

Em 1976, Antunes Filho dirigiu a primeira montagem brasileira com um elenco composto exclusivamente por mulheres: Eva Wilma, Lilian Lemmertz, Lélia Abramo, Maria Yuma e Vera LymUma. Em 1991, Denise Fraga e Rogério Cardoso, com direção de Moacir Chaves, encenaram

o texto beckettiano no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, e no Teatro Jardel Filho, em São Paulo.

O argumento da peça pode ser facilmente sintetizado, uma vez que não há propriamente um enredo, mas uma ação estática: a espera. Em lugar indefinido, uma estrada no campo, com uma árvore, à noite, dois amigos se encontram: Estragon e Vladimir. A primeira frase dita na peça, por Estragon, já indica a inutilidade da presença deles naquele lugar: “nada a fazer” (*rien à faire*). Eles lá se encontram para esperar um sujeito de nome Godot. Nada é esclarecido a respeito de quem é Godot ou o que eles desejam dele. Os dois iniciam um diálogo trivial que só será interrompido pela entrada de Pozzo e Lucky. O aparecimento destes assusta os amigos, ainda mais pelo modo como os dois surgem: Pozzo puxa uma corda cuja outra ponta está amarrada ao pescoço de Lucky. Lucky, por sua vez, carrega uma pesada mala que não larga um só instante. Entende-se pela situação que Pozzo é o patrão e Lucky, seu criado. Os quatros trocam palavras, cada um com seu drama pessoal, até que Pozzo e Lucky saem. Em seguida, entra um garoto para anunciar que quem eles estão esperando - Godot - não viria hoje, talvez amanhã. É o fim do primeiro ato.

O segundo ato é a cópia fiel do primeiro. O próprio Beckett explicava a necessidade dos dois atos, uma vez que um só deixaria no espectador a vaga esperança da vinda de Godot, no dia seguinte. O segundo ato destrói essa esperança. O cenário é o mesmo, menos a árvore que está um pouco diferente, com algumas folhas. Estragon e Vladimir voltam para esperar Godot, que talvez apareça nesse dia. Iniciam outro diálogo trivial, interrompido outra vez pela chegada de Pozzo e Lucky. Só que, inexplicavelmente, Pozzo está cego e Lucky, mudo. Dialogam. Após a partida destes, aparece um garoto anunciando que Godot não viria hoje, talvez amanhã. Estragon e Vladimir pensam em se enforcar na árvore, mas desistem ante a impossibilidade de o ato ser simultâneo.

O enredo pode ser facilmente resumido, mas as leituras, interpretações e inquietações suscitadas pela obra parecem inesgotáveis. Luís Carlos Maciel, responsável pela primeira montagem da peça em Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, em 1958, discute a tragicidade beckettiana em seu livro “Samuel Beckett e a solidão humana” (1959). Para ele, Beckett apresenta a visão do homem abandonado num mundo vazio, expondo um chocante desamparo da condição humana. “Esperando Godot” gira em torno da ideia de que o mundo está vazio e a vida é inútil, constatação, prévia apenas, no existentialismo. Para o

existencialista, trata-se de superá-la; já Beckett chora sobre ela, ou antes, ri de seu absurdo até o gemido. “Esperando Godot” é uma tragi-comédia, na qual o cômico é um meio de se levar ao patético. A atitude fundamental do existencialista é uma atitude ativa. Beckett nega-a, desacredita-lhe como solução e resolve-se pela passividade, numa atitude niilista¹. A esperança é uma ilusão e cumpre perdê-la num mundo e numa existência que nada têm a oferecer ao homem.

O niilismo beckettiano revela-se nas personagens. Estragon e Vladimir esperam pela revelação do sentido de suas vidas na vinda de Godot. Falam unicamente para passar o tempo, que é o único objetivo real. A atitude passiva das personagens nega a utilidade de todo agir. Tudo se condiciona à vinda de Godot e, por isso, tudo está contido na esperança dessa vinda. A essência da esperança é estabelecer a fé num resultado final, num sentido definitivo e exitoso da condição humana, é a transcendência divina o princípio que a anima. Beckett nega-lhe os resultados e ri da sua inutilidade. A imagem dos dois vagabundos mostra a esperança como a única força capaz de mantê-los nessa existência contingente, mas essa esperança é pura ilusão, absolutamente inútil, porque Godot jamais virá. O que há de trágico nessa redução da esperança à sua real fatuidade é o reconhecimento de sua indispensabilidade para a inexistente salvação.

A espera parece definitiva. Vazia e interminável, continuará sem sentido, porque faz parte da condição humana. As personagens não tomarão uma atitude ativa. Também não serão submetidas ao desespero até suas últimas consequências. Sempre pensarão no suicídio, mas jamais chegarão a consumá-lo. Sucumbirão no desânimo: “Estragon: não vamos fazer nada. É mais prudente” (BECKETT, 1976, p. 27). A falta de uma significação no mundo que possa mover o homem numa direção o condena ao sem sentido.

Toda a ação humana é inconsequente. Vladimir e Estragon entregam-se a um jogo diário de palavras, tomados por uma gratuidade lúdica, marcada pela inconsequência: “Vladimir: Diga alguma coisa! (...)

Diga qualquer coisa!” (BECKETT, 1976, p. 115). A gratuidade lúdica manifesta-se numa comicidade criada em traços grossos, até o grotesco. A radical falta de sentido levada ao pasmo ante o nada cria alta tensão espiritual. O jogo com o sentido da existência humana permanece sem resposta, é também uma espera trágica. Na obra, o cômico é uma forma de se levar ao patético.

Maciel (1959) cita Eric Bentley para quem a peça não estabelece uma ação dramática, mas uma situação estática, a espera. Embora não dramática, é altamente teatral. Essa teatralidade não dramática é a sua característica fundamental.

Assim, o que se observa em “Esperando Godot” são personagens que não agem no sentido tradicional. Se pensarmos numa definição de personagem como aquela que pratica a ação, desencadeando o tema, como define o linguista, Iuri Lotman (1978), por exemplo, o que encontramos no texto de Beckett são personagens imóveis e, por consequência, a inexistência de um enredo propriamente dito. De acordo com o autor, “o acontecimento no texto é o deslocamento da personagem através da fronteira do campo semântico” (LOTMAN, 1978, p. 379). O tema é uma cadeia de acontecimentos e está ligado a uma imagem do mundo. O acontecimento é sempre a violação de uma interdição. Há textos sem tema. Isso ocorre quando a ordem do mundo exposto não pode ser violada. Segundo Lotman, “o texto sem tema afirma a imutabilidade destas fronteiras” (LOTMAN, 1978, p. 385). É o que faz Beckett ao construir um espaço que não pode ser transformado pelas personagens, que esperam por outra personagem, Godot, que sequer se fará conhecer.

Lotman (1978) conceitua personagem como uma intersecção de funções estruturais. É também o ponto de partida do movimento do tema, que estabelece uma relação de diferença e liberdade recíproca entre o herói actante e o campo semântico que o envolve. Se o herói coincide com o ambiente e não se destaca dele, o desenvolvimento do tema é impossível, o actante não pode efetuar a ação. De acordo com o autor, “o tipo de imagem do mundo, o tipo de tema e o tipo de personagem condicionam-se mutuamente” (LOTMAN, 1978, p. 394). A personagem beckettiana encontra-se divorciada de suas raízes transcentrais e, assim, todas as suas ações tornam-se sem sentido, absurdas e inúteis.

Vladimir e Estragon, segundo Maciel (1959), encarnam a esperança humana. Vladimir aparenta ser o protagonista, num sentido mais próximo ao tradicional. Nele há uma frustrada tentativa de

¹ Niilismo (do latim *nihil*, que significa "nada") designa a convicção de que a existência e a vida não têm sentido ou finalidade. O niilista nega que haja princípios morais aceitáveis. Associa-se o termo a uma concepção radicalmente pessimista que considera a vida um erro e propõe a negação da vontade de viver. A noção de niilismo desempenha papel importante na filosofia de Nietzsche. O problema central do seu pensamento é como ultrapassar o niilismo. Considera-o uma interpretação da existência que negou os valores autênticos e a vontade de viver esta vida por si mesma. Tal interpretação começou, segundo Nietzsche, com Platão e Sócrates e foi popularizada e reforçada pelo Cristianismo. A célebre declaração “Deus morreu” é a consequência lógica do desenvolvimento da metafísica e da moral ocidental que tornaram Deus indigno de crença. A morte de Deus torna claro para quem a sabe interpretar que os valores tradicionais nada valiam e exige a criação de valores que consagrem o que em seu nome se negou: esta vida e este mundo (ALMEIDA, 2003).

reflexão sobre a condição que o esmaga: “Eu estava dormindo, enquanto os outros sofriam? Estarei dormindo agora? (BECKETT, 1976, p. 178). Há algo de humano em Vladimir, que age ternamente com seu companheiro: “Juntos outra vez! Precisamos festejar isso. (Reflete.) Levante-se que eu lhe dou um abraço” (BECKETT, 1976, p. 9). Vladimir é o mais enganado dos vagabundos, pois é também o mais resistente ao desânimo dos dois; o mais esperançado, porque nunca se esquece de que espera Godot, permanecendo em constante vigília:

Estragon: Vamos embora.
 Vladimir: Não podemos.
 Estragon: Por quê?
 Vladimir: Estamos esperando Godot.
 (BECKETT, 1976, p. 134).

Vladimir é ainda o mais inteligente: “Não, Gogo, a verdade é que você não comprehende certas coisas que eu comprehendo. Você devia saber disso” (BECKETT, 1976, p. 107), mas o mais dominado pela ilusão da esperança: “Ah, Gogo, não seja assim. Amanhã, irá tudo melhor” (BECKETT, 1976, p. 97).

Estragon contrapõe à preocupação de Vladimir um desânimo niilizador. Ele esquece frequentemente que espera Godot: “Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: Ah, é” (BECKETT, 1976, p. 134) e só se vê excitado pelo lado gratuito e lúdico dos acontecimentos, mas, em seguida, cai na preguiça. Procura refúgio nas satisfações fisiológicas: come e dorme: “Dê-me uma cenoura (...) Jamais esquecerei dessa cenoura” (BECKETT, 1976, p. 33-34). Estragon não é tocado por nenhuma ligação afetiva por Vladimir, entretanto, apesar de tentar abandoná-lo, sempre volta: “Estragon: (...) Eu também me sinto melhor sozinho. Vladimir (magoado): Então por que você sempre volta?” (BECKETT, 1976, p. 107). Necessita do companheiro de desgraça para continuar a viver. É incapaz de viver na solidão.

Esslín (1961), por sua vez, vê Vladimir e Estragon como naturezas complementares, mutuamente dependentes e que, por isso, devem necessariamente permanecer juntos. O mesmo se aplica a Pozzo e Lucky, também complementares quanto à natureza, mas num nível mais primário: o senhor sádico e o escravo submisso. Para o crítico, “Pozzo e Lucky representam a relação entre corpo e mente, os lados material e espiritual do homem, com o intelecto subordinado aos apetites do corpo” (ESSLIN, 1961, p. 42).

Já para Maciel (1959), a relação de Pozzo e Lucky encarna o processo dialético da história. A chave está na análise de Hegel (1770-1831) das relações

amo e escravo, na “Fenomenologia do Espírito” (1806). A história se identifica com a história do trabalho e da rebelião e se processa através dessa dialética. Para Hegel, há duas classes de consciências, de disposições distintas e que determinam a realidade humana. O valor maior animal é a conservação da vida, e a consciência humana, para adquirir independência frente a esse valor, deve estar disposta a arriscar a vida. A consciência do escravo é incapaz dessa renúncia e, para conservar a vida animal, submete-se, consente em ser considerada uma coisa. A história é feita dos esforços da consciência escrava para obter a sua liberdade real.

Pozzo encarna o poder mundano, poder ilusório e condenado ao fracasso. No primeiro ato, é um homem submerso na camada superficial da realidade: “A beleza, a graça, a verdade cristalina estavam além de mim. Então eu me dei de presente um assessor” (BECKETT, 1976, p. 56). O segundo ato mostra-nos um Pozzo cego, caindo pela estrada, impotente para se levantar:

Pozzo: Socorro!
 Vladimir: Se a gente o socorresse?
 Estragon: Que é que ele quer?
 Vladimir: Quer se levantar.
 (BECKETT, 1976, p. 164).

Uma análise psicológica de Pozzo poderia talvez revelar uma personalidade sádica, uma vontade de domínio, de submeter uma consciência: “Chega. De pé, porco!” (BECKETT, 1976, p. 174).

Lucky representa o humano desumanizado pela escravidão. Encarna o aniquilamento da condição humana por uma radical tirania de consciência. Sua desumanização é confirmada no segundo ato, quando ele volta mudo: “Pozzo: Mas ele é mudo. Vladimir: Mudo!” (BECKETT, 1976, p. 175). A perda da linguagem é a perda da dimensão espiritual. A pulverização do sentido das palavras de Lucky reduz-se ao silêncio, ao nada.

Esslín (1961) traça um comparativo entre as duplas Vladimir/Estragon e Pozzo/Lucky. Para ele, os dois vagabundos estão colocados num plano mais alto na peça, porque são superiores a Pozzo e Lucky, por serem menos ingênuos. Não acreditam em ação, riqueza ou razão. São menos egocêntricos e têm menos ilusões. São conscientes de que o suicídio seria a melhor saída, apesar de não praticá-lo. A última ilusão que alimentam é o hábito da esperança pela vinda de Godot.

Para Eva Metman (apud ESSLIN, 1961), a função da personagem Godot na peça é manter inconscientes os que dependem dele. O esperar por Godot é o que impede Vladimir e Estragon de

enfrentarem a condição humana e a si mesmos, de maneira plenamente consciente. Vladimir é a personagem que chega mais perto de compreender e encarar o mundo tal como ele é, nos instantes finais da peça. Entretanto, não chega a transgredir o seu campo semântico inicial (o que o tornaria uma personagem móvel na terminologia de Lotman [1978]), mergulhando novamente na passividade da ilusão, quando se encontra mais uma vez com o mensageiro que reanuncia a vinda de Godot para o dia seguinte: “Mas o hábito é uma grande surdina. (Olha Estragon.) Também para mim alguém está olhando, também sobre mim alguém estará dizendo: Ele está dormindo, ele não sabe de nada, deixe-o dormir. (Pausa.) O que foi que eu disse?” (BECKETT, 1976, p. 178).

O rapaz, que, ao final de cada ato, vem avisar sobre a ausência de Godot e sua promessa de vir no dia seguinte, é o elemento mais estimulador da esperança dos dois vagabundos: “O senhor Godot manda dizer que não pode vir hoje, mas virá amanhã, sem falta” (BECKETT, 1976, p. 92). Pode ser relacionado a uma ânsia religiosa. O rapaz é um pastor: “Sou pastor de cabras” (BECKETT, 1976, p. 93), como são os ministros de Deus nesta terra, os que anunciam para o homem a salvação eterna. São várias as interpretações de Godot como Deus. Mas é impossível determinar uma chave única para a compreensão da peça. O próprio Beckett, ao ser interpelado sobre a que ou a quem se referia ao falar de Godot, respondeu: “Se eu soubesse, teria dito na peça” (ESSLIN, 1961, p. 38). Era um aviso àqueles que quisessem discutir o texto em termos exatos e definitivos.

Beckett conserva de sua formação o impulso religioso, mas tem aniquilada toda a crença. O ateísmo de Sartre permite-lhe e exige-lhe a criadora atividade humana. O espanto de Beckett obriga-o a dizer não sempre. O nada de Beckett não é o vivenciado pela experiência existencial, no que implica de vivo e criador, mas a dissolução do real que entraña um niilismo metafísico. O sentimento de incerteza gerado pela tensão da espera e o desespero diante da incapacidade de encontrar um sentido para a existência podem ser considerados a essência da peça, não importando o que ou quem seja Godot:

Qualquer tentativa de se chegar a uma interpretação clara e certa por meio do estabelecimento da identidade de Godot através de uma análise crítica seria tão tola quanto tentar-se descobrir contornos definidos escondidos por trás do “chiaroscuro” de uma tela de Rembrandt ou pelo simples método de raspar a tinta (ESSLIN, 1961, p. 38-39) (Grifo do autor).

O verdadeiro assunto da peça não é Godot, “mas a própria espera, o ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana (...) é no ato da espera que experimentamos o fluxo do ‘tempo’ em sua forma mais pura e mais palpável” (ESSLIN, 1961, p. 43-44). Mas tanto o ato de esperar quanto a própria atividade do tempo são inúteis, uma vez que a passagem do tempo é sem objetivo. Todo dia é igual ao outro, as coisas permanecem as mesmas, consistindo na terrível estabilidade do mundo. O tempo é também uma ilusão e a espera por Godot é apresentada como essencialmente absurda.

De acordo com Esslin, “essa sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana é, grosso modo, o tema das peças de Beckett” (1961, p. 20). Contudo, Beckett não fala sobre o absurdo da condição humana. Ele apenas o apresenta. Há uma integração entre o conteúdo e a forma. É essa característica que leva Esslin a separar a produção de autores como Beckett, Adamov, Ionesco e Genet da de outros como Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre e Camus, estabelecendo uma distinção entre o Teatro do Absurdo e o Existencialismo:

Esses autores diferem dos do Absurdo num aspecto importantíssimo: apresentam sua noção de irracionalidade da condição humana sob forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atividade racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre ou Camus expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados (ESSLIN, 1961, p. 20).

A obra de Beckett é plena de angústia e suas personagens são desequilibradas e coagidas “até os limites extremos do sofrimento” (ESSLIN, 1961, p. 37). É através de suas personagens atormentadas e da construção de uma estrutura organizada por imagens que se interpenetram, devendo ser apreendidas em sua totalidade (ao invés do desenvolvimento de uma narrativa linear) que Beckett nos mostra a condição humana. Os passatempos de Vladimir e Estragon e suas falas incessantes são a maneira pela qual os dois evitam pensar profundamente sobre qualquer coisa:

Estragon: Nesse meio tempo, vamos conversar com calma, já que a gente é incapaz de calar a boca.

Vladimir: É verdade, somos inexauríveis.

Estragon: É para não pensar.
(BECKETT, 1976, p. 113)

Deixam, assim, de refletir sobre a própria vida. A espera por Godot é também uma forma de evasão do sofrimento que pode advir dessa reflexão. É, portanto, uma fuga. Esslin aproxima a imagem de Godot à ideia sartriana de má-fé:

Se, para Beckett tanto quanto para Sartre, o homem tem o dever de encarar a condição humana como reconhecimento de que na raiz de nossa existência está o nada, a liberdade, e a necessidade de nos criarmos constantemente por intermédio de uma sucessão de escolhas, então Godot pode muito bem tornar-se a imagem do que Sartre chama de má-fé – ‘O primeiro ato de má-fé consiste na fuga daquilo que não pode ser evadido, na fuga do que somos’ (ESSLIN, 1961, p. 54-55).

O herói beckettiano sofre a dificuldade da progressiva tomada de consciência do ser humano, num mundo no qual tudo é incerto e em que a verdadeira comunicação entre as pessoas é impossível. O sucesso da peça de Beckett talvez se deva à possibilidade de cada espectador (leitor) poder confrontar-se com projeções de seus mais profundos temores e ansiedades. É possível reconhecer na peça a própria experiência com o tempo, a esperança e o desespero, como fizeram os prisioneiros da penitenciária de San Quantin, onde a peça foi representada, em 1913. Contudo,

Isso não quer dizer que Beckett nos dê uma descrição clínica de estados psicopatológicos. Sua intuição criadora explora os elementos da experiência e mostra até que ponto todo ser humano carrega a semente de tal depressão e desintegração dentro das camadas (...) de sua personalidade” (ESSLIN, 1961, p. 63).

Beckett trabalha a interioridade das personagens, a partir da exterioridade, ou ainda, expressa estados psicológicos por meio de sua objetivação no palco.

Beckett realiza o que Antonin Artaud (1896-1948), poeta surrealista, além de ator e diretor profissional, preconizava em seus manifestos, reunidos, em 1938, num volume intitulado *Le Théâtre et Son Double*. Ele clamava pelo retorno do mito pela denúncia dos mais profundos conflitos da mente humana: “O teatro precisa buscar de todos os modos uma reafirmação não só de todos os aspectos do mundo exterior objetivo e descritivo, mas também do mundo interior, isto é, do homem considerado do ponto de vista metafísico” (ARTAUD apud ESSLIN, 1961, p. 332). Artaud pedia uma verdadeira linguagem teatral, em que o gesto e a linguagem espacial pudesse expressar sentimentos com mais precisão do que as palavras.

O movimento do teatro do absurdo caracteriza-se pela “rejeição de elementos discursivos e

narrativos, e em sua concentração numa linguagem poética como concretização da realidade interior do consciente e do subconsciente e dos arquétipos pelos quais vive” (ESSLIN, 1961, p. 341). Beckett, apesar de escritor, tem consciência das limitações de comunicação da língua. Sua opção pela forma dramática indica a tentativa de comunicação além da linguagem verbal. O uso que Beckett faz do palco é uma busca pela redução da defasagem entre as limitações da linguagem e o sentido da condição humana que procura expressar. No palco, a linguagem pode ser usada como contraponto da ação:

O palco é um meio multidimensional que permite o uso simultâneo de elementos visuais, de movimento, da luz e da linguagem. É, portanto, particularmente adaptado à comunicação de imagens complexas constituídas pela interação contrapontística de todos esses elementos (ESSLIN, 1961, p. 352).

Em “Esperando Godot”, a mímica das personagens é explorada. Por exemplo, ao final de cada ato, Vladimir e Estragon dizem “Vamos”, mas as rubricas informam que eles não se movem. No teatro, Beckett “conseguiu somar uma nova dimensão à linguagem – o contraponto da ação concreta, multiforme, que não deve ser justificada, mas exercer um impacto direto sobre o público” (ESSLIN, 1961, p. 77). Beckett deu ao palco uma nova dimensão ao colocar a linguagem de uma cena em contraste com a ação, abandonando a lógica discursiva.

A peça toda é marcada pelo gestual das personagens: há os escorregões de Vladimir e Estragon, o ato de variedade com o chapéu de Lucky, o tombo de Pozzo, o tirar e colocar o sapato de Estragon etc:

Vladimir: Às vezes eu sinto que está chegando. Aí eu me sinto esquisito. (Tira o chapéu, observa-o atentamente, vasculha-o por dentro, sacode-o, coloca-o de novo.) Como posso explicar? Sinto-me aliviado, e ao mesmo tempo... (procura a palavra)... apavorado. (Com ênfase) Apavorado. (Tira o chapéu de novo, vasculha-o outra vez.) Engraçado. (Bate no chapéu como se quisesse fazer alguém sair de dentro dele, olha-o de novo, coloca-o outra vez.) Nada a fazer (BECKETT, 1976, p. 12).

“A linguagem nas peças de Beckett serve para expressar o desmoronamento, a desintegração da linguagem” (ESSLIN, 1961, p. 75). Essa característica pode ser constatada na análise dos diálogos entre as personagens. Ou melhor, não há verdadeiros diálogos, pois nenhuma troca verdadeiramente dialética de pensamento ocorre, ora pela perda de sentido em palavras isoladas, ora pela

incapacidade das personagens de se lembrarem do que acabaram de dizer, ora pelo *nonsense*, verificado, por exemplo, na fala de Lucky:

Dada a existência conforme se comprova de recentes trabalhos públicos de Poinçon e Wattman de um Deus pessoal quaquaqua com barcas brancas quaqua fora da hipótese de compreensão que do alto de sua divina apatia sua divina atambia sua divina afasia (...) Tênis! Pedras! Tão calmas! Conard! Inacabadas! (BECKETT, 1976, p. 79).

Para Rollo May, psicanalista norte-americano, em “Esperando Godot”, não há discussões intelectuais sobre a falta de comunicação, ela é simplesmente apresentada no palco: “À medida que nos envolvemos mais e mais na peça, vemos no palco, clara como o dia, a incapacidade generalizada do homem de se comunicar autenticamente” (MAY, 1975, p. 20).

“Esperando Godot” é a expressão de um artista que não aceita formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam a sua validade num mundo que deixou de ter explicação e significação. Nietzsche já havia anunciado a morte de Deus e a passagem por duas terríveis guerras mundiais acabaram por solapar as certezas absolutas da humanidade. E Deus também está morto para as massas que, destituídas de suas religiões, tornam-se fragmentos numa sociedade mecanizada. O teatro do absurdo procura sacudir o homem embotado por uma existência mesquinha, restituindo-lhe a inquietação cósmica e desvelando a alienação: “O fato de a maioria das pessoas não ter consciência dessa alienação é que a faz poderosa” (MAY, 1975, p. 20-21).

Considerações finais

O absurdo presente nas personagens de Beckett é o absurdo da própria condição humana num mundo sem fé. É o absurdo da espera, o homem diante do tempo, aguardando entre o nascimento e a morte; o homem em total solidão, preso em sua subjetividade, sem conseguir comunicar-se com o divino ou com o seu semelhante, escancarando a precariedade e o mistério do homem no universo.

Beckett não narra o destino ou as aventuras das personagens, mas antes mostra que nada realmente acontece na vida de uma pessoa: “Estragon: Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível” (BECKETT, 1976, p. 75). Seus heróis são o reflexo de um mundo que enlouqueceu. Personagens loucuras sempre existiram, mas costumavam aparecer integrando um contexto racional em que contrastavam com personagens positivas. No teatro do absurdo, a ação de qualquer personagem é não-

motivada e insensata. Entretanto, esse teatro procura corajosamente representar a realidade da condição humana e só parecerá tragicamente absurdo do ponto de vista daqueles que não possam suportar um mundo no qual é impossível saber por que foi criado e qual o papel que deve o ser humano desempenhar nele:

O Teatro do Absurdo expressa a angústia e o desespero que nascem da admisão de que o homem é cercado por áreas de escuridão impenetrável, de que não pode nunca conhecer sua verdadeira natureza nem seu objetivo, e que ninguém lhe poderá fornecer regras de conduta pré-fabricadas (ESSLIN, 1961, p. 370).

Além do reconhecimento da incapacidade do homem de compreender o sentido do universo e de sua própria vida, Beckett suscita ainda o reconhecimento de que a linguagem e a lógica do pensamento cognitivo não podem alcançar a natureza última da realidade. A preocupação com o absurdo fez com que o dramaturgo fosse acusado por alguns críticos de isolar o homem de seu contexto social. Mas a crítica não procede, pois Beckett, ao voltar-se para questões filosóficas sobre a condição humana, mostra também a perplexidade e a descrença nos sistemas políticos e na ordem social. Suas personagens são impregnadas pela inquietação, pela angústia e pela solidão metafísica, representando o próprio absurdo da vida.

Referências

- ALMEIDA, A. **Dicionário Escolar de Filosofia**. Lisboa: Plátano, 2003.
- BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- CAMUS, A. **Le mythe de sisyphe**. Paris: Gallimard, 1942.
- ESSLIN, M. **O Teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.
- LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- MACIEL, L. C. **Samuel Beckett e a solidão humana**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959. (Cadernos do Rio Grande, v. IX)
- MAY, R. **A coragem de criar**. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

Received on March 4, 2009.

Accepted on December 11, 2009.