



**A angústia da espera:
um diálogo comparativo entre
Esperando Godot, de Samuel Beckett, e
As cadeiras, de Eugène Ionesco**

**The anguish of waiting:
a comparative dialogue between
Waiting for Godot by Samuel Beckett
and *The chairs* by Eugène Ionesco**

Josenildo Ferreira Teófilo da Silva¹
Karine Costa Miranda²
Edinaura Linhares Ferreira Lima³

Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir de que forma a questão da espera se desenvolve dentro das peças *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett, e *As cadeiras* (1952), de Eugène Ionesco. Acreditamos que essa espera por um mensageiro, representado por meio das figuras de Godot e do Orador, é a responsável pelo sentimento de angústia diante da existência que vai sendo expresso pelas personagens ao longo das duas peças. A crença em uma mensagem que será, no final, revelada e que traz uma espécie de resposta para a dor e desespero em que estes indivíduos estão mergulhados é justamente o elemento gerador do absurdo em que somos assolados no decorrer da leitura dos dois textos.

Palavras-chave: Espera. Angústia existencial. Vazio.

Abstract

This work aims at discussing how the question of waiting is developed within the plays *Waiting for Godot* (1952) by Samuel Beckett and *The chairs* (1952) by Eugène Ionesco. We believe that the waiting issue for a messenger represented through the characters of Godot and the Orator is responsible for a feeling of anguish in relation to existence which is expressed by both characters in the two plays. The belief in a message that will be, at the end, revealed and that brings a kind of answer to the pain and despair these individuals are immersed in is exactly the causing element of the absurd in which we are taken throughout the reading of both texts.

Keywords: Waiting. Existential anguish. Emptiness.

¹ Doutorando em Literatura Comparada – Universidade Federal do Ceará. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: josenildo1905@yahoo.com.br.

² Doutoranda em Literatura Comparada – Universidade Federal do Ceará. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí. E-mail: profakarine.ead@gmail.com.

³ Mestranda em Literatura Comparada – Universidade Federal do Ceará. E-mail: edinaura01@gmail.com.

Introdução

Ao se debruçar sobre a obra de Samuel Beckett (1906-1989) e Eugène Ionesco (1909-1994), o crítico Martin Esslin caracteriza o projeto teatral desenvolvido por estes autores, assim como de outros que terão suas obras inseridas dentro do que ele chamou de Teatro do Absurdo, como representativo de uma tendência antiteatral. Essa antiteatralidade consistiria em uma espécie de recusa e oposição crítica aos velhos modelos que vinham direcionando o modo de se fazer e de se pensar teatro desde as últimas décadas do século XIX e ao longo de toda a primeira metade do século XX (ESSLIN, 2018, p. 22).

Surgido em um contexto pós-Segunda Guerra Mundial, o Teatro do Absurdo não se configurou como um movimento artístico homogêneo e organizado, sendo apenas uma designação usada para classificar uma variedade de produções teatrais que começaram a emergir a partir da década de 1950, principalmente em solo francês (ESSLIN, 2018, p. 18). Apesar dessa variedade, essas obras tinham em comum a necessidade de discutir acerca da ineficácia da linguagem como um meio de apreensão do real, tornando, assim, evidente a dificuldade de comunicação entre os homens e a falta de um sentido lógico e claro em nossa existência.

Segundo Esslin, será justamente essa precariedade da linguagem, juntamente com um sentimento de descrença em relação ao progresso científico e tecnológico que vinha se evidenciando desde o período da guerra, que servirá de base para a construção de uma atitude antiteatral e antirrealista que esses dramaturgos do Absurdo imprimirão em suas obras:

A principal característica dessa atitude é a da sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados como ilusões baratas e um tanto infantis. O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi esvaçado pela Guerra. (ESSLIN, 2018, p. 19)

Em outras palavras, era preciso construir um novo tipo de teatro que conseguisse expressar esse sentimento de fracasso e desolação gerados por uma sucessão de conflitos bélicos que não cessaram mesmo depois da Segunda Guerra. Os grandes pilares, em que

antes o homem moderno buscava se apoiar, agora não passam de destroços espalhados por todo lado. O mundo estava em crise, o sujeito via-se solitário e sem direção diante dessa realidade triste e dolorosa. O que parece restar é justamente o nada, o absurdo da nossa existência, o vazio na espera de uma resposta para essa dor que assola nosso peito. O Teatro do Absurdo, portanto, colocará em cena essas angústias, essa ilusão de uma realidade que possa ser explicada por meio do discurso lógico e racional.

É em oposição a um teatro de costumes influenciado, por exemplo, pelas comédias de Georges Feydeau (1862-1921), e a um teatro partidário de um realismo social que vinha se desenvolvendo na Europa desde a primeira metade do século XX, que o Teatro do Absurdo se afirma enquanto um teatro de resistência, ou seja, um antiteatro que via nas histórias que eram representadas anteriormente uma forte incompatibilidade com as necessidades do momento presente. Com a aparição de peças como *Esperando Godot* (1952) e *Fim de partida* (1957), de Samuel Beckett, *A cantora careca* (1950) e *As cadeiras* (1952), de Eugène Ionesco, tanto a crítica quanto o público viram-se diante de uma nova forma de representação da realidade totalmente diferente da que estavam habituados e que colocava em questionamento elementos fundamentais da linguagem teatral:

Despite the interest in seeing a whole new and different type of theatre that was emerging in Western Europe (and the United States soon after), for the most part, audiences and critics alike just simply did not understand the plays: *What was going on? Who are these characters? How can the play end there? What type of dialogue is this? Can you even call this dialogue?* Many critics and viewers even thought that these plays were just displays of intellectual snobbery. (BENNETT, 2015, p. 4)⁴

Acostumados a uma forma teatral que colocava em cena uma narrativa com começo, meio e fim, e cuja relação entre os personagens poderia ser, na maioria das vezes, facilmente apreendida por meio dos diálogos e do encadeamento lógico dos acontecimentos na ação, os espectadores desse novo teatro entravam em estado de choque e de fúria diante desse conjunto de encenações aparentemente sem propósito e ilógicas.

⁴ “Apesar do interesse em ver todo um novo e diferente tipo de teatro que estava emergindo na Europa ocidental (e mais tarde nos Estados Unidos), para a maior parte, tanto público quanto crítica simplesmente não compreendiam as peças: *O que está acontecendo? Quem são esses personagens? Como pode a peça terminar aí? Que tipo de diálogo é este? Pode-se chamar isso de diálogo?* Muitos críticos e espectadores achavam que estas peças eram apenas manifestações de um esnobismo intelectual.” (Tradução nossa).

Certa obscuridade provocada pela incompreensão daquelas histórias absurdas causou, em um primeiro momento, um fracasso de público e o esvaziamento de várias salas de teatro.

Um exemplo disso pode ser observado em relação à estreia da primeira peça de Eugène Ionesco, *A cantora careca*, no Théâtre des Noctambules em 11 de maio de 1950. Intitulada pelo próprio autor como uma “antipeça” trágica, tendo em vista que o seu objetivo era mostrar quão trágica era a “vida humana reduzida a um automatismo sem paixão por intermédio das convenções burguesas e da fossilização da linguagem” (ESSLIN, 2018, p. 124), a reação do público foi de frieza e de ridicularização. As salas se esvaziavam. Muitas vezes chegavam a ter menos de três espectadores. O fracasso foi tão grande que, depois de seis semanas de tentativa, a peça foi cancelada. Para Esslin, o problema desse fracasso e do forte estranhamento em relação à leitura e à encenação das obras do Teatro do Absurdo reside na nossa falha em tentar compreendê-las e analisá-las através dos parâmetros do teatro tradicional:

Inevitavelmente, as peças escritas nessa nova convenção, quando julgadas por normas e critérios de outras convenções, têm de ser consideradas como impertinências ou imposturas ofensivas. Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo; a boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos; a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e finalmente resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes. (ESSLIN, 2018, p. 18)

Em outras palavras, é preciso compreender o Teatro do Absurdo a partir de sua proposta enquanto expressão de um antiteatro. Seu objetivo, portanto, não consiste em nos contar uma história, sequer busca representar os eventos da realidade tal como os vemos. De acordo com o crítico Raymond Williams, em seu livro *Modern tragedy* (2006), esse novo tipo de teatro quer representar a tragicidade de nossa existência por meio de seu absurdo, mostrando narrativas em que o homem vê-se sozinho e perdido em um mundo caótico e sem sentido. Um mundo em que ideias, antes tomadas como certas e verdadeiras, agora

são postas em dúvida por uma espécie de paroxismo, em que até mesmo os limites entre o que é real e irreal já não são mais tão simples de serem definidos (WILLIAMS, 2006, p. 185).

Para Williams, as obras de autores como Ionesco e Beckett tornam-se importantes justamente por terem criado um novo caminho para o teatro no início da segunda metade do século XX. Suas peças enfatizam a dificuldade do homem em penetrar no âmago de nossa realidade empírica a fim de apreendê-la, na precariedade de um conhecimento científico e intelectualizado que não consegue explicar o mundo e, conseqüentemente, dar-lhe algum significado satisfatório. Suas obras vão além de uma mera convenção teatral (WILLIAMS, 2016, p. 186). Elas transformam em matéria de representação o próprio absurdo, não para colocá-lo como elemento de discussão e reflexão filosófica como faz o Teatro Existencialista, mas para mostrar através do jogo cênico entre sujeitos e objetos o irreal dentro do real, o absurdo de nossa própria condição humana. A esse respeito, Esslin afirma que:

Essa sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana é, grosso modo, o tema das peças de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet [...]. Mas não é somente o assunto que define o que é aqui chamado de Teatro do Absurdo. Um sentido semelhante da ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos, é também o tema de grande parte da obra de dramaturgos como Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre e o próprio Camus. No entanto, esses autores diferem dos do Absurdo num aspecto importantíssimo: apresentam sua noção da 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 atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. (ESSLIN, 2018, p. 20)

É com isso em mente que este trabalho tem como objetivo discutir de que forma esse absurdo da vida humana vai se construindo dentro de duas peças, a saber, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, e *As cadeiras*, de Eugène Ionesco, ambas publicadas em 1952. Acreditamos que esse absurdo se configura a partir de uma angústia gerada por uma espera, ao mesmo tempo de um indivíduo, que transita entre a realidade e a irrealidade, representado pelas figuras de Godot, na peça de Beckett, e do Orador, na de Ionesco, bem como da mensagem que cada um deles traz consigo, ou que esperamos que eles tragam, e que, ao final, compartilhem com todos nós. No entanto, a revelação desta mensagem

parece ser sempre adiada e, quando temos a sensação que ela finalmente será traduzida em palavras, somos levados a um estado de frustração por nossa incapacidade de compreendê-la e decifrá-la.

À espera de uma resposta

Logo no início da leitura de *Esperando Godot*, nos deparamos com uma indicação cênica feita por Beckett que serve para nos situar tanto temporalmente quanto espacialmente em relação à cena que irá se apresentar logo a seguir. Nesta indicação, o autor situa os acontecimentos em uma espécie de entre-lugares, já que nos colocamos diante de uma estrada que não sabemos onde se localiza e nem mesmo para que caminho aponta. As únicas caracterizações desse espaço se fazem por meio de uma pequena árvore sem folhas e por algumas pedras que estão espalhadas pelo chão.

Essa estrada que se situa em algum lugar e, ao mesmo tempo, representa lugar nenhum, serve como ponto de encontro das personagens Vladimir e Estragon que esperam a chegada do enigmático Godot. Entretanto, a imprecisão do espaço traz consigo a incerteza se aquele é verdadeiramente ou não o local combinado para o encontro com Godot, pois a única referência que se tem do lugar correto é a árvore, que não sabemos se é aquela que os dois observam ou trata-se de outra árvore:

VLADIMIR: Estamos esperando Godot.
ESTRAGON: É mesmo. (*Pausa*) Tem certeza de que era aqui?
VLADIMIR: O quê?
ESTRAGON: Que era para esperar.
VLADIMIR: Ele disse: perto da árvore. (*Olham para a árvore*) Está vendo mais alguma?
ESTRAGON: É o quê?
VLADIMIR: Um chorão, eu acho.
[...]
ESTRAGON: Para mim, parece mais um arbusto.
VLADIMIR: Um arbúsculo.
ESTRAGON: Um arbusto.
VLADIMIR: Um... (*Recobra-se*) O que você está querendo dizer? Que erramos de lugar?
(BECKETT, 2017, p. 21)

Eugène Ionesco, por sua vez, faz a marcação espacial de sua peça, *As cadeiras*, em uma seção à parte intitulada “Cenário”. Nela, o autor nos apresenta uma série de

elementos que irão compor o espaço da ação representado por uma sala repleta de paredes laterais e com duas janelas dispostas em lados opostos. A princípio, temos a impressão de que Ionesco nos situa dentro de um espaço bem definido, já que a forma com que nos apresenta os objetos deste cenário são bem mais detalhadas do que as que Beckett nos oferece. Entretanto, logo no início do diálogo que será travado entre o casal de velhos, nos é revelado que a casa em que estão encontra-se em uma ilha que não sabemos ao certo onde está localizada.

A única coisa que sabemos é que a casa está cercada de água por todos os lados, o que fará com que este espaço assuma dentro da peça um aspecto simbólico ao passo que irá expressar um sentimento de sufocamento vivenciado por esses indivíduos que não têm para onde escapar: “O VELHO - Eu queria ver, gosto tanto de ver a água. / A VELHA - Como consegues, meu bem?... Isso me dá vertigem. Ah! esta casa, esta ilha, não consigo me habituar; tudo cercado de água... água sob as janelas, até o horizonte...” (IONESCO, 2004, p. 94). Desta forma, o espaço de movimentação desses indivíduos torna-se restrito, limitado à circularidade de uma sala cheia de entradas e saídas que não levam a lugar nenhum.

O que lhe resta, da mesma forma como o farão Vladimir e Estragon, é simplesmente esperar, esperar que o momento certo chegue e que aqueles com quem tanto desejam encontrar-se, sejam eles Godot ou o Orador, apareçam e lhes tragam a mínima sensação de liberdade:

VLADIMIR - Então, o que fazemos?
ESTRAGON - Nada. É o mais prudente.
VLADIMIR - Esperar para ver o que ele nos diz.
ESTRAGON - Quem?
VLADIMIR - Godot.
ESTRAGON - Isso!
VLADIMIR - Vamos esperar até estarmos completamente seguros.
(BECKETT, 2017, p. 26)

Além disso, as marcas de temporalidade exploradas por ambas as peças são muito significativas para a constituição desta espera. Tanto a peça de Beckett quanto a de Ionesco iniciam-se no momento do entardecer, quando luz e sombra se encontram, isto é, quando não está mais nem tão claro quanto o dia, nem ainda tão escuro quanto a noite. As esperas por Godot e pelo Orador irão ocorrer justamente entre esses instantes de claridade e

escuridão. Elas encontram-se, assim como seus espaços, em uma espécie de entre-tempos, de transitoriedade entre um presente e um porvir.

Na peça de Beckett, por exemplo, espera-se por uma noite que demora a chegar, uma espera quase interminável que vai sendo adiada tanto no primeiro ato quanto no segundo e que só se interrompe com a chegada de um menino que traz consigo a mensagem de que Godot não virá: “MENINO – (*de um jato*) O Senhor Godot mandou dizer que não virá hoje [...]” (BECKETT, 2017, p. 67). Deste modo, a noite representa o fim da espera, a interrupção temporária do sentimento de angústia gerado pela esperança do aparecimento de Godot, que nunca se realiza. O menino afirma que amanhã seu senhor aparecerá com toda a certeza. A ânsia do encontro renova-se e, espera-se mais uma vez, pelo cair da tarde, quando em um ciclo repetitivo em que a mensagem é novamente anunciada, tornando, assim, a iminência de sua chegada em uma interminável expectativa:

VLADIMIR – Temos que voltar amanhã.
ESTRAGON – Para quê?
VLADIMIR – Para esperar Godot.
ESTRAGON – É mesmo. (*Pausa*) Ele não veio?
VLADIMIR – Não.
(BECKETT, 2017, p. 118)

Já em *As cadeiras*, observamos essa mesma espera pela noite, quando os inumeráveis convidados invisíveis estarão sentados em suas cadeiras no anseio de que o Orador se apresente e revele a sua mensagem. Esses convidados, juntamente com suas cadeiras, irão ocupar quase toda a sala com um montante de vazios que vão restringindo cada vez mais aquele espaço claustrofóbico em que vive o casal de velhos. Na medida em que os convidados vão chegando, o Velho e a Velha revezam-se correndo entre uma porta e outra na intenção de pegar mais e mais cadeiras:

O VELHO – Mais gente! Cadeiras! Mais gente! Cadeiras! Entrem, entrem senhores, senhoras... Semíramis, mais depressa... As pessoas te darão uma ajuda...
A VELHA – Perdão... perdão... Bom dia, senhora... Senhora... Senhor... Senhor... Sim, sim, as cadeiras.
[...]
O VELHO – Por aqui, senhores, senhoras, eu lhes peço... eu lhes... perdão... peço... entrem, entrem... vou conduzi-los... ali, os lugares... minha cara amiga... por aí não... cuidado... você aqui, minha amiga?...
(IONESCO, 2004, p. 139-40)

Essas ausências presentes vão preenchendo e sufocando todo o espaço até o ponto em que o Velho e a Velha veem-se quase que imobilizados e perdidos um do outro no meio daquela multidão de vazios. São tantas vozes que não ouvimos, tantos corpos que não vemos, que até nós leitores/espectadores somos esmagados por essa grande massa de inexistências. Quanto mais cadeiras, quanto mais o casal de velhos corre, quanto mais nos perdemos por entre os diálogos entrecortados e confusos que os dois vão estabelecendo com seus convidados, mais nos sentimos sufocados pela força que este vazio exerce sobre nós:

(Eles finalmente chegam a seus lugares definitivos. Cada um perto de sua janela. O Velho, à esquerda, junto à janela ao lado do estrado. A Velha à direita. Eles não mais se moverão até o final).

A VELHA - *(Ela chama seu velho)* Meu bem... não estou te vendo mais... onde estás? Quem são essas pessoas? O que elas querem? Quem é aquele lá?

O VELHO - Onde estás? Onde estás, Semíramis?

A VELHA - Meu bem, onde estás?

O VELHO - Aqui, junto à janela... estás me ouvindo?...

A VELHA - Sim, ouço tua voz!... Há muitas vozes... mas consigo distinguir a tua.

O VELHO - E tu, onde estás?

A VELHA - Junto à janela, eu também!... Meu querido, estou com medo, há gente demais... estamos muito longe um do outro... Em nossa idade, devemos ter cuidado... poderíamos nos perder... A gente deve ficar muito perto, nunca se sabe, meu bem, meu benzinho...

O VELHO - Ah!... Acabo de te avistar... Oh!... A gente voltará a se ver, não te preocupes... Estou com amigos.

(IONESCO, 2004, p. 144-5).

Entretanto, quando lemos as indicações cênicas dadas por Ionesco a respeito da caracterização desses personagens inexistentes, percebemos uma tentativa de representá-los por meio do jogo discursivo que irá se estabelecer entre eles e o casal de velhos, de tal modo que eles pareçam reais, ou seja, como se estivessem realmente ali em cena e ocupando todas aquelas cadeiras à espera da chegada do Orador. Este, por sua vez, consiste em um personagem presente, que aparece ao final da peça, mas com uma caracterização que nos causa certo estranhamento devido às suas roupas à moda do século XIX e ao seu porte, sempre caminhando suavemente com o olhar fixo para frente. Sua real corporeidade se torna tão duvidosa, que é preciso que a própria Velha segure-lhe o braço e constate que ele efetivamente existe:

A VELHA – Aí está ele!...

(Silêncio; interrupção de todo movimento. Petrificados, os dois velhos fixam o olhar na porta nº 5; a cena imóvel dura bastante tempo, cerca de meio minuto; muito lentamente, a porta se abre completamente; silenciosamente; então aparece O Orador; é um personagem real. É o tipo do pintor ou do poeta do século XIX: chapéu escuro de abas largas, gravata à Lavallière, capote, bigode e barbicha, um ar bastante cabotino, presumido; se os personagens invisíveis devem ter o máximo de realidade possível, O Orador, ao contrário, deverá parecer irreal; andando rente à parede da direita, ele irá, como que deslizando, suavemente, até o fundo, diante da grande porta, sem virar a cabeça à direita ou à esquerda; passará perto da Velha sem parecer notá-la, mesmo quando esta tocar seu braço para assegurar-se de que ele existe; nesse momento, A Velha dirá) Aí está ele!

(IONESCO, 2004, p. 161-2)

Em meio a este jogo criado entre personagens presentes e ausentes dentro da peça, Ionesco nos coloca diante de um embate entre o que é real e o que é irreal, entre aquilo que os nossos sentidos são capazes de perceber e que, por meio de um processo de racionalização da realidade, tentamos distinguir como existente ou inexistente. Assim conclui a Velha ao agarrar o braço do Orador e, assim, constatar a materialidade de seu corpo: “É ele mesmo, ele existe. Em carne e osso” (IONESCO, 2004, p. 162), isto é, não é uma ilusão ocasionada pela angústia de uma espera que se demorou não só no tempo da ação, mas que teve seu início em um passado que parece perdido nas memórias desse casal de velhos. Um passado longínquo e quase que imaginário, irreal, fruto de uma vida que não se sabe ao certo se foi realmente vivida ou se não passou de um mero sonho: “Ele existe. É ele mesmo. Não é um sonho!” (IONESCO, 2004, p. 162).

Esse passado, presente tanto em *As cadeiras* como em *Esperando Godot*, é marcado por uma repetição dos acontecimentos, das histórias que são sempre contadas e depois esquecidas para serem contadas novamente. Mergulhamos em uma espécie de monotonia criada pela angústia de uma espera que parece não ter fim. Os anos se passam, os meses, as semanas, os dias, as horas, e quanto mais se espera, mais somos arrastados pelo absurdo de uma existência sem sentido, sufocante, dolorosa e insuportável:

A VELHA – Conta-me a história, tu sabes, a história: Então a gente riu...

O VELHO – Outra vez?... Estou farto dela... ‘Então a gente riu?’ Mais uma vez... me pedes sempre a mesma coisa!... ‘Então a gente riu...’ Mas é monótona... Há setenta e cinco anos estamos casados, e toda noite, absolutamente toda noite, queres que eu conte a mesma história, me fazes imitar as mesmas pessoas, os mesmos meses... sempre igual... falemos de outra coisa...

A VELHA - Meu bem, eu não me canso disso... É a tua vida, ela me apaixonou.
O VELHO - Tu a conheces de cor.
A VELHA - É como se eu esquecesse tudo, logo em seguida... Tenho o espírito novo a cada noite... Sim, meu bem, é de propósito, faço uma limpeza... volto a ficar nova para ti a cada noite, meu bem... Vamos, começa, por favor... (IONESCO, 2004, p. 97)

Como uma Sherazade, que toda noite vai tecendo um encadeamento de histórias que parecem não ter fim, na tentativa de conseguir escapar da morte, os personagens de Beckett e Ionesco contam e recontam as mesmas histórias repetidas vezes com o objetivo de não sucumbirem ao desespero de uma existência monótona. Daí, por exemplo, a circularidade escolhida por Ionesco para caracterizar a sala em que o Orador revelará sua grande e importante mensagem. Uma circularidade que sempre parte de um ponto para retornar, ao final, ao mesmo ponto de partida. Assim, nos indaga Estragon: “(com fraqueza) Não estamos amarrados? (Pausa) Estamos?” (BECKETT, 2017, p. 28), isto é, não estaríamos enclausurados em uma existência condenada à repetição, sem uma porta de saída? Condenados apenas a esperar que um dia Godot apareça ou que o Orador nos diga o que devemos fazer?

Contudo, pouco a pouco, na medida em que avançamos na leitura das duas peças, percebemos que dentro desse ciclo de repetições, há também a sensação de um estranhamento, de algo que se apresenta diferente dentro dessas similaridades. Em *Esperando Godot*, vemos o desenrolar de uma espera que se repete no transcorrer dos dias, possivelmente na mesma estrada que não leva a lugar nenhum, possivelmente com a mesma árvore ao fundo, mas que trazem consigo o estranhamento de uma mudança, de um tempo que parece o mesmo, mas que de certo modo mudou:

Silêncio.

VLADIMIR - As coisas mudaram por aqui, de ontem para hoje.
ESTRAGON - E se ele não vier?
VLADIMIR - (depois de um momento de espanto) Aí a gente decide. (Pausa)
Estava dizendo que as coisas mudaram por aqui, de ontem para hoje.
ESTRAGON - Tudo escoou.
VLADIMIR - Repare bem na árvore.
ESTRAGON - Nunca se desce duas vezes pelo mesmo pus.
VLADIMIR - A árvore, preste atenção na árvore.
(BECKETT, 2017, p. 77-8)

A árvore, antes apresentada sem folhas, agora começa a dar sinais de alguma folhagem. Mais um dia de espera por Godot se repete, mas há algo diferente. Não se trata mais do mesmo dia. O tempo passou, mas com ele veio também a incerteza se aquilo que foi vivido ontem era ou não um sonho, se foi ou não real. A estranheza mistura-se, então, à familiaridade da experiência, experiência esta que recai sobre esses indivíduos com violência, lembrando-lhes de sua condição miserável, presos em uma existência circular que não oferece oportunidade de escapatória, a não ser a de se reconhecer como parte da imundície que compõe a realidade circundante:

Estragon olha para a árvore.

ESTRAGON – Não estava aí ontem?

VLADIMIR – Claro que estava. Esqueceu? Estivemos a ponto de nos enforcarmos nela. (*Pensa*) É, é assim mesmo. (*Separando as sílabas*) En – for – car – mos – ne – la. Mas você não quis. Não está lembrado?

ESTRAGON – Você sonhou.

VLADIMIR – Será possível que já tenha esquecido?

ESTRAGON – Comigo é assim mesmo. Ou esqueço na hora ou nunca mais.

[...]

ESTRAGON – E você disse que foi ontem, a coisa toda?

VLADIMIR – Sem dúvida.

ESTRAGON – Aqui mesmo?

VLADIMIR – Mas é claro, que ideia! Não está reconhecendo?

ESTRAGON – (*repentinamente furioso*) Reconhecendo! Reconhecendo o quê? Passei minha vida de merda rastejando nesta lama e você vem me falar de nuances! (*Olha ao redor*) Repare bem nesta imundície! Nunca pus os pés fora daqui!

(BECKETT, 2017, p. 78-9)

Com isso, percebemos que este passado, no qual temos a sensação de estar perdido em um tempo quase imemorial, distante, como se fosse um sonho do qual tentamos nos lembrar com dificuldade de seus detalhes, ainda assim se faz sentir no tempo presente. Ele é distante, mas sua força esmagadora e cruel se presentifica por meio da consciência e do reconhecimento de nossa frágil condição enquanto seres humanos. E esse reconhecimento se concretiza justamente quando nos damos conta da podridão em que estamos atolados e de quão absurdo é a esperança de uma mudança dessa condição. “Nada a fazer”, nos repete algumas vezes Estragon ao longo da peça. A dor dessa existência pulsa dentro desses corpos que, mesmo estando ali diante de nós, trazem consigo um aspecto de

irrealidade, de homens e mulheres mergulhados não em um sonho, mas em um pesadelo construído por suas próprias histórias.

Esperar, portanto, apresenta um caráter ambíguo. É absurdo, inútil, mas também se configura como o elemento em que se apoiam para não caírem no total desespero. O esperar torna-se uma espécie de terceira perna, ao mesmo tempo dolorosa e necessária. Tanto no texto de Beckett quanto no de Ionesco, nos colocamos diante de indivíduos solitários, seus diálogos se entrecruzam de tal forma que temos a impressão de serem verdadeiros monólogos que estes homens travam com o vazio que os circundam: “Eu não sou eu mesmo. Sou um outro. Sou um dentro do outro” (IONESCO, 2004, p. 146).

Quando a noite cai, surge o pequeno mensageiro anunciando que Godot não virá. Esse homem, essa presença que Vladimir e Estragon esperam e que nunca chega. Nem mesmo sabem como é o seu rosto. É uma força desconhecida, quase irreal, capaz de salvar esses pobres suplicantes que se põem todos os dias próximo àquela árvore no meio da estrada na espera de uma resposta que possa, se não cessar, pelo menos apaziguar essa dor que assola seus espíritos: “VLADIMIR – Dói? / ESTRAGON – Dói! Ele quer saber se dói!” (BECKETT, 2017, p. 17). Rir já não podem mais, nem sequer têm o direito de morrer. O Salvador, esse Godot que traz no próprio nome a marca divina, nunca chega e, conseqüentemente, a dor nunca cessa.

O Orador, esse Godot ionescuiano, ao contrário, aparece com o cair da noite. Surge caminhando com seu aspecto fantasmagórico por entre as cadeiras repletas de vazios. No entanto, sua missão não consiste em nos revelar uma ordem ou desejo oriundo de um plano superior, divino. Sua mensagem é humana, é a voz do Velho que se faz transmitida por outro, por esse homem misterioso que possui o dom da linguagem:

O VELHO - [...] Farei conhecer em breve o que penso a respeito... Não direi nada por enquanto! É O Orador, aquele que esperamos, ele é que responderá por mim, que lhes dirá tudo o que nos interessa... Ele lhes explicará tudo... quando?... Quando chegar o momento... o momento virá em breve...
(IONESCO, 2004, p. 147).

O Orador, portanto, é apenas um intérprete, aquele escolhido para nos trazer a resposta que tanto esperamos ouvir: “O VELHO – Ele é que vai falar em meu nome... Eu não posso... não tenho talento...” (IONESCO, 2004, p. 159). Com a certeza no peito de que

sua mensagem será finalmente revelada, o Velho decide, então juntamente com sua esposa, jogar-se naquela imensidão de água que os rodeavam por todos os lados. Morrem tranquilos acreditando que tudo irá se resolver e que a angústia terá depois de um longo tempo de espera um fim. No entanto, quando chega o momento aguardado, somos surpreendidos pelo fato de o Orador ser surdo e mudo. O que nos lança são apenas gemidos e sons desconexos. Mesmo quando resolve escrever no quadro-negro, observamos apenas letras dispostas em uma ordem sem sentido. A única palavra que conseguimos distinguir é um “ADEUS”, escrito em letras maiúsculas antes de se virar para deixar o palco:

O ORADOR

(Que permanecerá imóvel, impassível durante a cena do duplo suicídio, decide falar depois de vários instantes; diante das fileiras de cadeiras vazias, ele dá a entender à multidão invisível que é surdo e mudo; faz sinais de surdo-mudo; esforços desesperados para fazer-se compreender; depois, faz ouvir arquejos, gemidos, sons guturais de mudo).

Hé, mme, mm, mm.

Ju, gu, hu, hu.

He, he, gu, gui, gue.

(Impotente, deixa cair os braços ao longo do corpo; súbito, seu rosto se ilumina, ele tem uma ideia, vira-se para o quadro-negro, tira um giz do bolso e escreve em grandes letras maiúsculas).

ANGEPAN

(Depois).

NNAA MMM NWNWNWV

(Ele se vira novamente para o público invisível, o público do palco, mostra com o dedo o que traçou no quadro-negro).

Mmm, Mmm, gue, gu, gui, Mmm, Mmm, Mmm, Mmm.

(Depois, descontente, ele apaga, com gestos bruscos, os sinais a giz, os substitui por outros, entre os quais se distingue, sempre em maiúsculas)

AADEUS ADEUS APA

(IONESCO, 2004, p. 170).

Considerações finais

Nossa esperança de uma resposta torna-se uma tentativa frustrada. A linguagem não consegue comunicar aquilo que pretendia transmitir. É falha, incompleta, insuficiente. A espera precisa ser novamente resgatada. O que nos resta são as vozes daqueles vazios que ocupam as cadeiras da sala, emitindo suas gargalhadas diabólicas. Ionesco nos mostra, então, quão ridícula e patética é a tragédia de nossa existência. O desespero ainda

persiste e, provavelmente, continuará até o momento em que restará somente o silêncio sobre o palco. Um silêncio esmagador. Os anos, meses, dias e horas ainda continuarão a fluir, e tanto nós quanto Vladimir e Estragon continuarão em sua incessante espera por algum Godot que se lembre de nós e que venha nos salvar.

Referências

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENNETT, Michael Y. **The Cambridge introduction to theatre and literature of the absurd**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

IONESCO, Eugène. **A lição e As cadeiras**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Modern tragedy**. Ontario: Broadview Encore Editons, 2006.

Submetido em: 30 jul. 2019

Aprovado em: 15 nov. 2019