

A circularidade trágica em Esperando Godot, de Samuel Beckett / *The tragic circularity in Waiting for Godot by Samuel Beckett*

Ayanne Larissa Almeida de Souza*

Doutoranda em Literatura e Estudos Culturais pelo programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Possui mestrado em Literatura e Estudos Culturais pelo mesmo programa.

 <https://orcid.org/0000-0002-2640-3719>

Recebido em 23 jul. 2019. Aprovado em: 27 jan. 2020.

Como citar este artigo:

SOUZA, Ayanne Larissa Almeida. A circularidade trágica em Esperando Godot, de Samuel Beckett. **Revista Letras Raras**, [S.l.], v. 9, n. 1, mar. 2020. p. Port. 55-76 / Eng. 52-74. ISSN 2317-2347. UFCG: Campina Grande, 2020.

RESUMO

O presente artigo objetiva investigar o trágico na peça *Esperando Godot*, do escritor irlandês Samuel Beckett. Através de nossa análise, propomo-nos examinar de que maneira podemos compreender o trágico enquanto uma *estrutura de sentir*, termo cunhado por Raymond Williams (2002; 2011). O trágico, percebido sob o conceito de Williams, passa a ser visto como uma convenção geracional de características que, em uma determinada época, são consideradas enquanto uma estrutura de sentimento do trágico. Nesse sentido, buscaremos demonstrar que na obra de Beckett encontramos um sentir trágico que se expressa na existência esvaziada de qualquer sentido. Além de Raymond Williams, que alicerça o trabalho sobre o conceito de *estrutura de sentimento* e do trágico, bem como Terry Eagleton sobre este último, serve-nos também de aporte teórico filósofos contemporâneos a Beckett, como Albert Camus, no que diz respeito ao absurdo existencial.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura dramática. Estrutura de Sentimento. Samuel Beckett. Esperando Godot.

ABSTRACT

This article aims to investigate the tragic in the play *Waiting for Godot*, by the Irish writer Samuel Beckett. Through our analysis, we propose to examine how we can understand the tragic as a structure of feeling, a term coined by Raymond Williams (2002; 2011). The tragic, perceived under the Williams concept, comes to be seen as a generational convention of characteristics that, at a given time, are considered as a tragic structure of feeling. In this sense, we will try to demonstrate that in Beckett's work we find a tragic feeling that is expressed in the existence emptied of any sense. In addition to Raymond Williams, who bases the work on the concept of structure of feeling and the tragic, as well as Terry Eagleton on the latter, it also serves as a theoretical contribution to contemporary philosophers to Beckett, like Albert Camus, with regard to the absurd existential.

KEYWORDS: Dramatic Literature. Structure of feeling. Samuel Beckett. Waiting for Godot.

1 Introdução

Raymond Williams (2011) é considerado o precursor dos Estudos Culturais, considerado um teórico particularmente inovador cujas penetrabilidades críticas seguem mui pertinentes nas

*  ayannealmeidasouza@hotmail.com

análises culturais da contemporaneidade. Em particular, os conceitos de Williams, que o tornaram autor decisivo para pensarmos as configurações discursivas dentro da análise marxista atual, compõe-se pela *complexidade*, *imanência* e a *grande revolução*. Pensador das espessas condensações materiais, culturais e econômicas de nossa época, Williams ofereceu à tradição materialista a sua dimensão de pertinente tragicidade.

Williams (2002) propõe uma análise do trágico despojando-o de suas galhardias e atirando-o ao rés-do-chão dos conflitos históricos que envolvem escolhas éticas e políticas dos autores. Observando a obra literária como uma intersecção entre texto e contexto, Williams acode à necessidade de se pensar a literatura enquanto produção cujo processo encontra-se atravessado por deslocamentos do social, oferecendo um diálogo que oscila do indivíduo para a sociedade e desta de volta para o sujeito.

O presente artigo tem como proposta de análise a investigação de uma estrutura de sentimento trágico na peça *Esperando Godot*, do escritor irlandês Samuel Beckett, procurando mostrar como a obra expressa o sentimento de absurdo existencial, conceituado por Albert Camus, em seu ensaio filosófico mais contundente: *O mito de Sísifo – Ensaio sobre o absurdo*.

Esperando Godot conta a história de duas personagens, Vladimir e Estragon, que esperam alguém, Godot, uma pessoa que jamais aparece na peça, ao menos no plano material. Podemos considerar que a obra aborda temáticas filosóficas existencialistas, não só por debater a condição humana no mundo, mas também por fazer parte de um cenário no qual as filosofias de Jean-Paul Sartre, Albert Camus, entre muitos outros, estavam em voga.

O enredo é marcadamente vazio e aleatório, perturba o público a ponto de levá-lo a perguntar-se sobre as repetitivas cenas do texto. O mal-estar provocado, propositalmente, pela maneira como a peça se descola no palco arrasta o público para uma espécie de sensação de letargia e inquietação e fá-lo questionar-se sobre um sentido para tudo aquilo, ou mesmo um sentido para a própria vida.

A peça de Beckett faz parte do “teatro do absurdo” e foi a primeira peça escrita pelo autor, tornando-se um marco no teatro e quebrando vários paradigmas estéticos. Escrita originalmente em francês, estreou em 1954. A importância de *Esperando Godot* tornou-a um divisor de águas do teatro do século XX. Em uma época que o teatro oferecia sequências lógicas, com começo-meio-e-fim, técnicas de atuação e composição específicas, Beckett chegou para distorcer e renovar a forma de fazer teatro. Essa nova

de ver a montagem teatral e o próprio texto dramático perspectiva ecoar as relações sociais e políticas da época.

Uma geração que perdera as identidades fixas, herdeira da crise da modernidade, da derrocada dos valores supremos enquanto bússola moral do agir humano. Theodor Adorno (1985), questionar-se-ia, em sua *Dialética do Esclarecimento*, sobre como havia sido possível a experiência de uma barbárie, tal como a Segunda Guerra Mundial, no interior de uma sociedade cientificamente relevante, com suas universidades, sua visão progressista e universalista.

Esperando Godot moteja a experiência da vida cotidiana, achincalhando-a para mostrar o absurdo existencial em meio a um mundo caótico e esvaziado em seus valores. O absurdo existencial pauta-se exatamente nessa razão que constatava os seus limites, a razão instrumentalizada pelo programa iluminista que, ao invés de levar a humanidade aos píncaros do progresso político-econômico-social, de felicidade plena para todos, escorregou naquela que foi a maior barbárie de nosso século, na banalização do mal, na morte enquanto condição superior à vida. Beckett, ao romper os moldes tradicionais do teatro, promovendo, em *Esperando Godot*, uma circularidade sem início, meio ou fim, manifesta a sensação de sua geração, o esvaziamento do conceito de Humanidade. O sujeito havia sido implodido e, conseqüentemente, reduzido a nada.

Para fazermos nossa análise, levaremos em consideração a compreensão do termo *estrutura de sentimento*, proposta conceitual cunhada por Raymond Williams e cinzelada dentro da tradição dos Estudos Culturais. Pretendemos refletir sobre este conceito como uma possível tese cultural para lermos o trágico enquanto uma relação dialética entre indivíduo e sociedade através da qual possamos entender o sentir trágico como a manifestação de um sentimento geracional que começava a vivenciar a existência enquanto um absurdo, carente de qualquer sentido.

2 O projeto Interpretativo de Raymond Williams

O projeto para uma interpretação, dentro do pensamento de Raymond Williams, inscreve-se como um pilar do materialismo cultural na contemporaneidade, haja vista que uma interpretação literária se dá através da dialética de um jogo sócio-político entre o corpus de análise e o pensar sobre o corpus. Para Williams (2011), o intérprete deve analisar o próprio

fazer teórico dentro das condições históricas que possibilitam a interpretação de uma obra, uma vez que o *novo* é um produto de seu tempo. Um lugar de fala deve sempre ser lido a partir de outros lugares, mas também em vista do não-lugar.

Preocupado com as complexas questões que envolvem o fazer teórico dentro do conceito de cultura, Williams (2011) considera que o texto literário não se conflui enquanto repositório monádico das realidades, mas antes enquanto tessitura de realidades dialéticas. Entretanto, saliente-se que, para o mesmo autor, não podemos reduzir a obra a ser um mero reduto de uma causa histórica. O dialogismo que se encontra nos questionamentos das relações complexas entre ambos os projetos e a própria cultura, relações estas que já não comportam como base a fórmula do materialismo clássico de base e superestrutura, manifesta-se no cenário distópico, quase pós-apocalíptico, de *Esperando Godot*. A estrutura do texto e da peça podem ser entendidos não enquanto uma visão negativista, como se a distopia fosse apenas uma versão negativa da utopia, mas enquanto positividade, a distopia como sendo uma tentativa de escapismo das utopias plasmadas na História.

Dentro desta perspectiva, o pensamento de Raymond Williams dialoga com Fredric Jameson. Crítico literário e teórico marxista norte-americano, Jameson (1992), em seu *O Inconsciente Político*, concebe a narrativa literária enquanto ato estético ideológico em si mesmo e cuja função seria “inventar soluções imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis” (JAMESON, 1992, p.72). Em outras palavras, as contradições sociais, insuperáveis por si próprias, podem encontrar um escopo formal dentro do âmbito estético, formalizado através do fazer artístico.

Jameson (1992) pensa a dialética existente entre produção cultural e sociedade, propondo uma interpretação que levasse em conta a literatura enquanto uma construção da subjetividade, uma elaborativa confirmação de um eu que pensa a si e a realidade. A assimilação do fazer literário pelas ideologias leva a que a literatura possa ser englobada pelas dimensões histórica, econômica, política e social no interior das quais foi produzida.

Precisaríamos, pois, interrogar até que ponto podemos pensar a influência exercida pelo social sobre fazer literário? De que maneira é possível pensar a literatura enquanto expressão da sociedade que a produz enquanto âmbito preocupado com as questões sociais, haja vista que é ela mesma um produto social? Para Candido (2006), a Literatura configura-se enquanto expressão de uma realidade profundamente radicada no próprio escritor antes mesmo de radicar-se em conceitos, noções ou teorias. Existe um vínculo que une arte e sociedade, bem

como há a necessidade, por parte do social, de se reconhecer a posição e o papel da Literatura – assim como do próprio escritor em seu fazer literário –, ainda que os fatores sociais que atuam concretamente no fazer artístico, não sejam suficientes por si mesmos para explicar a obra de arte.

[...] os artistas podem permanecer desligados entre si ou vincular-se, seja por meio de uma consciência comum, seja pela formação de grupos igualmente determinados pela técnica. Esta é [...] pressuposto de toda arte, envolvendo uma série de fórmulas e modos de fazer que, uma vez estabelecidos, devem ser conservados e transmitidos. (CANDIDO, 1996, p.38-39).

Dialogando com Williams e Candido, Jameson (1992) salienta ainda que esta forma estética do texto literário não é meramente um padrão ou regra, um cânone ou molde a ser seguido por uma determinada geração, como um ponto de partida modal através do qual inicia-se o fazer literário, como um receituário pelo qual cada época deve pautar sua escrita; antes, é o resultado através do qual aquelas relações de conflito irão esteticamente mostrar-se, como apregoa Williams (2001; 2002), através do conceito de *estrutura de sentimento* mediante o qual pretendemos ler o sentir trágico na obra de Beckett, enxergando o texto enquanto uma forma simbólica do sentir trágico de sua geração, que se manifestou na visão da existência esvaziada de sentido. A forma estética do texto literário funde uma articulação dialética entre a lógica do corpo e do conteúdo.

3 O trágico enquanto uma estrutura de sentir no tempo

A palavra tragédia chega até nós através de uma longa tradição e assumiu conotações que perpassam, desde um tipo específico de obra literária, a uma estrutura de sentimento. Quando Raymond Williams (2002, p.29-30) afirmou que conheceu a tragédia na vida de um operário silenciado e reduzido a um mero objeto instrumentalizado pelo sistema capitalista e pela lógica do mercado, afirmou também que, no que diz respeito à tragédia e ao trágico, não somente a nomenclatura estava em xeque, como também aquilo que, durante vinte e cinco séculos, fora enrijecido como sendo próprio do sentimento do trágico e da tragédia.

Analisar a tragédia ou o trágico diz respeito a observar um conjunto de obras e pensamentos, percebendo as variações dentro de uma totalidade. É, segundo Williams (2002), olhar crítica e historicamente para ideias e obras que possuem certa ligação entre si e que se associam por meio da palavra tragédia ou trágico. Não há, para Williams, uma separação entre o

âmbito social e o pessoal, faz-se necessário buscar e reconhecer no mundo sensível, na matéria, as instituições, as formações e os posicionamentos não enquanto produções congeladas no tempo, mas antes enquanto produções sociais que definem a realidade presente.

Dessa forma, a ideia do trágico não se encontra jamais no passado, plasmado em uma tradição que chegou até nós mediante o aporte de Aristóteles e sua *Poética*. O trágico sempre permanece como um processo constitutivo imerso dentro de uma realidade específica. Williams (1997) salienta que o poder dos sistemas ideológicos – tais como o estético ou o psicológico – são eles mesmos derivados destes sentidos processuais nos quais as experiências e os sentimentos imediatos e, posteriormente, a subjetividade resultam generalizadores. Reduzir o social a ser meramente formas fixadas, plasmadas e imutáveis, continua a ser um erro crasso.

Portanto, as relações que existem entre as formalizações estéticas das produções artísticas e as especificidades históricas das instituições, convenções e crenças que se modificam e, além delas, as próprias relações sociais entrecruzadas pelas conflitividades sócio-políticas, constituem questionamentos históricos agudos. Estas transformações são sociais porque são presenças e não necessitam definições prévias, racionalizações ou conceitualizações para exercer um imperativo e estabelecer fronteiras e bases para estas mesmas experiências e o agir humano.

Para Williams (1997), essas mudanças ocorrem nas *estruturas de sentimento*, utilizando-se do termo “sentimento” enquanto conceito distinguível entre os conceitos formalizados e as concepções de mundo que são ideológicas:

En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una “estructura”: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez, en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrática e incluso aislante, pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas. Estas son a menudo mejor reconocidas en un estado posterior, cuando han sido (como ocurre a menudo) formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones. En este momento el caso es diferente; normalmente, ya habrá comenzado a formarse una nueva estructura del sentimiento dentro del verdadero presente social. (WILLIAMS, 1997, p.155)¹

¹ Consequentemente, estamos definindo esses elementos como uma “estrutura”: como um grupo com relações internas específicas e, ao mesmo tempo, sob tensão. Entretanto, também estamos definindo uma experiência social que ainda se encontra em processo, que muitas vezes não é reconhecida verdadeiramente como social, e sim como privada, idiosincrática e, inclusive, isolada, mas que na análise (ainda que muito raramente aconteça de outro modo) possui suas características emergentes, conectoras e dominantes e, certamente, suas hierarquias

A *estrutura de sentimento* é uma tese cultural cunhada por Raymond Williams (2011) enquanto tentativa de se compreender os elementos sociais e as conexões dentro de uma geração ou de um período histórico, perfazendo um movimento dialético, indo do social para o subjetivo. Essa hipótese cultural possui uma melhor relevância no que diz respeito à arte, mais especificamente ao literário, dentro do qual o conteúdo social não pode ser reduzido a meros sistemas de crenças, convenções ou instituições sociais generalistas, mesmo que, em seu âmbito, inclua todas estas instâncias.

As *estruturas de sentimento* podem ser relacionadas à ideia do trágico, como alude Williams (2002, p.38), relacionando-se com as formas e as convenções do fazer literário. Tais estruturas podem ser definidas como “experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidentes y más inmediatamente aprovechables”. O que pretendemos analisar em nosso presente trabalho é a hipótese de uma *estrutura de sentimento* trágica, um modo social trágico formalizado e reconhecido em uma determinada produção artística, no caso a peça *Esperando Godot*, que se manifesta enquanto um sentir existencial esvaziado de sentido, o absurdo da existência.

A experiência trágica, observada dentro da perspectiva de uma *estrutura de sentir*, atrai crenças e concepções que se encontram presentes nas relações socioculturais de determinados períodos e gerações. Portanto, através dela, podemos compreender mais profundamente a conformação de uma cultura específica no que diz respeito ao trágico. Desse ponto de vista, como salienta Williams (2002), a tragédia e o trágico deixam de ser uma essência acima e além de um acontecimento único para tornar-se uma série de experiências, convenções e instituições de determinada sociedade em uma determinada época. Essas variações do trágico devem ser, pois, analisadas em relação com essas mesmas convenções e instituições sempre em vias de transformação. Pois, tal como afirma Williams:

Em primeiro lugar, temos que reconhecer que não pode haver separação absoluta entre aquelas relações sociais que são evidentes, ou que se podem descobrir como condições imediatas de uma prática – os locais, ocasiões e condições sinalizados de tipos de atividade cultural especificamente indicados – e aquelas que estão tão incorporados à prática, como articulações formais particulares, que são ao mesmo tempo sociais e formais,

específicas. Essas são reconhecidas com mais frequência em um estado posterior, quando foram (como ocorre frequentemente) formalizadas, classificadas e, em muitos casos, convertidas em instituições e formações. Nesse momento, o caso é diferente. Normalmente, já terá iniciado a formação de uma nova estrutura de sentimento dentro do verdadeiro presente social.

e podem, em certo tipo de análise, ser tratadas como pouco autônomas. (WILLIAMS, 1992, p.147)

Nesse sentido, o trágico enquanto próprio da condição humana relaciona-se com as situações humanas limites, fronteiriças, dialéticas, e é inerente à própria realidade humana, enquanto ser social e enquanto ser ontológico. Entretanto, segundo Bornheim (2007), o indivíduo não é trágico em si mesmo, pois a ideia do trágico encontra-se na esfera dos valores e manifesta-se nas escolhas humanas, no agir humano, no âmbito prático. A tragédia versa sobre temas que constituem a tessitura das emoções e dos instintos mais primitivos do sujeito. Utiliza-se de determinada forma de expressão que, para Williams (2002), a diferença dos atenienses do século V a.C., procede de outra maneira. O trágico abarca temáticas de valores universais, ainda que não absolutizados ou plasmados, convidando o indivíduo a uma reflexão enquanto *ser-no-mundo* e construindo uma ponte com o próprio presente. Como salienta Terry Eagleton:

A tragédia envolve-se com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a estes fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana. Como afirma o filósofo italiano Sebastiano Timpanaro, fenômenos tais como o amor, o envelhecimento, doenças, o medo da própria morte e o sofrimento pela morte de outros, a brevidade e a fragilidade da existência humana, o contraste entre a fragilidade da humanidade e a aparente eternidade do cosmos, são traços recorrentes das culturas humanas, não importa de quantas maneiras diferentes eles possam ser representados. (EAGLETON, 2013, p.16)

O trágico é responsável pelas inquietudes e apreensões ao longo da história e, através da dimensão trágica, da *estrutura de sentimento* que condiciona um determinado modo de ver, agir, sentir e pensar enquanto trágico, podemos apreender com mais contundência os contornos e as conformações de uma determinada geração, dentro de uma determinada cultura e em uma determinada época.

Rompe-se, desse modo, a imagem de que o trágico restringe-se a ser tão somente uma teoria a respeito de um fato único e permanente, um fato específico ao qual, segundo critérios previamente estabelecidos, categorizaríamos enquanto trágico. Visto sob este prisma, continuaríamos chegando às mesmas implicações metafísicas que implicam estas premissas fixadas, como se houvesse uma natureza humana permanente, imutável, uma essência do Homem a qual fosse pertinente uma específica e predeterminada condição existencial qualificada trágica. Para Williams:

Tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e

permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata e interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação. O caráter universalista da maior parte das teorias sobre a tragédia localiza-se então no pólo oposto ao nosso interesse. (WILLIAMS, 1992, p.70)

Não há, portanto, possibilidades de se pensar a produção da arte fora do âmbito dos embates históricos que o compõe, nem muito menos imaginar um acontecimento ou a reação a esse enquanto regras fixas. Nas mais diversas situações nas quais o sofrimento faz-se presente, abrangendo o âmbito da alteridade, presenciamos, de acordo com Williams (1992), a instância das possibilidades caleidoscópicas das variadas dimensões da tragédia. O não-agir, ou melhor, o não-reagir a determinado acontecimento não significa ausência de reação; a indiferença, o alívio ou mesmo o contentamento são, pois, igualmente, reações. Como salienta Eagleton, sempre faz-se necessário recordar que:

[...] sejam quais forem nossas realizações civilizadas, continuamos a ser um afloramento arbitrário da Natureza, animais monstruosos ou anfíbios escarranchados em dois domínios, que jamais se sentirão em casa em nenhum deles. [...] É verdade que não existe valor nem significado sem cultura; mas, para existir, a cultura depende de forças materiais que, por si mesmas, não têm nem significado nem valor. Esse é o “barbarismo” inumano que o modernismo detecta na raiz da civilidade; e o problema é como reconhecer essa escuridão sem sermos reclamados por ela, como confessar a fragilidade da cultura sem sermos ludibriados por seus inimigos. [...] As forças das quais a virtude cívica foi arduamente arrancada não podem ter permissão para arruinar esses valores; mas essa civilidade também não pode ter permissão para exaurir as próprias energias que a sustentam. (EAGLETON, 2013, p.388)

Mesmo com as mais ínfimas e ilusórias edificações da civilização – como a cultura -, as ideias iluministas de progresso econômico, felicidade absoluta e geral, o cientificismo e as melhorias materiais que aportou às sociedades, o fato é que continuamos sofrendo e morrendo. Como nos diz Williams:

Tentar negar a realidade dos tipos de realização possíveis nessas formas, mesmo sob ordens sociais repressoras, para não falar dos sistemas sociais que abrem um espaço significativo à sua realização, pode parecer um dogmatismo desesperado. [...] A tristeza profunda de nossa época se expressa de forma plena nos lembretes necessários de nossos contínuos limites físicos. No entanto, a verdadeira fonte da profundidade dessa tristeza é predominantemente histórica. Pois, nos termos físicos mais básicos, nossa época pode ser caracterizada [...] como uma época de ampliação da felicidade: os limites da velhice, da doença e da mortalidade infantil recuaram

significativamente em uma grande área da sociedade mundial. Mais pessoas estão vivendo mais, são mais saudáveis e melhor alimentadas do que em qualquer outra época da história humana. [...] Então, por que um pessimismo materialista? [porque] Uma ética materialista, como uma política materialista, deve ser então fundamentada nessas condições relacionadas e inerentes, não como relativismo, que responde apenas ao seu registro, mas como atividade – o esforço consciente para a sua realização comum como história humana. (WILLIAMS, 2011, p.156-157)

Portanto, mesmo que um acentuado historicismo tenha pretensões de pôr em evidência as distinções culturais de sociedades, gerações e épocas, enfatizando de forma abusiva específicos pontos, é preciso reconhecer que não existe coisa alguma exegeticamente nebuloso para nós, sujeitos pertencentes a uma espécie, dentre tantas outras, que padece aflições, como nenhuma outra, e que recria a arte trágica e a ideia do trágico. É justamente esta dimensionalidade do trágico que resgata Eagleton (2013), a instância que auxilia – ou, melhor seria dizer, força – o indivíduo a aceitar a própria finitude e fragilidade. Segundo Miguel Unamuno (1993, p.20), obriga os sujeitos a reconhecerem necessidades básicas, pois de serem seres sociais, são materialidades feitas “de carne y hueso, que nace, sufre y muere – sobretudo muere -, que come, y bebe, y juega, y duerme, y piensa, y quiere: el hombre a quien se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano”; primordialidades as quais projeto político político, ético e social algum pode ou deve menosprezar, encapotando este mesmo desprezo atrás de discursos edificadas por fabulosas aclamações.

O trágico necessita ser, pois, compreendido enquanto sentidos que constroem as existências humanas, nas dependências independentes dos contextos históricos, das conflitividades sociais e políticas, mesmo que não devamos observar a condição humana enquanto essencialista, imutável e permanente. O trágico pode ser generalizado, mas não enquanto uma resposta à morte, e sim como reação à sua inevitabilidade.

4 Esperando Godot e a circularidade trágica da vida – O absurdo existencial como estrutura de sentimento

Samuel Beckett (1906-1989), escritor e dramaturgo irlandês, um dos nomes mais influentes do século XX no âmbito da arte, é considerado um dos últimos modernistas e um dos primeiros contemporâneos. Levando-se em consideração os movimentos de rupturas das vanguardas do início do século XX, toda a arte contemporânea do pós-guerra, na qual insere-se grande parte da obra dramática de Beckett, sua produção literária teve nestes processos de

rompimentos de paradigmas vigentes o ideal a ser perseguido, pois estes mesmos movimentos de rupturas paradigmáticas abrem espaço para novas experiências que possibilitaram a introdução de inovações estéticas.

Beckett é um dos expoentes máximos do chamado *teatro do absurdo*, cujo termo, *absurdo*, remete a tudo que é contrário à razão. O gênero do “teatro do absurdo”, considerando *gênero* enquanto fenômeno histórico caracterizado por uma determinada forma estético-literária, como salienta Machado e Pageaux (2001), imbricado no cruzamento de critérios formais e temáticos, descende do Surrealismo, era, por assim dizer, um anti-teatro, com fortes características expressionistas. É um gênero do teatro moderno que utiliza, para compor o enredo, as personagens e o diálogo, elementos impactantes do ilógico cujo objetivo seria justamente reproduzir, formalizar o desatino e a falta de solução e de perspectiva nas quais estão imersos os indivíduos humanos após a experiência da Segunda Guerra Mundial.

Beckett era pessimista, sentimento arraigado às gerações do pós-guerra, além do ceticismo, uma angústia existencial atrelada a uma ampliação da perspectiva de abrangência da mudança do paradigma da autonomia para a pós-autonomia, esta vista como uma maneira de ler um mundo cada vez mais complexo em suas multifacetadas territorialidades discursivas. A rejeição à Razão em Beckett é absoluta, e faz-se necessário, para entender esta anti-razão, perceber a ligação com os reais acontecimentos da sociedade que o comportou.

A experiência da Segunda Guerra Mundial (SGM) fez colapsar todas as bases sobre as quais erguia-se os valores constituintes do que seria a humanidade. O indivíduo entrou em processo de dissolução e este colapso do sujeito estava atrelado ao colapso social - e este atrelado àquele. De acordo com Williams:

Um tal modo de ver o mundo não é buscado, mas dado. Quando entra em colapso, tornando-se um modo usual de ver, parece, obviamente, ingênuo. Continuar a se utilizar de seus métodos na criação artística, então, é um ato quase sempre paradoxal. O que antes era um costume do realismo torna-se um costume descrito em termos inteiramente opostos. (WILLIAMS, 2002, p.183-184)

Para Williams (2002), a chave destas mudanças de formas gerais para a constituição de um gênero, cuja origem remonta aos aspectos espaço-temporais, são as transformações históricas, a ênfase sobre uma condição totalizante. Em outras partes do mundo, o colapso do indivíduo e da sociedade conduziu a outros tipos de literatura, tal como o Realismo Mágico, na América Latina. Na Europa do pós-guerra, não havia qualquer modelo a ser seguido que

pudesse abarcar e expressar a totalidade da mutabilidade e aniquilamento humanos que não fosse o isolamento e o niilismo, os conflitos passaram a ser dados dentro da mente individual, dos fluxos de consciência. Não havia mais um mundo fixo, apenas uma consciência a qual esse mundo aparecia e, portanto, reduzia-se a ser somente uma perspectiva. Havia agora um sujeito em face do mundo.

Tal como salienta Williams (2002), o que anteriormente havia sido visto e vivido como um modo de vida, uma sociedade, tornou-se hostil, um fluxo diferente, um pano de fundo. Esse elemento de neutralidade estendeu-se a outras pessoas, “que se tornaram meros objetos em um meio ambiente” (WILLIAMS, 2002, p.184). O elemento de hostilidade cada vez mais arraigado a esta sociedade, desenvolvida nesta *estrutura de sentimento*, faz com que o indivíduo reaja agora não mais contra uma condição da sociedade, mas contra a própria sociedade enquanto tal.

Na peça em questão que nos serve de corpus, *Esperando Godot*, o tema da irrealidade, do fracasso na comunicação e ausência de sentido torna-se tão difundido e evidente que passa a ser, virtualmente, uma convenção dramática. Beckett nos apresenta uma condição absoluta do indivíduo humano pautado pelo sentimento do absurdo, conceituado por Albert Camus (2017) como sendo o divórcio entre o sujeito e o mundo. Em sua obra filosófica mais importante, *O Mito de Sísifo – Ensaio sobre o Absurdo*, Camus inicia sua reflexão afirmando que “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2017, p.19). Julgando, pois, que o sentido da vida era a mais premente de todas as questões.

Camus retoma a mitologia grega para metaforizar a existência humana na pele de Sísifo. Personagem mitológico, Sísifo havia enganado a Morte (Thanatos, em grego), pelo que fora punido. Os deuses o condenaram a empurrar uma pedra morro acima, até atingir o pico. Contudo, sempre que a pedra estava quase alcançando o topo, a mesma escorregava para baixo, o que obrigava Sísifo a descer a montanha para buscá-la para voltar a empurrá-la para cima. Esse castigo seria por toda a eternidade. Todos os dias, Sísifo teria que entregar-se a um trabalho inútil cujo resultado já conhecia de antemão.

Esse mito deu a Camus a imagem perfeita que ilustraria a condição existencial humana: imerso na existência, um dia o indivíduo pergunta-se “por que?” e começa a ser atormentado pela busca de um sentido para a vida. O movimento inútil de Sísifo ao rolar a pedra assemelha-se ao viver humano. A pedra metaforiza a existência que empurramos morro acima para vê-la desfazer-se com a morte. Ao tomarmos consciência da finitude, de que a morte nos espera no

final, perguntamo-nos qual o sentido do existir e de todo o sofrimento que passamos durante a vida. É na volta para a base da montanha, a fim de buscar novamente a pedra, que Sísifo faz a sua reflexão existencial:

Da mesma maneira, e em todos os dias de uma vida sem brilho, o tempo nos leva. Mas sempre chega uma hora em que temos de levá-lo. Vivemos no futuro: “amanhã”, “mais tarde”, “quando você conseguir uma posição”, “com o tempo vai entender”. Estas conseqüências são admiráveis, porque afinal trata-se de morrer. Chega o dia em que o homem constata ou diz que tem trinta anos. Afirma assim a sua juventude. Mas, no mesmo movimento, situa-se em relação ao tempo. Ocupa nele o seu lugar. Reconhece que está num certo momento de uma curva que, admite, precisa percorrer. Pertence ao tempo e reconhece seu pior inimigo nesse horror que o invade. O amanhã, ele ansiava o amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. Essa revolta da carne é o absurdo. (CAMUS, 2017, p.27-28)

Percebemos que a metáfora de Sísifo para espelhar a condição humana à geração de Camus manifesta a estrutura de sentimento da dramaturgia do “teatro do absurdo” na Europa do pós-guerra. Observemos um trecho do texto dramático de Beckett:

Um dia, não lhe basta? Um dia como os outros, tornou-se mudo, um dia tornei-me cego, um dia retornaremos surdos, um dia nascemos, um dia morreremos, o mesmo dia, o mesmo instante, não lhe basta isto? Dão a luz a cavalo sobre uma tumba, o dia brilha por um instante e, depois, outra vez a noite. Em marcha! (Pozzo)

E em outro trecho:

Do cavalo sobre uma tumba e um parto difícil. No fundo do buraco, sonhadamente o coveiro prepara suas ferramentas. Há tempo para envelhecer. O ar está cheio de nossos gritos. Mas o costume os sossega. (Vladimir)²

(BECKETT, Esperando Godot, 1945, s/p)

A peça é construída em cima de um conjunto incomum de antagonismos, tais como os vagabundos, Vladimir e Estragon, e os viajantes, Pozzo e Lucky e, dentro de cada par há seus próprios contrastes adicionais. É uma característica que remonta ao expressionismo, cujo objetivo ao utilizar esta polarização oposta de personagens era justamente revelar os conflitos de uma única mente. Na peça, temos um mundo praticamente estático, no qual, para qualquer ação humana significativa, são estabelecidos estreitos limites. No entanto, observa-se uma luta

² BECKETT, Samuel. Esperando Godot. Disponível em: [www.oficinadeteatro.com.br/arquivos/4410393.pdf?1375229203](http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/4410393.pdf?1375229203). Acesso em: 17/09/2018.

arraigada por significação em cada um dos dois pares, significação esta agudamente contrastada. Percebemos um jogo mortal que caminha da lucidez em relação à existência à uma fuga para fora da luz. Como salienta Camus (2017), esse divórcio entre o indivíduo e seu mundo é propriamente o sentimento do absurdo, pois um mundo ao qual se pode explicar ainda que mediante argumentos errôneos, é um mundo familiar; mas em um universo abruptamente desprovido de sentido, o sujeito sente-se um estrangeiro.

Desta fase das décadas de 1950 e 1960, surgiu a crítica, dentro do âmbito da arte, à interpretação e à hermenêutica de sentido. Susan Sontag (1987) afirma que, interagir com a arte pedindo que esta se justifique é retirar dela o que tem de mais específico: a capacidade de afetar a sensibilidade humana e, uma vez retirado do contato direto com o mundo e seus objetos, o indivíduo é sufocado em sua capacidade afetiva. Levando essa crítica para o âmbito existencial, encontramos o homem absurdo camusiano, que tornou-se o herói trágico do pós-guerra europeu. A busca incessante do sujeito humano por um sentido, um significado, uma interpretação da existência e o silêncio do universo como resposta.

Em *Esperando Godot*, temos como ato a espera, esperar por um encontro que não se cumpre. Os vagabundos estão sempre esperando por *Godot*, enquanto os viajantes seguem adiante, mudam de um ato para outro. Segundo Williams (2002), isso seria resultado das diferentes reações que tiveram. Nas falas acima citadas, a primeira proferida por Pozzo, um viajante, e a segunda por Vladimir, um vagabundo, possui igual sentido da existência, mas a palavra final de Pozzo é “em marcha”, enquanto as de Vladimir são “mas o costume os sossega”. Como diz Williams:

Pozzo e Lucky pertencem ao mundo do esforço e da ação; Vladimir e Estragon, ao mundo da resignação e da espera. Em última instância, nenhuma das respostas é mais significativa do que a outra: os viajantes caem e os vagabundos continuam, frustrados, esperando. (WILLIAMS, 2002, p.202)

Em outro trecho temos ainda um exemplo da total condição paralisante na qual afundou a Europa no pós-guerra. O indivíduo já nada busca, já nada espera senão frustração; em um ritmo trágico, permanece estagnado no tempo-espaço:

ESTRAGON - Espera.
VLADIMIR. - Tenho frio.
ESTRAGON. - Pergunto-me se não teria sido melhor que cada um fosse por seu lado. (Pausa.) Possivelmente não somos feitos um para o outro.
VLADIMIR. - (Sem zangar-se.) Não se sabe.

ESTRAGON. - Não, não se sabe nada.
VLADIMIR. - Ainda estamos a tempo de nos separar se acredita que é melhor.
ESTRAGON. - Agora, já não vale a pena.
(Silêncio)
VLADIMIR. - É verdade, agora já não vale a pena.
(Silêncio.)
ESTRAGON. - O que! Vamos?
VLADIMIR. - Vamo-nos.
(Não se movem.)

(BECKETT, Esperando Godot, 1945, s/p)

Nem o progresso, com todo o aparato do discurso e do programa iluminista de felicidade coletiva para a humanidade, do cientificismo, do liberalismo tardio, nem tampouco a salvação, a espera do Messias, puderam oferecer qualquer fuga para a realidade da condição humana naquele momento. A estrutura circular do eterno retorno, o mais pesado dos fardos, de acordo com Friedrich Nietzsche, não possui solução lógica diante de toda a ilogicidade da experiência da SGM. A situação é estática, tal como o próprio sujeito humano encontrava-se, de mãos atadas, sem poder avançar ou esperar, pois ambas as ações consomem a si mesmas. Nada muda, nada é resolvido, pois não há esperança para a resolução dos problemas do humano em um mundo sem qualquer perspectiva.

Esperando Godot não é construída seguindo linhas estruturais tradicionais de exposição, desenvolvimento, reversão e desfecho, mas sim uma estrutura que se alicerça na repetição. Vladimir e Estragon esperam *Godot*, mas aparecem apenas os servos deste, Pozzo e Lucky, ambos parecendo surreais: um, em seu autoritarismo, o outro, em seu servilismo. No segundo ato, Pozzo, o autoritário, fica cego e Lucky, o servo, silencia, não é capaz de proferir coisa alguma. E os vagabundos continuam esperando *Godot*. O destino de Sísifo não lhes é ofertado, uma vez que não possuem nem mesmo meios para suicidar. E *Godot* não aparece.

A estrutura repetitiva pode ser verificada na canção que Vladimir canta no início do segundo ato, que é por si mesma um exemplo da própria condição existencial humana, naquele momento, uma vez que a estrutura da peça segue a própria estrutura existencial humana de repetição (o absurdo camusiano) e a circularidade:

Um cão foi à despensa.
Um cão foi à despensa, lançou-lhe o dente a uma salsicha, e a golpes de concha de sopa fez-lhe o cozinheiro migalhas.
Os outros cães se inteiram, depressa o enterraram...
Os outros cães se inteiram, depressa o enterraram sob uma cruz de madeira onde o caminhante lê:

Um cão foi à despensa, lançou-lhe o dente a uma salsicha e a golpes de concha de sopa fez-lhe o cozinheiro migalhas.
Os outros cães se inteiram, depressa o enterraram...
Os outros cães se inteiram, depressa o enterraram...

(BECKETT, Esperando Godot, 1945, s/p)

A música, circular e repetitiva, possui como tema principal: a morte. Isso nos remete ao mito de Sísifo camusiano, o absurdo da condição existencial humana. O conceito de Absurdo, na França, nasce ainda no final do século XIX, início do século XX, atrelado ao reconhecimento do intelecto de que o universo e tudo que o comporta não está lógica, inteligente ou racionalmente configurado. Por trás do mundo não há leis universais que equilibrem e concedam um sentido ao cosmos; por trás dos fenômenos, há apenas caos. Não há uma essência absoluta por trás do mundo fenomênico relativo.

Como averigua Barreto (1972), ao invés de ordem o indivíduo humano depara-se com o caos. O absurdo seria, portanto, o sentimento humano de constatar que o sentido ou significado ao qual deseja chegar, de ordem e racionalidade existenciais, simplesmente não existem. Para Camus, o absurdo aparece como este sentimento de divórcio entre o indivíduo humano e o mundo, jamais como uma categoria metafísica. Assim nos fala Camus:

Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa “náusea”, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo. Tanto quanto o estranho que, em certos instantes, vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e no entanto inquietante que encontramos nas nossas próprias fotos também é o absurdo. (CAMUS, 2017, p.29)

O Absurdo seria uma constatação do sentimento de ambiguidade entre o apego humano à existência e a total indiferença do universo. A gratuidade da vida, a contenda entre o apetite humano por respostas claras e racionais e o supremo esvaziamento das coisas, sua opacidade. O Absurdo seria, desse modo, “a razão lúcida que constata seus limites” (CAMUS, 2017, p.56), nascendo da defrontação “entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2017, p.39). É essa sensibilidade do absurdo que Camus tenta apreender em seu ensaio filosófico e sua literatura, mostrando o indivíduo humano em experiências que o enfrentam às situações limites, tais como medo, angústia, frustração e a morte, pois cada indivíduo vivencia de formas distintas essas diversas provações, porém trazendo a mesma inquietação diante de todas essas facetas: a vida vale ou não a pena ser vivida?

Os dois atos da peça de Beckett acontecem no mesmo cenário, há simplesmente uma estrada secundária, que não é situada como um local específico e contém uma única árvore. O público nunca é transferido para outro local, toda a ação ocorre dentro desta configuração. Além disso, ambos os atos se desenrolam na mesma hora do dia: à noite. Supõe-se que o tempo no ato II seja próximo ao amanhecer, mas não há diferença substancial entre aquele dia do segundo ato e o dia no início do primeiro ato.

A mesma tendência para a repetição pode ser observada na ação da peça. Ambos os atos têm o mesmo tipo de similaridade na sequência de ação que sucede com os personagens. Em ambos os atos, a ação tem início com a mesma situação: no ato I, Vladimir entra e Estragon observa: “Então aí está você de novo”; No ato II, ao encontrar Estragon, Vladimir exclama: “Você de novo!” e, mais adiante, repete: “Aí está você de novo”. Em ambos os atos, há uma preocupação com os pés e com os sapatos de Estragon:

VLADIMIR. - Bom! (ESTRAGON levanta-se e dirige-se para o VLADIMIR, com os dois sapatos na mão. Põe-nos junto à bateria, ergue-se e olha à lua.) O que faz?

ESTRAGON. - Como você, contemplo a lua.

VLADIMIR. - Quero dizer, com seus sapatos.

ESTRAGON. - Deixo-os aí. (Pausa.) Alguém virá tão... tão... como eu, mas calçando um número menor e lhe farão feliz.

VLADIMIR. - Mas você não pode andar descalço. (Ato I)

[...]

VLADIMIR. - E seus sapatos?

ESTRAGON. - Devo tê-los tirado.

VLADIMIR. - Quando?

ESTRAGON. - Não sei.

VLADIMIR. - Por que?

ESTRAGON. - Não recordo.

VLADIMIR. - Não, quero dizer que por que os tirou.

ESTRAGON. - Causavam-me dano. (Ato II)

(BECKETT, Esperando Godot, 1945, s/p)

Nos dois atos, ouvimos uma discussão sobre estarem esperando *Godot*:

ESTRAGON. - Formoso lugar! (Volta-se, avança até a bateria e olha para o público.) Rostos sorridentes. (Volta-se até VLADIMIR.) Vamos.

VLADIMIR. - Não podemos.

ESTRAGON. - Por que?

VLADIMIR. - Esperamos ao Godot.

ESTRAGON. - É verdade. (Ato I)

[...]

ESTRAGON. - Estou cansado. (Pausa.) Vamos.

VLADIMIR. - Não podemos.

ESTRAGON. - Por que?

VLADIMIR. - Esperamos ao Godot.

ESTRAGON. - É verdade. (Ato II)

(BECKETT, Esperando Godot, 1945, s/p)

Em ambos os atos, há uma conversa cômica envolvendo cenouras, rabanetes e nabos:

ESTRAGON. - Tenho fome.

VLADIMIR. - Quer uma cenoura?

ESTRAGON. - Não tens outra coisa?

VLADIMIR. - Devo ter alguns nabos.

ESTRAGON. - Dá-me uma cenoura. (VLADIMIR meche em seus bolsos, tira um nabo e o dá a ESTRAGON.) Obrigado. (Remói-o. Lamentando-se.) É um nabo!

VLADIMIR. - Oh, perdoas! Juraria que era uma cenoura. (Busca de novo em seus bolsos e só encontra nabos.) Só há nabos (Segue procurando.) Deves ter comido a última. (Busca.) Espera, aqui há uma. (Saca, por fim, uma cenoura e dá a ESTRAGON.) Toma, meu amigo. (ESTRAGON limpa-a com a manga e começa a comê-la.) Devolve-me o nabo. (ESTRAGON o devolve.) Aproveitas bem, que não há mais. (Ato I)

[...]

VLADIMIR. - Não há nada que fazer.

ESTRAGON. - Eu não posso mais.

VLADIMIR. - Quer um rabanete?

ESTRAGON. - Não há outra coisa?

VLADIMIR. - Há rabanetes e nabos.

ESTRAGON. - Não sobraram cenouras?

VLADIMIR. - Não. Além disso, é um exagerado com as cenouras.

ESTRAGON. - Nesse caso, dê-me um rabanete. (VLADIMIR meche em seus bolsos e não encontra mais que nabos; extrai finalmente um rabanete e o dá ao ESTRAGON, quem o examina e o cheira) É preto!

VLADIMIR. - É um rabanete.

ESTRAGON. - Eu só gosto dos rosados, já sabe.

VLADIMIR. - Assim, pois, não quer?

ESTRAGON. - Eu só gosto dos rosados!

VLADIMIR. - Então, devolva-me! (ESTRAGON o devolve.)

ESTRAGON. - Vou procurar uma cenoura. (Ato II)

(BECKETT, Esperando Godot, 1945, s/p)

Nos dois atos, Vladimir e Estragon contemplam a possibilidade de cometer suicídio por enforcamento:

ESTRAGON. - Enforcuemo-nos agora mesmo.
VLADIMIR. - Em um ramo? (aproximam-se da árvore e contemplam.) Não confio.
ESTRAGON. - Podemos tentar.
VLADIMIR. - Provas.
ESTRAGON. - Primeiro, tu.
VLADIMIR. - Não, não; tu primeiro.
ESTRAGON. - Por que?
VLADIMIR. - Porque pesas menos que eu. (Ato I)

[...]

VLADIMIR. - Amanhã nos enforcaremos. (Pausa) A não ser que venha Godot.
ESTRAGON. - E se vier?
VLADIMIR. - Estaremos salvos. (Ato II)

(BECKETT, Esperando Godot, 1945, s/p)

Em ambos os atos, os únicos visitantes presentes são Pozzo, Lucky e um menino. Os dois atos terminam com as mesmas palavras:

ESTRAGON. - O que! Vamos?
VLADIMIR. - Vamo-nos
(Não se movem.)
Fecham-se as cortinas. (Ato I)

[...]

VLADIMIR. – Então, vamos?
ESTRAGON. - Vamos.
(Não se movem)
Pano de fundo. (Ato II)

(BECKETT, Esperando Godot, 1945, s/p)

Estragon sugere, no final do ato I: "O que! Vamos?". No final do ato II, a sugestão de Vladimir é idêntica; "Então, vamos?". Em qualquer dos casos eles tentam se mover. Permanecem paralisados.

O absurdo existencial nasce da relação humana com o mundo que o cerca, a busca humana por um sentido existencial e a irracionalidade da própria existência diante das experiências desastrosas da SGM. A condição humana torna-se o absurdo e este é a contingência existencial, mas não a sua essência. O absurdo existencial é injustificável e não existe fora da experiência humana e tampouco pode existir fora desse mundo. Por tudo isso, o

absurdo acaba com a morte. Mas, em *Esperando Godot*, até a morte é negada, pois tornara-se tão comum, banal, que a existência a partir de agora é o exótico.

A própria repetição absurda presente na peça é uma tentativa das personagens quererem provar suas próprias existências, realidades, buscar um sentido para a espera por *Godot*, demonstrando o total absurdo no qual recaíra a vida. A proximidade com a única figura cênica, a árvore, representa exatamente essa tentativa, vã, de se prender a algo que pareça sólido em meio ao caos. A árvore, da qual os Vagabundos não conseguem se afastar, simboliza a necessidade de certezas, de segurança, de uma bússola que dê um propósito à ação humana, à vida. A cena do mensageiro de *Godot*, o garotinho, é bastante esclarecedora para esta sensação de contínua repetição, dias a fio, sem qualquer sentido, sem qualquer perspectiva, eternamente esperando por algo que simplesmente não vem:

MOÇO. - Senhor... (Vladimir volta-se.) Senhor Alberto...
VLADIMIR. - Volta a começar. (Pausa. Ao Moço.) Reconhece-me?
MOÇO. - Não, senhor.
VLADIMIR. - Veio ontem?
MOÇO. - Não, senhor.
VLADIMIR. - É a primeira vez que vem?
MOÇO. - Sim, senhor.
(Silêncio.)
VLADIMIR. - Da parte do Godot?
MOÇO. - Sim, senhor.
VLADIMIR. - Não virá esta noite?
MOÇO. - Não, senhor. Esperando Godot
VLADIMIR. - Mas virá amanhã?
MOÇO. - Sim, senhor.
VLADIMIR. - Com toda segurança?
MOÇO. - Sim, senhor.
(Silêncio.)
VLADIMIR. - Encontrou-se com alguém?
MOÇO. - Não, senhor.
VLADIMIR. - Outros dois... (Duvida.) homens?
MOÇO. - Não vi ninguém, senhor
(Silêncio.)
VLADIMIR. - O que faz o senhor Godot? (Pausa.) Ouve?
MOÇO. - Sim, senhor.
VLADIMIR. - E o que?
MOÇO. - Não faz nada, senhor.

(BECKETT, *Esperando Godot*, 1945, s/p)

O problema que afetou o indivíduo humano e para o qual este tenta encontrar uma resposta é, justamente, saber como passar pela vida, como seguir na existência após as experiências desastrosas da guerra. A resposta é simples: pela força do hábito, continuando

apesar da dor, do tédio e da vida sem esperança. Nestes termos, Cristo, de acordo com Vladimir, teve sorte porque: “Lá fazia calor. Fazia bom tempo! Sim, e ao menor descuido, crucificavam”. As palavras iniciais da peça apresentam essa temática: o sofrimento de ser. Isso fica claro quando Estragon se dirige a Vladimir dizendo: “Nada a ser feito” e a sugestão de Vladimir é que: “Estou começando a chegar a essa opinião”. Assim, o assunto da peça é como passar o tempo, dado o fato de que a situação é desesperadora. Percebemos que o mundo de *Esperando Godot* segue suas próprias regras, seu próprio sistema no qual coisa alguma se passa, nada mais é certo ou duradouro e não há nada que se possa fazer por isso.

Em outras palavras, a peça é uma dramatização dos temas que continuamente se repetem não somente nas obras de Beckett, mas em muitos autores do mesmo período, tais como Maurice Blanchot, Atouin Artaud ou Eugène Ionescu: o tédio existencial e o sofrimento humano. Tais temas estão se aproximando da estrutura circular que enfrentamos na peça. Existem muitos problemas que todos enfrentam, mas parece não ser resolvido no final. A peça, portanto, é trágica no sentido de retratar o indivíduo humano como vítima de si mesmo, vítima de sua própria natureza finita.

5 Considerações Finais

No presente trabalho, propomos uma análise de um sentir trágico na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, investigando a ideia do trágico sob a ótica do conceito de *estrutura de sentimento*, cunhado por Raymond Williams. Vimos que o autor propõe uma ideia de trágico enquanto uma convenção social, características instituídas dentro de uma geração como próprias de um sentir trágico que diz respeito a uma época específica. Considerando *estrutura de sentimento* como certas características comuns a um grupo de escritores em determinada época, Williams lê o trágico como sendo uma estrutura de sentir que compartilha uma relação dialética entre fatos sociais e fazer literário.

Mediante tal aporte teórico, pudemos perceber a obra de Beckett enquanto uma forma simbólica que manifesta as relações sociais e políticas de seu tempo através da dimensão do estético. Analisando a estrutura do texto dramático da peça, levando também em consideração a disposição dos diálogos e o próprio discurso, percebemos a presença de uma circularidade a qual denominamos trágica que ecoa o sentir melancólico da geração pós-guerra. O sentimento

do absurdo, pensado pelo filósofo Albert Camus, encontra um escopo no fazer literário de Beckett ou expressar-se enquanto a cisão entre sujeito humano e mundo.

O absurdo, tão evidente e ao mesmo tempo tão difícil de ser assimilado, invade a existência de um indivíduo, como observamos ao longo das análises do texto de Beckett, e rompe a serena harmonia que havia entre o ser e o mundo. Retira do universo esse ente consciente de seu ser e de sua finitude e o obriga a encarar, com um esforço lúcido, o que é de fato: nada. Nesta relação simbiótica, o indivíduo poderá encontrar o absurdo e a indiferença que constituem sua soberania.

Referências

BARRETO, Vincente. *Camus – Vida e Obra*. Estado da Guanabara, Brasil: José Álvaro Editor S.A., 1976.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Disponível em: <[www.oficinadeteatro.com.br/arquivos/4410393.pdf?1375229203](http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/4410393.pdf?1375229203)>. Acesso em: 17/09/2018.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo – Ensaio sobre o Absurdo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 8. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

EAGLETON, Terry. *Doce Violência – a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político – a narrativa como algo socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

MACHADO, Ávaro; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à Teoria da literatura*. Lisboa, Pt: Editoria Presença, 2001. Coleção Fundamentos.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio L. de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Cultura e Materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editoria UNESP, 2011.

_____. *Marxismo y Literatura*. Traducción de Pablo di Masso. Barcelona: Ediciones Península S.A., 1997.

_____. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.