

Esperando Godot: Focos e pistas de um drama-enigma

Luís Fernando Ramos
ECA-USP

Examina-se aqui o texto de Samuel Beckett, *Esperando Godot*, que está, neste ano de 2001, comemorando 53 anos, se contarmos desde o momento em que Beckett iniciou sua escritura, a nove de outubro de 1948. Este é um aspecto interessante em Beckett. Para qualquer lado que se olhe encontram-se informações detalhadas deste que pode ser considerado um dos autores do século vinte mais estudados, dentro e fora da academia. Talvez por isso seja prudente quando se fala de Beckett, ou, melhor ainda, quando se fala de *Esperando Godot*, sua peça mais famosa, não se pretender nem juízos definitivos nem o esgotamento do assunto. Na verdade uma das características da obra de Beckett de uma maneira geral, e de *Esperando Godot* em particular, é o seu caráter enigmático, e é essa condição de drama-enigma que interessa explicitar.

Em primeiro lugar, serão apresentadas algumas referências fundamentais para o estudo de *Esperando Godot*, sugeridas pelo próprio Beckett e por um dos estudos mais sérios que se fez em torno da peça. Depois vão ser citadas algumas das modificações que Beckett fez no texto quando o dirigiu em 1975, em montagem do Schiller Theater de Berlim. Finalmente, serão relacionadas as parcas sugestões de Beckett sobre *Esperando Godot* com suas opções como encenador da peça, para sugerir uma chave de leitura.

Demócrito e Geulincx: vestígios de intertextualidade

É o próprio Beckett quem sugere algumas pistas para aqueles interessados em estudar sua peça. Citado no prefácio de Colin Duckworth de uma edição de *Esperando Godot* de 1966, Beckett disse:

“Em primeiro lugar, a fonte do diálogo entre o menino e Vladimir deve ser buscada na peça não publicada (sic) *Eleuthéria*...Se você quer encontrar as origens de *Esperando Godot* olhem para *Murphy*”.¹

Depois, numa carta a Sighle Kennedy,

“Eu não tenho opiniões sobre o meu trabalho (...) Se eu estivesse na não invejável situação de ter de estudar o meu trabalho meus pontos de partida seriam o “naught is more real” e o “Ubi nihil vales...” ambos já em *Murphy* e nem um pouco racionais. Boa sorte de qualquer modo”.²

Murphy é o romance escrito em 1936 e publicado em 1938. A peça *Eleuthéria* foi escrita em 1947, um ano antes de *Esperando Godot*, e só publicada em 1995, seis anos depois da morte de Beckett.

Examinando em primeiro lugar o mencionado diálogo de *Eleuthéria* vale dizer que se trata do diálogo travado entre o personagem vidraceiro e o menino Michel, no fim do segundo ato da peça escrita em 1947, em francês, e que significou a primeira tentativa séria e profissional de Beckett como dramaturgo. Neste diálogo, o vidraceiro - que aparece pela primeira vez no início do segundo ato, como um fantasma vindo não se sabe de onde, acompanhado do menino Michel, que vem do escuro da coxia - vai indagar o menino, na conclusão desta segunda parte, a respeito do que lhe traz, a ele menino, a felicidade. O vidraceiro, que é chamado pelo menino de Papá e que sempre reitera que este lhe chame de “*monsieur*”, demora a esclarecer sua presença. O protagonista da peça, o jovem Victor Krap, que desistiu de agir e de ser qualquer coisa que fosse, refugia-se em um quarto de pensão. Ele vive em uma sonhada inação que o aproxima muito de Murphy. Em sua primeira fala, reconhece o vidraceiro como aquele que veio consertar o vidro da janela de seu quarto, quebrado por um chinelo atirado contra um intruso. Ele próprio, o vidraceiro, acaba esclarecendo ao longo do segundo ato que sua presença pretende consertar propriamente a trama, ou o descaminho de Victor, convencendo-o a tomar uma atitude que pudesse deslindar aquela ação. No fim deste segundo ato, já exausto e sem que tivesse, sequer consertado o vidro, senta-se cansado para comer um sanduíche com o menino que lhe traz o diamante, seu instrumento para cortar vidro, numa caixa. Os dois travam o seguinte diálogo.

(...) *Vidraceiro* - O que você gosta de fazer?

Menino – Eu não sei

Vidraceiro – O que você quer dizer com não sei? Alguma coisa deve existir.

Menino – (Depois de refletir) Eu gosto quando estou na cama, antes de dormir.

Vidraceiro - E porque é assim ?

Menino – Eu não sei papa (um silêncio).³

Esta questão da possibilidade da felicidade humana, que já tinha sido levantada em *Human Wishes*, peça inacabada do tempo de faculdade, é aqui relacionada, pela primeira vez na dramaturgia de Beckett – e ainda o será muitas vezes depois –, com o estado de repouso e sonho, e à indiferença frente ao mundo externo e ao apelo dos desejos. O estado descrito pelo menino é como aquele de Victor Krap no fim da peça, quando senta na cama com suas “finas costas” voltadas para a platéia. A mesma noção desta utopia do repouso aparece em *Esperando Godot* todas as vezes que Vladimir relembra momentos que evocam a pergunta sobre se algum dia, jamais, ele foi feliz. Surge também em todas as situações em que Estragon tende à paralisia, expressa em seguidos “tableaux”, ou quando se manifesta definindo o sono como fonte de felicidade. “Se eu pudesse apenas dormir” (...) “porque você nunca me deixa dormir?” (...) “Eu estava sonhando e estava feliz”.⁴

A outra fonte que Beckett aponta, na sugestão de leitura de *Esperando Godot* que apresentamos no início, o romance *Murphy*, de 1938, apresenta não só a semelhança explícita com *Eleuthéria*, de ter como tema central a recusa à ação, e, com *Esperando Godot*, de valorizar como uma conquista a inação, mas, também, as frases “naught is more real” e o “Ubi nihil vales”, respectivamente emprestadas do filósofo atomista grego Demócrito e do filósofo católico belga do século 17, Geulincx. No caso da frase de Demócrito “naught is more real” (o nada é mais real), aparece em *Murphy* no fim do jogo de xadrez entre Murphy, enfermeiro de um sanatório, e um paciente, Mr. Endon. Durante o jogo Murphy experimenta um momento em que “Vê nada” e a frase de Demócrito surge para ilustrar este estado de consciência:

“Seus outros sentidos encontravam-se também em paz. Um prazer inesperado. Não a paz tola de sua própria suspensão mas a paz positiva que vem quando algo se rende, ou talvez se soma, ao nada a que se refere o ridendo de Abdera. O nada é mais real.”⁵

Essa paz positiva, que aparece em *Eleuthéria* e *Esperando Godot*, refere-se à noção de Demócrito de que há duas formas de conhecimento: uma genuína e outra obscura. À obscura pertencem os seguintes sentidos: “visão, audição, olfato, paladar e tato. A outra forma, que é genuína estaria associada a esta paz. Sempre que o caminho obscuro – dos sentidos – não funciona o verdadeiro caminho do conhecimento, que possui órgãos mais finos de percepção prevalece. O nada citado, e depois valorizado, tem as seguintes características em Demócrito: O nada (*meden*) existe tanto quanto o algo (*den*). *Meden* e *den* são vórtices dos átomos que constituem a realidade corpórea e o vazio em que eles se movem. Demócrito, na verdade, usou um

neologismo em sua afirmação sobre a realidade do vazio. A palavra *meden* (nada) já existia em grego, mas o termo usado para definir substância (os átomos) *den* foi um neologismo criado pela supressão do prefixo *me* de *meden*. Derivar o algo, alguma coisa, do nada, implica reconhecer esse algo como secundário, ou dependente do nada.

O narrador de Murphy cita o “ridente de Abdera” como fonte da menção que o personagem faz. Trata-se de Demócrito, assim chamado a partir do relato de Hipócrates em que o filósofo é nomeado como “*gelasinos*”, ou ridente, por ridicularizar os seres humanos que acreditavam nos próprios sentidos e nos desejos que eles despertavam. O personagem Murphy vê dois nadas: (i) um positivo, que surge quando ele abandona os sentidos e percebe o vazio na hora do jogo, e que é designado como nada com caixa baixa, ou como *naught*; (ii) e um negativo, que é associado com o vórtice arrebatador dos átomos, da percepção sensual e, finalmente, com o processo mesmo da vida, que é o nada com caixa alta. Ao traduzir *meden* como “*naught*” e *den* como “*aught*” Beckett amplificou o sentido desta oposição: o mundo material, o algo, *den*, em movimento circular pode ser, também, o símbolo matemático “*aught*”, ou zero. A negação de “*aught*”, “*naught*” é mais real que aquela. Assim como Demócrito, Murphy despreza a vida real. Ele continua a respirar entre os átomos que mantém a vida e permanece sensitivo. Mas com a cabeça afundada nas mãos diante do tabuleiro de um jogo abandonado, ele sabe como avaliar o mundo externo que o perpassa e o processo de vida que este mantém acontecendo. Esta experiência externa é convenientemente chamada de Nada. Sua avaliação não significa, contudo, que ele possa escapar do que rejeita. No fim desse transe, Murphy não apenas continua a respirar entre os átomos, como é de novo apanhado pelo grande vórtice da percepção – “a variedade familiar de fedores, amarguras, estrondos e escuridões”.

Os personagens de Esperando Godot são sensitivos e têm desejos e relações intrincadas, e não alcançam o nada de Murphy, o “*naught*”. Estragon quer escapar da existência dormindo, mas em seu sono ele vê as visões de seu sonho e não o nada do vazio. Vladimir, na primeira edição francesa, chega a se aproximar da visão do nada de Murphy. No início do segundo ato ele comenta de sua felicidade quando Estragon está ausente. Estragon então pergunta: “Feliz?” E Vladimir responde: “Talvez não seja esta a palavra exata”, complementa depois: “Quando eu fecho meus olhos (*fecha os olhos e os cobre com as mãos por segurança*) Eu sinto...sim... que a luz me abandona. (*ele abre os seus olhos*) Agora eu me sinto tornando-me todo negro por dentro.”⁶

Ao suprimir este trecho em todas as edições posteriores Beckett sinalizou que mesmo a temporária ilusão de nada que Murphy experimenta é interdita aos personagens de *Esperando Godot*. O “nada a fazer” que abre a peça e o nada que acontece ao longo dela é o outro Nada, a atividade circular da existência corpórea que Murphy rejeita.

Em relação à frase de Geulincx que aparece em *Murphy* mas tem, como o próprio Beckett sugere, relações com *Esperando Godot*: “Ubi nihil vales, ibi nihil veles”, que numa tradução literal para o inglês torna-se, em Murphy, “Want nothing when (you are) worth nothing” e poderia ser traduzida no português como: “querer nada quando não se vale nada”, enfatiza a inabilidade de nossas ações para alterar nossa condição fundamental. Mas que se pode estar querendo dizer é: “quando você não pode fazer nada então queira não fazer nada” É um momento do romance em que se coloca à Murphy a perspectiva de renunciar à inútil luta no mundo externo – “ocasiões de fiasco”, através da supressão do desejo e é nessa hora que cita a frase de Geulincx: Ubi nihil vales, ibi nihil veles”.⁷ Esta tentativa, porém não é bem sucedida: Afinal, não era suficiente não querer nada quando ele não valia nada. Murphy ainda tem demandas que o mantém dividido entre o grande mundo externo e o pequeno mundo interior. A sentença de Geulincx citada aparece numa nota de rodapé, do primeiro capítulo da ética do filósofo. Em Murphy ela corrobora o sentido da citação de Demócrito. Como Demócrito, Geulincx representa para Murphy uma justificativa racional para enredar-se em seu próprio mundo interior, fechado às interferências externas e com os sentidos cessados.

Já os personagens em *Esperando Godot*, Estragon e Vladimir, em contraste, ainda retém, muito mais, uma deplorável suscetibilidade a demandas externas e, portanto, estão muito mais enredados na luta fútil contra quem Geulincx nos adverte. Mas a sua condição de espera, e várias de suas atividades, sugerem uma conexão com as obrigações e as metáforas visuais do segundo capítulo da ética de Geulincx. Esta correlação, como a estabelecida frente a Demócrito, está detalhada no livro *Beckett in the Theatre*, de Macmillan & Fehsenfeld, talvez o estudo mais aprofundado e definitivo que se fez sobre a dramaturgia de Beckett. O livro trata no segundo capítulo do texto em si e, no terceiro, da montagem de Beckett no Schiller Theater de Berlim, em 1978.

Para não alongar a descrição de aspectos quase laterais da peça, mas que são interessantes por estarem entre as poucas pistas que Beckett nos deixou para abordá-la segue-se para a segunda parte desta apresentação, que estará voltada para as modificações no texto original expressas no caderno de direção da montagem do Schiller Theater, particularmente para as mudanças nas rubricas.

Todas estas modificações foram realizadas no sentido de afinar no plano da cena material os ecos e as ressonâncias que ele também procurava no plano dos diálogos. O exemplo mais célebre é o das aberturas do primeiro e do segundo ato que foram completamente alteradas em relação à montagem histórica da peça, em 1953. Vladimir, que na primeira montagem está fora do palco passa a aparecer imóvel e sombreado, próximo à árvore. Estragon, ao invés de iniciar na ação de tirar a bota, aparece primeiro sentado numa pedra (e não em um monte de terra) com a cabeça abaixada. A abertura do segundo ato também é alterada para garantir uma simetria em relação à do primeiro, e ambas as cenas integram um conjunto de doze momentos (chegaram a ser dezesseis) que Beckett, em seu caderno de direção da montagem em Berlim, chamará de *waterstelle*, ou pontos de espera. É um exemplo claro desta prática de Beckett, quando já não separa sua condição de dramaturgo da de encenador e passa a escrever diretamente no palco, na disposição de corpos e volumes no espaço e no tempo a partir de diagramas quase coreográficos e de uma geometria rigorosa. Como disse Ruby Cohn:

“Isto não é apenas marcação tradicional, mas tem a ver com quem olha para onde a cada momento do espetáculo, com a vitória de cada ator, a cada momento, sobre a paralisia, com todo o padrão de movimentação no palco, com as correspondências de palavras e gestos, com ecos visuais, simetrias e oposições.”⁸

A montagem de *Esperando Godot* dirigida pelo próprio Beckett, além de inscrever na cena, no espetáculo, sentidos que ele buscara, originalmente, no plano literário, teve o dom de iluminar mais aquelas intenções, definidas quase trinta anos antes. Como já se disse, Beckett estabeleceu uma mudança significativa na abertura dos dois atos, não só buscando a simetria, mas querendo valorizar o momento de silêncio e paralisia, o “tableaux” da cena, o chamado “ponto de espera”. A intenção destes momentos é, explicitamente, fazer o espectador sentir mais agudamente a realidade do silêncio, que nas palavras de Beckett “infiltra-se na peça como água em um navio que afunda”.⁹ Nestes “tableaux” o tema da espera, que Beckett via como o “motivo maior da

peça”, é trabalhado de um ponto de vista visual e material, No caso específico da cena de abertura todas as modificações são para reforçar essa paralisia, com a introdução na rubrica, por exemplo, de “longo silêncio”, contra nenhuma menção sequer ao silêncio do texto original.

A idéia das cenas como ardis para suportar-se a passagem do tempo, embustes mal disfarçados dessa perspectiva sufocante, coloca-se como pólo oposto da idéia de repouso ideal, e estabelece a tensão dramática que a mobilidade de Vladimir e a imobilidade de Estragon corporificam. Ao mesmo tempo, a própria utopia do repouso aponta para o desejo de um fim, da paralisia e da interrupção, e, até, de uma finalidade. Trata-se de uma utopia, de um “não lugar”, porque o passar do tempo só se torna suportável com a supressão do tempo e não há espaço sem tempo. Vladimir e Estragon arriscam vários paliativos nesta luta contra o tempo. Atletismo, diversões com as luzes, a contemplação da natureza, e, sobretudo, diversos jogos de linguagem, fazendo-se perguntas e contradizendo-se, misturando o prosaico e o metafísico como estratégia para manter a bola sustentada. Todos estes passatempos foram enfatizados visualmente por Beckett, ganhando uma lógica interna em termos de movimento (por exemplo, as caminhadas anti-horárias de Vladimir pelos roteiro que Estragon tinha realizado, enquanto este segundo estava dormindo).

À guisa de conclusão arrisca-se uma chave de leitura que, de certa forma, sintetiza tanto os aspectos teatrais e físicos da montagem assinada por Beckett quanto todas as ilações temáticas que vieram sendo apresentadas em torno da idéia de repouso e da passagem do tempo. Como já havia feito em seus romances, principalmente a trilogia *Molloy*, *Malone Dies* e *O Inominável*, Beckett está, desde *Eleuthéria*, mas, pela primeira vez completamente, em *Esperando Godot*, discutindo a possibilidade e, ao mesmo tempo, sugerindo o fracasso, da representação da vida humana. O seu ceticismo, tanto quanto o de Demócrito, é de que o que percebemos e, eventualmente descrevemos, pudesse, ainda que de forma pálida, representar o torvelinho infinito e inapreensível da existência. Como está trabalhando com a tradição dramática e, neste sentido, dialogando com a ação única de Aristóteles, incorpora na discussão do tempo este elemento, o da unidade de ação, como um suporte para exposição dramática, ao mesmo tempo que o fulmina na sua precariedade. Enquanto a ação única, o arco de começo meio e fim aristotélico, vai de encontro ao instinto de completude, de busca do reinício ou de desafogo da permanência através do fim, pulsão tão bem descrita por Mircea Eliade, a ação única e cíclica de *Esperando Godot*, ou da espera de Godot não tem fim e não tem começo. Ela é, sim, emblemática da infinitude exasperante, do não conforto de um final e de um não redentor novo começo. Beckett usa o modelo da ação única e desmascara o efeito conciliador que,

mesmo o romantismo e as vanguardas, sempre tinham exercido. É talvez neste sentido, mais que em qualquer outro, que ele se torna um paradigma ainda não superado. Quanto à condição de drama-enigma sugerida, me parece que é da própria condição do enigma a perenidade. Se enigmática não fosse, *Esperando Godot* não poderia cumprir este destino.

¹ Mcmillan & Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre – The Author as practical Playwright and Director*, John Calder, London, 1988, p.47.

² idem. *ibidem*

³ Beckett, Samuel, *Eleutheria*, A play in three acts, Foxrock, New York, 1995, p.122.

⁴ Mcmillan & Fehsenfeld, *op.cit*, p.53.

⁵ Beckett, Samuel, *Murphy*, Picador, London, 1978, p.138.

⁶ Mcmillan & Fehsenfeld, *op.cit*, p.53.

⁷ Beckett, *op. cit*, p.101

⁸ Mcmillan & Knowlson (ed.) *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett – Waiting for Godot*, Grove Press, New York, 1993, p.XII

⁹ Mcmillan & Knowlson (ed.), *op.cit*. p.XIV