

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE LITERATURA COMPARADA**

**EXERCÍCIOS DO TEMPO: *DIAS FELIZES E ESPERANDO GODOT*,
DE SAMUEL BECKETT;
O MARINHEIRO, DE FERNANDO PESSOA**

ORIENTADORA: Dra. KATHRIN ROSENFELD

TELMA SCHERER

**PORTO ALEGRE
MAIO DE 2003**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE LITERATURA COMPARADA**

**EXERCÍCIOS DO TEMPO: *DIAS FELIZES E ESPERANDO GODOT*,
DE SAMUEL BECKETT;
O MARINHEIRO, DE FERNANDO PESSOA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do grau parcial de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Dra. Kathrin Rosenfield

TELMA SCHERER

PORTO ALEGRE

MAIO DE 2003

S326D Scherer, Telma
Dias Felizes e Esperando Godot, de Samuel Beckett; O
Marinheiro, de Fernando Pessoa : exercícios do tempo / Telma
Scherer. – Porto Alegre, 2003.

142 f.

Dissertação (Mestrado em Literatura
Comparada) – Universidade Federal do Rio
Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR-RS,
2003. Orientadora: Profa. Dra. Kathrin Rosenfield.

1. Literatura comparada (S. Beckett e F. Pessoa). 2.
Literatura comparada (Dias Felizes e Esperando
Godot). 3. Beckett, Samuel, 1906-1989 : Dias felizes
: Crítica e interpretação.
4. Pessoa, Fernando, 1888-1935 : O marinheiro :
Crítica e interpretação. I. Título.

CDD 809.93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1. MARTIN ESSLIN E O <i>TEATRO DO ABSURDO</i>	8
2. <i>DIAS FELIZES</i> E <i>ESPERANDO GODOT</i> , DE SAMUEL BECKETT: DIÁLOGOS.....	20
2.1 PRIMEIRA PARTE: <i>DIAS FELIZES</i> E <i>ESPERANDO GODOT</i>	22
2.1.1 A TEMÁTICA DE <i>DIAS FELIZES</i>	31
2.1.1.1 A RELAÇÃO ENTRE AS PERSONAGENS.....	31
2.1.1.2 A SUGESTÃO METATEATRAL.....	35
2.1.2 A TEMÁTICA DE <i>ESPERANDO GODOT</i>	39
2.1.2.1 A RELAÇÃO ENTRE AS PERSONAGENS.....	39
2.1.2.2 A SUGESTÃO METATEATRAL.....	44
2.1.3 CONEXÕES.....	48
2.2 SEGUNDA PARTE: O TEMPO EM BECKETT.....	51
2.2.1 SANTO AGOSTINHO E AS APORIAS DO TEMPO.....	52
2.2.2 O TEMPO NAS OBRAS DE BECKETT.....	58
2.2.2.1 O TEMPO EM <i>ESPERANDO GODOT</i>	59
2.2.2.2 O TEMPO EM <i>DIAS FELIZES</i>	69
2.2.3 CONCLUSÕES.....	77

3. FERNANDO PESSOA DRAMATURGO: O <i>MARINHEIRO</i>.....	87
3.1 ANÁLISE TEMÁTICA.....	92
3.1.1 PRIMEIRA PARTE.....	93
3.1.2 SEGUNDA PARTE.....	101
3.1.3 TERCEIRA PARTE.....	106
3.2 A QUESTÃO DO TEMPO.....	118
3.3 O MARINHEIRO E O TEATRO DO ABSURDO.....	126
CONCLUSÃO.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142

INTRODUÇÃO

De que forma podemos ler filosofia no Teatro do Absurdo? Esta foi a pergunta que motivou a escolha do tema da dissertação. Ela foi primeiramente formulada a partir do contato com alguns textos teatrais, principalmente as peças longas de Samuel Beckett e algumas obras de outros autores absurdistas, como Harold Pinter e Ionesco. A questão encontrou sua forma quando da leitura de algumas partes do livro *O Teatro do Absurdo*¹, de Martin Esslin, especialmente a Introdução e o sexto e sétimo capítulos, “A tradição do absurdo” e “O significado do absurdo”, respectivamente.

Nossa questão motivadora poderia ser dividida, gerando: ‘de que forma podemos ler conteúdo filosófico em um texto teatral?’ e ‘o Teatro do Absurdo pode ser uma convenção privilegiada em termos de sugestão conceitual?’ e, principalmente: ‘como?’. A leitura de uma obra como *Esperando Godot*² sugeriria esse privilégio, gerando a intuição de que nela os problemas filosóficos irrompem de uma forma peculiar e sedutora, talvez impossível em outra convenção. Nosso interesse principal recaiu sobre o dramaturgo Samuel Beckett, e dele escolhemos duas obras a fim de serem analisadas na presente dissertação: *Esperando Godot* e *Dias Felizes*³. Posteriormente, tomamos contato com o poema dramático *O*

¹ ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

² BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1965. As indicações dos números de página referem-se a esta edição. *Dias Felizes* foi originalmente escrita em inglês, *Esperando Godot* em francês. Adotamos as versões traduzidas pois julgamos importantes as revisões operadas pelo autor quando da tradução.

³ BECKETT, Samuel. *Oh les beaux jours*. Paris: Editions de Minuit, 1967. As indicações dos números de página referem-se a esta edição.

*Marinheiro*⁴, de Fernando Pessoa, que veio alargar as curiosidades e auxiliar, com as questões que sugere, a formar o tema da dissertação.

As perguntas iniciais têm caráter muito geral e só poderiam ser desenvolvidas através de uma reflexão que combinasse a leitura de uma base teórica e crítica à análise de obras escolhidas. O livro de Martin Esslin inaugurou os estudos do Teatro do Absurdo, fornecendo os parâmetros críticos através dos quais pensá-lo. Ainda que muitos de seus enfoques tenham sido ultrapassados pela crítica posterior, ele se nos afigurou como o material ideal para balizar a nossa reflexão.

A escolha das obras a serem analisadas partiu da vontade de compreendê-las em conjunto. A intuição de que as características de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, apresentavam relações com as obras absurdistas, foi a responsável pela união de dois tão distintos autores na mesma dissertação.

As leituras do livro de Esslin e das obras escolhidas, em um primeiro estágio, sugeriram a necessidade de recorte das perguntas iniciais. O recorte sobre elas foi sendo paulatinamente operado, especificando-as de forma a gerar uma só pergunta: 'De que forma esses textos elaboram a questão filosófica do tempo?'. O recorte só foi encontrado quando das reflexões comparadas sobre os textos de Beckett e de Pessoa. Durante as primeiras leituras, tomamos consciência da abrangência de nossas primeiras motivações, e decidimos escolher uma questão filosófica em particular para estudar em cada obra. Uma comparação de *Dias Felizes* e *Esperando Godot* sugeria que o mesmo tema fosse focado nas análises das duas, pela riqueza das suas conexões. Quanto a *O Marinheiro*, projetamos primeiramente fazer uma análise comparativa do poema dramático pessoano e da "Primeira Meditação" de René Descartes, pois a leitura da obra nos sugeria uma semelhança de processos e a elaboração da questão do ceticismo.

Nossos primeiros textos escritos apontaram a necessidade de unir os eixos de análise das obras dos dois autores. Acreditamos que os três textos abordam de forma muito especial a questão do tempo, que acaba por tomar um lugar de destaque entre o escopo de questões presentes em suas temáticas. Para encontrarmos a forma com que eles apresentariam a questão do tempo em uma perspectiva filosófica, fez-se necessário consultar um texto que discutisse o

⁴ PESSOA, Fernando. *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa, vol. 1*. Lisboa: Ática, 1966. Vol. 6 das Obras Completas de Fernando Pessoa.

problema nos mesmos termos. Escolhemos o Livro XI das *Confissões*⁵ de Santo Agostinho. Esse texto, de forte caráter aporético, nos auxiliou a compreender algumas chaves do questionamento filosófico do tempo, seus elementos constituintes e seus problemas principais. Não nos preocupávamos então em fazer ligações diretas entre a teoria e a forma com que a questão é colocada nas obras teatrais, mas sim em compreender esse último aspecto a partir de uma base filosófica, que nos indicasse as principais perguntas que podem ser feitas acerca do tempo, e não uma tese que fornecesse uma visão definida e uma resposta⁶.

A fim de realizar o que nos propomos em nosso recorte, organizamos a presente dissertação em três capítulos. O primeiro será dedicado ao resultado da leitura de *O Teatro do Absurdo*, leitura essa que pretendeu apropriar-se de uma definição do absurdismo que descrevesse as suas características principais. Elas serão utilizadas como instrumento de análise para os dois capítulos que seguem. O segundo capítulo contará com a abordagem dos textos de Samuel Beckett. Far-se-á uma análise comparativa dos temas e das formas de apresentar o problema do tempo. O terceiro capítulo será dedicado à consideração do poema dramático de Fernando Pessoa e a sua elaboração da questão escolhida. Por fim, tentaremos questionar o papel das características absurdistas na construção da questão filosófica das três obras.

Procuramos lidar diretamente com as obras lidas e os problemas encontrados, consultando somente por vezes textos críticos a respeito delas. Os comentários lidos não se nos afiguram como as melhores opiniões acerca das obras, mas como uma outra forma de ver que, contrastada com a nossa, pôde nos auxiliar a comparar e compreender a nossa interpretação dos textos teatrais. Procuramos investigar um tipo de relação entre o texto teatral e seu conteúdo filosófico, ou a forma com que este se apresenta.

No final de nosso estudo, percebemos que nossas perguntas iniciais muito superavam as possibilidades da dissertação. Elas só poderiam ser respondidas mediante um estudo profundo e mais prolongado. O recorte operado, portanto, resultou no estudo de um pequeno ponto dentro do nosso leque de motivações.

⁵ AGOSTINHO, *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2001, p.291-317 (III, 5 – XXXI, 41).

⁶ Segundo Paul Ricoeur, Agostinho “procede sempre a partir de aporias recebidas da tradição, mas a resolução de cada aporia dá origem a novas dificuldades que não cessam de relançar a pesquisa.”. RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994, Tomo I, p.20.

1. PRIMEIRO CAPÍTULO MARTIN ESSLIN E O *TEATRO DO ABSURDO*

Dedicaremos o presente capítulo a um estudo de algumas partes do livro *O Teatro do Absurdo*⁷, de Martin Esslin. Procuraremos encontrar uma definição da convenção absurdista que nos sirva de base para as posteriores análises temáticas. As partes do livro que serão abordadas são a Introdução, o capítulo sobre Beckett, o sexto capítulo (“A tradição do absurdo”) e o sétimo capítulo (“O significado do absurdo”).

Como indicamos em nossa Introdução, buscamos no livro de Esslin uma definição do Teatro do Absurdo pois este nos pareceu ser o primeiro passo para a reflexão que propomos nas nossas perguntas iniciais, tais como ‘De que forma pode-se ler filosofia no Teatro do Absurdo?’. A definição deveria conter uma descrição das características desse teatro, apontando os seus traços fundamentais. Poderia ainda explicitar as técnicas utilizadas e traçar seu enquadramento junto à história do drama, talvez gerando uma regra que pudesse ser aplicada às peças em particular, proporcionando critérios para inserção ou afastamento da convenção. Aquela proposta por Esslin diluiu-se ao longo do livro, que traz em seu seio uma abordagem do contexto histórico em que surgiu o Teatro do Absurdo.

Na segunda página de seu livro, Esslin aponta:

“(…) a compreensão deste tipo de teatro, ainda muitas vezes incompreendido pelos críticos, deveria, creio eu, elucidar tendências do pensamento contemporâneo em outros campos, ou pelo menos mostrar de que forma uma nova convenção como esta reflete as mudanças ocorridas, no último meio século, na Ciência, na Psicologia e na Filosofia.” (p.12)

⁷ ESSLIN, op cit. Todas as indicações de números de páginas referem-se a esta edição.

Essa citação do início da obra aponta que a nossa vontade de estabelecer relações entre a convenção teatral e a filosofia tem alguma justificação⁸.

No trecho citado, Esslin sugere que o Teatro do Absurdo nasceu no seio de uma mentalidade em transição, em meio a mudanças e revoluções intelectuais na ciência, na psicologia e na filosofia. Ele refletiria, na arte, essas transformações – nas palavras de Esslin, talvez elucidando novas tendências. Através de uma compreensão do Teatro do Absurdo poderíamos chegar a conclusões sobre o contexto intelectual que ele reflete. Muitos estudos são realizados a partir dessa convicção, sobre as mais diferentes formas de arte. Até que ponto, porém, a produção artística é influenciada pelo contexto intelectual de onde surgiu? Há uma ligação necessária entre contexto e obra? Ela é duplamente direcionada? Essas perguntas foram geradas nos primeiros contatos com a obra, mas tiveram de ser postas de lado, pois são mais condizentes com a estética do que com os estudos literários.

Acreditamos ser mais interessante ao nosso estudo investigar o Teatro do Absurdo não como portador de dados sobre o mundo do pós-guerra e a intelectualidade desse tempo, pois buscamos nele as suas elaborações de um problema filosófico que não se restringe a esse período. A questão escolhida, o tempo, é pertinente aos mais variados momentos históricos (mostra-o o paralelo possível entre os paradoxos de *Zenão* e *Esperando Godot*). Saber o que é o tempo nos parece ser uma preocupação desvinculada de uma relação necessária entre a sua formulação no texto teatral e o contexto do pós-guerra. Acreditamos ainda que na relação entre conteúdo e forma que as peças da convenção apresentam não há primeiro e segundo grau de importância, mas que ambos estão implicados mutuamente. Sobre esse ponto nos deteremos adiante.

Ao justificar a sua reunião dos autores absurdistas (que “não proclamam nem têm consciência de pertencer a nenhuma escola ou movimento” (p.18)), Esslin aponta que

“se (...) têm muita coisa em comum, é porque suas obras, com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as

⁸ Parece ser este um dos pontos preferidos da crítica posterior, especialmente, de Samuel Beckett. Dentre os filósofos citados em comentários lidos, figuram em primeiro plano Sartre, Camus, Heidegger, Hegel, Nietzsche, estes os mais citados e referidos. Muitos outros filósofos, no entanto, e nas mais diversas relações, são evocados: Descartes, Wittgenstein, Kant e, inclusive, o antigo Zenão de Eléia.

preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental” (p.18)

Logo após a advertência de que devem ser consideradas as estratificações da época, ele novamente afirma: “o Teatro do Absurdo, no entanto, pode ser identificado como um reflexo que parece ser a atitude que mais autenticamente represente nosso próprio tempo” (p.19).

Percebe-se que a idéia da representação de um contexto histórico está nas bases da consideração do crítico. Essa orientação ficará ainda mais clara no capítulo dedicado ao estudo do significado do absurdo:

E assim, depois de duas terríveis guerras, ainda há muitos que continuam a tentar atingir um acordo com as implicações da mensagem de Zaratustra, a buscar um caminho para poderem, com dignidade, enfrentar um universo privado do que era seu centro e seu objetivo vital, um mundo privado de um princípio coordenador geralmente aceito e que se tornou desconexo, sem objetivo – absurdo.

O Teatro do Absurdo é uma das expressões dessa busca. (p.345-6)

O Teatro do Absurdo não é somente o fruto lúcido de um contexto histórico, segundo o autor, pois a ele reage e faz a sua proposta, buscando um caminho que possibilite a inserção do homem em um mundo absurdo. Do absurdo do mundo é que derivam as características e o sentido da convenção, que a ele responde, devolvendo-o com sua arte um posicionamento frente a esse “desconexo” e “sem sentido”.

Aparentemente, entretanto, encontramos uma contradição nas afirmações de Esslin. Se, por um lado, ele afirma que o Teatro do Absurdo espelha o absurdo presente no mundo, refletindo as mentalidades do contexto pós-guerra; por outro, asseve não existir afirmações ou teses nesse teatro. Esslin adverte que “o Teatro do Absurdo apenas transmite a intuição mais íntima e pessoal de um poeta, sua *sensação da existência* particular, sua visão individual do mundo” (p.249). Uma temática como esta não permite a transmissão de informações concretas:

Como o Teatro do Absurdo não tem por objetivo transmitir informações ou apresentar problemas ou destinos de personagens que existam fora do mundo interior do autor, como ele não propõe teses e nem debate proposições ideológicas, ele não se preocupa com a representação de acontecimentos, nem com a narração do destino ou das aventuras dos personagens, mas apenas com a apresentação da situação básica de um indivíduo. (p.349)

A apresentação dessa “situação básica de um indivíduo” gerará, analisando-se a peça como um todo, um conjunto de informações ou de teses (as idéias do pós-guerra). Há necessariamente um duplo sentido ou uma diferença de níveis, portanto, para a transmissão de informações. Se o Teatro do Absurdo não se enraíza em um sistema metafísico e rejeita qualquer certeza absoluta, ele acaba sendo “uma tentativa de dar ao homem consciência da realidade última da sua condição” (p.346), gerando um conjunto de informações em um segundo nível. No primeiro nível, estão as teses que afirmam algo particular acerca do homem (p.ex., que estudando a natureza ele pode chegar a Deus). No segundo há a afirmação da realidade básica, da impossibilidade de encontrar-se um sentido fechado para a existência, da solidão metafísica. É esse tipo de teses e afirmações que o Teatro do Absurdo revela, não havendo motivo para as desprovermos do seu caráter de afirmação. Vasculhando a sua “sensação da existência” e apresentando personagens sem história, não norteando o seu trabalho a partir de teses e posições ideológicas particulares (do primeiro nível), o dramaturgo criará um teatro que apresente o absurdo da condição humana. Este deve ser colocado no conjunto das idéias que o Teatro do Absurdo reflete e com as quais estão identificados os seus contemporâneos. Dessa forma, Esslin pode afirmar, ao mesmo tempo, que a convenção “não propõe teses e nem debate proposições ideológicas” (p.349) e que ela reflete as preocupações de seu tempo.

A definição de Esslin acabou sendo questionada a fim de que o nosso estudo tivesse o caráter que desejamos desde o início. Procuramos deixar de lado o aspecto da contextualização para enfocarmos mais de perto as nossas questões. Não nos cumpre refutar as opiniões do crítico americano e nem tentar provar em que sentido esse enfoque poderia trazer problemas à compreensão das obras nos dias de hoje, pois não estudaremos suas temáticas em comparação com o seu contexto de surgimento. As décadas que separam a escritura de *O Teatro do Absurdo* e o nosso estudo certamente trouxeram dados para uma leitura crítica da obra, modificando a sua compreensão. Caso decidíssemos abordar nos textos teatrais a sua representação do homem, deveríamos necessariamente focar esse ponto. Além disso, não pudemos nos debruçar sobre uma análise mais profunda de *O Teatro do Absurdo*, pois tal tarefa nos afastaria dos temas escolhidos para a presente dissertação. Fizemos portanto um recorte dos conceitos da obra, escolhendo o que se nos afigurou mais útil para o nosso caso.

Procuramos abordar a definição de Esslin, que nos forneceu um conjunto de características as quais aplicar às peças escolhidas para a nossa análise. Definir o que é o Teatro do Absurdo é o objetivo central de Esslin: “Este livro é uma tentativa de definição do tipo de convenção que veio a ser chamada de Teatro do Absurdo” (p.12). Não há na obra uma enumeração, em forma de lista, das características do Teatro do Absurdo. Sua definição não é esquemática, ela dilui-se ao longo da escritura. Faz-se portanto necessário pincelar os elementos trabalhados na introdução, na análise das obras e nas exposições da tradição e do significado da convenção.

Após uma pequena introdução que aponta, em termos muito amplos, algumas características da convenção, passa-se diretamente à análise das obras. Segundo o autor, não se pode criar uma definição sem que se parta da compreensão das peças mesmas, deixando-se de lado a tendência a aceitar de antemão “um filtro de normas críticas, pressupostos e coordenadas” (p.24). Somente após os cinco capítulos dedicados ao estudo dos dramaturgos, um para cada dos quatro maiores representantes do absurdo (Beckett, Adamov, Ionesco, Genet) e um para os “Paralelos e prosélitos”, é que o leitor se depara com uma explanação da “Tradição do Absurdo”, e uma abordagem de seu significado.

Esslin justifica a sua forma de abordagem do Teatro do Absurdo e a conseqüente organização dos capítulos. Em uma observação que fecha a Introdução de seu livro, ele afirma que apenas partindo-se do exame das obras será possível vê-las “como integrantes de uma velha tradição que esteve por vezes submersa, mas que pode ser delineada até a antigüidade” (p.24), chegando assim às conclusões a respeito do valor e do sentido da convenção. O ideal seria penetrar o universo do absurdo sem idéias pré-concebidas, sem o referido “filtro” de opiniões e normas de julgamento, avaliando o material nas mesmas condições dos sentenciados de San Quentin na famosa apresentação de *Esperando Godot* 1957⁹.

A organização dos capítulos está ligada ainda, na explicação de motivos de Esslin, à necessidade de contextualização:

Somente após havermos colocado o movimento atual em seu contexto histórico poderá ser feita qualquer tentativa de avaliação de sua significação ou de estabelecimento de sua importância e papel

⁹ Apresentação da companhia Actors' Workshop de San Francisco na penitenciária de San Quentin, Califórnia, em 19 de novembro de 1957. Diretor: Herbert Blau.

que ele tem a desempenhar no panorama do pensamento contemporâneo. (p.24)

Esta é mais uma afirmação a apontar a importância da contextualização na análise de Esslin, enfoque subtraído na nossa leitura.

Procuramos reunir os principais elementos desenvolvidos em *O Teatro do Absurdo* a fim de compreendermos a definição. Partiremos das categorias mais gerais encontradas, o **tema** e a **forma**. Segundo Esslin, é preciso considerar a convenção na unidade desses dois fatores. A formulação mais sintética do tema encontrada no texto de Esslin é a “**sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana**” (p.20). Não sendo o tema suficiente a uma caracterização distintiva, faz-se necessário considerarmos aspectos da forma das obras absurdistas, donde se percebe o “**repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo**” (p.20). Difere-se assim o Teatro do Absurdo do teatro existencialista e do teatro de “vanguarda poética” francês. O primeiro apresenta um tema muito semelhante ao das peças absurdistas, porém não o reflete em sua forma de maneira “aberta”, utilizando a racionalidade tradicional em sua estrutura. Já o teatro de “vanguarda poética” utiliza elementos não convencionais em sua estrutura, porém seu objetivo é estritamente ligado à construção de poemas teatrais.

“O Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas.” (p.21) Segundo Esslin, reside nesta fórmula a diferença entre teoria e experiência¹⁰. Nesse sentido, poderíamos afirmar que o absurdismo oferece aos seus espectadores *experiências* das questões trabalhadas. Enquanto que mesmo o teatro de Camus e Sartre *representou* problemas de filosofia, os autores absurdistas puderam construir obras que acrescentam à mobilidade da representação teatral um caráter de experiência, ou de jogo conceitual ainda mais dinâmico, obrigando seus leitores/espectadores a identificarem e formularem questões filosóficas a partir das imagens teatrais apresentadas. O espectador de uma peça de Camus ou Sartre aprenderia filosofia compreendendo o que afirmam seus autores, suas posições particulares; já o espectador de uma peça absurdista aprenderia filosofia sendo

¹⁰ “Essa é a diferença entre a atitude do filósofo e a do poeta; é a diferença, para tomar exemplos de outra esfera de ação, entre a *idéia* de Deus na obra de São Tomás de Aquino ou Spinoza e a *intuição* de Deus na de São João da Cruz ou de Meister Eckhart – a diferença entre a teoria e a experiência.” (p.21)

enredado ele mesmo na teia de uma questão conceitual, experimentando o problema¹¹.

Ao lançar mão da diferença entre ‘falar sobre’ e ‘apresentar’ “o absurdo da condição humana”, Esslin está preocupado em mostrar que no Teatro do Absurdo há uma perfeita integração entre conteúdo e forma. Uma série de sugestões advindas da utilização dessa oposição são especialmente importantes para o estudo que pretendemos realizar das peças de Samuel Beckett e Fernando Pessoa. Explorando em sua temática questões filosóficas, procuraremos estudá-las como experiências concretas de questionamento. Podemos, portanto, desenvolver a oposição entre ‘falar sobre’ e ‘apresentar’ para aplicá-la ao nosso estudo, atentando para a advertência de que “Não devemos ir muito longe na tentativa de identificar a visão de Beckett com qualquer escola filosófica” (p.55).

Voltando à consideração das características do Teatro do Absurdo desenvolvidas por Esslin, já foi apontado que a convenção apresenta integração entre seu tema (“sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana” (p.20)) e a sua forma, em que se constata o “repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” e a simples apresentação das imagens teatrais. Soma-se a essas características a “**desvalorização radical da linguagem**” (p.22), aspecto discutido por Esslin em variados trechos de seu livro. Segundo ele, na convenção absurdista as palavras ditas pelas personagens não têm qualquer privilégio significativo sobre a linguagem não-verbal. Nesse sentido, o Teatro do Absurdo é “antiliterário” (p.22). Ao analisar a obra de Beckett, afirma o crítico: “cada fala oblitera o que foi dito na que a precedeu” (p.73). O texto dito é portanto apresentado como jogo, ou como parte de um jogo. Os elementos teatrais (palavra, gesto, cenário) formam uma teia fragmentária, aparentemente desconexa, em que as relações são múltiplas e, muitas vezes, contraditórias. Segundo Esslin, “A linguagem nas peças de Beckett serve para expressar o desmoronamento, a desintegração, da linguagem.” (p.75). A linguagem não serve à comunicação de pensamentos, ela é utilizada nas peças absurdistas como organismo. A referida “desvalorização” diz respeito ao uso tradicional da linguagem, em que ela é um meio de transmissão de informações.

¹¹ “Uma vez atraído para o mistério da peça, o espectador é compelido a procurar compreender a sua experiência. O palco fornece-lhe certo número de pistas desconexas que ele tem de integrar num panorama total significativo. Dessa maneira, é forçado a fazer, ele próprio, um esforço criador, uma tentativa de interpretação e integração.” (p.359)

As análises de *Esperando Godot* e *Fim de Partida* oferecem ao leitor de *O Teatro do Absurdo* outras características da convenção a serem somadas, como exemplo de sua compreensão a partir da leitura das obras, a que se propôs o autor em sua Introdução. Ambas as peças não têm personagens nem enredos (nas acepções convencionais dos mesmos), mas sim “corporificações de atitudes humanas básicas” (p.68). Ao invés de ‘acontecimentos’, essas peças apresentam ‘situações’ teatrais. Desprovidas de ‘acontecimentos’, as peças não contêm uma trama no sentido tradicional, não contam portanto uma história com início, meio e fim. As ‘situações’ apresentadas repetem-se *ad infinitum*. Podemos tomar como características distintivas do Teatro do Absurdo a **abolição do enredo e das personagens em seus sentidos tradicionais**. Dela deriva a utilização de **situações** como elemento narrativo base. Quanto à **repetição**, podemos dizer que é também um recurso essencial à construção das peças absurdistas, ligado à formulação de um enredo não linear. Veremos a especial importância da repetição em nossa leitura da questão do tempo.

Em seu sexto capítulo, “A Tradição do Absurdo”, Esslin fornece uma lista de técnicas, ligadas a tradições antigas, que são utilizadas pela convenção. Segundo ele, o Teatro do Absurdo pode ser considerado um conjunto de tradições “em combinações novas e individualmente variadas” (p.278). Frente à história do drama ocidental, que apresenta em seus diversos momentos todos os recursos utilizados pelos dramaturgos absurdistas, a convenção apresentaria uma “maneira inusitada” de “entretecer” os elementos (p.344). Aí residiria a novidade do Teatro do Absurdo, porém:

Acima de tudo, o que ele tem de novo é o fato de, pela primeira vez, esse tipo de atitude ter encontrado eco num público mais amplo. Isso, no entanto, é menos uma característica do Teatro do Absurdo do que de sua época.” (p.344)

A combinação nova de um conjunto de elementos presentes na tradição seria portanto suficiente para distinguir o Teatro do Absurdo frente à história do drama. A contextualização é aqui assumida como fator exterior à definição da convenção.

Esslin lista quatro títulos sob os quais enquadrar as antigas tradições que o absurdismo recupera:

Teatro “puro”, isto é, efeitos cênicos abstratos tais como os que nos são familiares no circo ou na revista, no trabalho dos malabaristas, acrobatas, toureiros e funâmbulos.
Palhaçadas, brincadeiras e cenas de loucura.

Nonsense verbal.

Literatura de sonho e fantasia, freqüentemente contendo forte elemento de alegoria.

O autor parte desta enumeração para refazer a tradição literária e dramática ocidental, sob os aspectos da utilização dos três últimos elementos listados. Quanto ao teatro “puro”, ele adverte que “é um aspecto de sua atitude antiliterária” (p.278), que toma na mesma medida de importância a palavra dita e os efeitos cênicos. À nossa procura por características distintivas do Teatro do Absurdo não interessa repassarmos todos os exemplos, que englobam desde o *mimus* antigo até o teatro surrealista. Basta-nos tomarmos como elementos da definição de Esslin a presença dos recursos do **teatro “puro”, das palhaçadas, do nonsense, do onírico e fantástico**. Em certo sentido, as características da tradição do absurdo já haviam aparecido na consideração das obras (feita nos capítulos anteriores), porém aqui elas se nos apresentam de uma forma esquemática. Vale lembrar que a justaposição dos elementos distintivos encontrados na análise das obras de Beckett e dos elencados como pertencentes à tradição não forma um espelho. A ausência de enredo e de personagens, por exemplo, é um ponto de oposição à história do drama, não encontrando eco diretamente na tradição.

Por fim, podemos somar às características encontradas no livro de Esslin as considerações do capítulo “O Significado do Absurdo”. O crítico aponta um “objetivo duplo” ou um “duplo absurdo” encontrado nas peças da convenção: em uma primeira instância, está a “denúncia satírica do absurdo das maneiras de viver inautênticas” (p.347), a “crítica social” do Teatro do Absurdo; há, porém, uma segunda instância, mais profunda, do absurdismo: o “absurdo da própria condição humana num mundo no qual o declínio da fé religiosa privou o homem de determinadas certezas” (p.347), ou a apresentação do “homem despido das circunstâncias acidentais da posição ou do contexto histórico, em confronto com escolhas básicas, nas situações básicas de sua existência” (p.347-8).

Retomando a sua consideração da temática do Teatro do Absurdo, Esslin afirma que ele “apenas transmite a intuição mais íntima e pessoal de um poeta, sua *sensação da existência* particular” (p.349). Essa é uma reformulação do tema apresentado na Introdução sob a forma sintética da “sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana” (p.20). No capítulo final, o autor explicita a ligação entre o conteúdo e a forma:

Tal é a *temática* do Teatro do Absurdo, e ela determina sua *forma*, que deve, necessariamente, representar uma convenção de palco basicamente diversa do teatro realista de nosso tempo. (p.349)

Então reformula-se a definição da forma como “repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (p.20) que já aparecera, delimitando-se com mais detalhe a confrontação do Teatro do Absurdo frente ao teatro “realista”. São reafirmadas as características formais que correspondem à oposição aos conceitos tradicionais de enredo e personagem, a partir da vontade de pôr em cena as intuições pessoais do autor e não de afirmar opiniões ou teses. Tal temática não permitiria o uso de uma narração com início, meio e fim; sendo expressa apenas através de situações básicas, cujas relações não respeitam a linearidade e encontram seguimento em uma lógica diferente da habitual.

“(…) o Teatro do Absurdo busca a concentração e a profundidade numa composição essencialmente lírica e poética” (p.350). Uma peça absurdista é uma única imagem poética complexa, em que os elementos são apresentados em seqüência somente pela impossibilidade material de apresentá-los em um só momento. Ela apresenta “uma totalidade de percepção básica e ainda não-dissolvida, uma intuição da existência” (p.352). O uso do pensamento discursivo privaria essa intuição da sua complexidade poética. O autor cita a relação entre uma peça absurdista e um poema simbolista ou imagista, frisando que o teatro, por possuir um “meio multidimensional que permite o uso simultâneo de elementos visuais, de movimento, da luz e da linguagem” (p.352), tem condições de criar imagens ainda mais complexas no que diz respeito à negação da lógica discursiva.

Esslin novamente faz ligações entre o contexto histórico e as características da nova convenção, mostrando como o mundo contemporâneo aboliu a certeza de comunicação através da linguagem discursiva, esvaziando seu sentido. Exemplos dados são a comunicação de massa, o marxismo, a psicanálise e a filosofia de Wittgenstein.

Em seguida, o autor analisa a abolição do princípio da identificação, preconizada (ainda que não realizada) por Brecht. Nessa abolição reside a comicidade do Teatro do Absurdo, já que o personagem que não suscita identificação, ou que apresenta o grotesco, torna-se à platéia necessariamente cômico. “É por isso que o Teatro do Absurdo transcende as categorias da tragédia e da comédia e combina o riso com o terror.” (p.357) A densa temática apresentada ao

leitor / espectador sugere o contrário do riso – porém ela é posta em cena através de personagens cujas naturezas são brutas e, de certa forma, incompreensíveis¹².

Somemos às características distintivas do absurdismo a sua **apresentação de uma única imagem poética complexa e a abolição do princípio de identificação**.

Através da leitura do livro de Esslin, tomamos posse de um conjunto de características que dispusemos na forma de um esquema, a fim de compreendermos a definição de forma sintética. Utilizaremos esse material na análise das obras escolhidas, atentando para o fato de que o tema proposto pelo autor de *O Teatro do Absurdo*, de caráter muito abrangente, não será trabalhado como um todo e sequer no enfoque existencialista. O tema do tempo seria um pequeno recorte no desenvolvimento da sensação individual de existência apresentada pelos dramaturgos. Não balizaremos nossa interpretação por essa idéia, ainda que em muitos pontos encontremos relações com o tema geral descrito por Esslin, concentrando-nos na apresentação do espanto humano (do leitor / espectador e das personagens) frente à passagem das horas.

Lembremos que, segundo o crítico, o tema determina a forma, o “repúdio aberto” da racionalidade discursiva. Tema e forma parecem ser as grandes categorias a partir das quais pensar as características do absurdismo. São aspectos certamente indissociáveis. Essa ligação será encontrada em nossa análise, ainda que tenhamos nos desviado do enfoque proposto por Esslin. É tarefa sinuosa a de pensar até que ponto o tema determina a forma e a possibilidade do processo oposto. Embora não possamos afirmar qual desses fatores é o primeiro na ordem da criação, constatamos a sua necessária correlação, pois as estruturas formais das peças estudadas mostraram-se indispensáveis à apresentação do tema em seu caráter de experiência. De qualquer forma, é importante frisar que não se apagam as características formais apontadas por Esslin lendo-se os temas das peças da convenção em uma outra perspectiva.

¹² Fábio de Souza Andrade adverte: “ A atmosfera peculiar do universo beckettiano, descrita pela crítica como de comitragédia, funciona às avessas daquela que caracteriza a tragicomédia: no lugar de um clima soturno que se encaminha para uma resolução final em festa e casamento, instaura-se em seu mundo uma capacidade de rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de remissão no horizonte sombrio.” ANDRADE, Fábio de Souza. Matando o tempo: o impasse e a espera. in.: BECKETT, S. *Fim de Partida*. Porto Alegre, L&PM, 1986, p.11.

As características respeitantes à forma serão o material fundamental a ser utilizado em nossa leitura. Tal como descrita pelo crítico, deriva da forma a desvalorização da linguagem, e nesta categoria poderíamos enquadrar a abolição do enredo e das personagens tradicionais, a construção da peça a partir de situações isoladas, o uso da repetição, a utilização do “teatro puro”, das palhaçadas, do nonsense. Outras características são a presença do onírico e fantástico, a abolição do princípio de identificação – essas já não podem ser isoladas e ligadas diretamente à forma, mas ainda assim podemos pensá-las desvinculadas de uma ligação direta ou necessária com o tema geral proposto por Esslin. A forma parece encontrar sua característica mais geral na apresentação de uma única imagem poética complexa. Essas categorias fornecem elementos valiosos à nossa análise dos textos teatrais, que não terá como enfoque a questão do absurdo da condição humana. Procuremos ler as obras concentrando-nos na sua apresentação do problema filosófico do tempo, e procurando compreender o caráter de experiência que essa questão pode adquirir. Essa compreensão exigirá um estudo da elaboração dos jogos formais, para o qual utilizaremos o material teórico oferecido por Esslin em *O Teatro do Absurdo*.

2. SEGUNDO CAPÍTULO

DIAS FELIZES E ESPERANDO GODOT, DE SAMUEL BECKETT: DIÁLOGOS

Neste capítulo abordaremos as obras *Dias Felizes*¹³ e *Esperando Godot*¹⁴, de Samuel Beckett. Dividimos em duas partes esse estudo: a primeira dedicada ao exame dos textos em geral, a outra exclusivamente dada à análise do problema filosófico do tempo.

O objetivo da primeira parte é analisar os principais temas das duas obras, comparativamente. Acreditamos que as peças deste dramaturgo não são passíveis de uma separação entre os temas e a estrutura da sua composição, da disposição dos seus elementos. Tema e forma são aspectos interrelacionados e, como apontamos em nosso primeiro capítulo, não nos ateremos a decidir qual dos dois é anterior. De qualquer forma, não se pode isolar os conteúdos e analisá-los de forma dissociada do estudo da forma utilizada por Beckett, com as suas inversões e repetições, sua elaboração do jogo de imagens, de indicações de movimento e da utilização dos objetos cênicos. Por isso, em primeiro lugar decidimos fazer um estudo das estruturas¹⁵ de *Dias Felizes* e *Esperando Godot*, partindo dele para a análise de questões trabalhadas e, em especial, a questão do tempo. Pretendemos comparar as conclusões quanto às estruturas e, a seguir, procuraremos isolar alguns

¹³ BECKETT, Samuel. *Oh les beaux jours*. Paris: Editions de Minuit, 1967. As indicações dos números de página referem-se a esta edição.

¹⁴ BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1965. As indicações dos números de página referem-se a esta edição. *Dias Felizes* foi originalmente escrita em inglês, *Esperando Godot* em francês. Adotamos as versões traduzidas pois julgamos importantes as revisões operadas pelo autor quando da tradução.

¹⁵ Embora em certo sentido utilizemos alguns aspectos do chamado método estruturalista, não fazemos uso desta palavra no mesmo sentido que a corrente propõe.

eixos temáticos descobertos, novamente apontando um paralelo entre as duas peças.

Na segunda parte deste capítulo, lidaremos diretamente com a questão do tempo e a sua elaboração nas obras escolhidas. Utilizaremos como apoio teórico os tratamentos desse problema filosófico em Santo Agostinho, comentados por Paul Ricoeur.

2.1 PRIMEIRA PARTE : *DIAS FELIZES E ESPERANDO GODOT*

Iniciaremos nosso estudo das obras com a consideração de suas estruturas. *Dias Felizes e Esperando Godot* são divididas em dois atos. Essa divisão parece ter ganho simpatia especial do autor, pois Martin Esslin informa ter sido ainda *Fim de Partida* inicialmente construída em dois atos¹⁶. Cada ato daquelas peças corresponde a um dia ou a uma jornada, utilizando-se o mesmo cenário, apenas levemente alterado, nas duas fases. Aparentemente, é sempre manhã ao levantar do pano: as personagens de *Esperando Godot*, ao se encontrarem, comentam onde passaram a noite; Winnie saúda o novo dia, escova os dentes, reza, iniciando o ato sempre com seu acordar.

Ambas as obras utilizam, na sua composição, o fragmentário e o aparentemente desconexo. Elas são construídas a partir do jogo de micro-situações não relacionadas em uma lógica linear e que, isoladas, constituem ações mínimas. Segundo Martin Esslin, como vimos no primeiro capítulo, uma das características do teatro absurdista é a utilização de *situações* como elemento narrativo base, em oposição a *acontecimentos* que tenham início, meio e fim definidos. As micro-situações são unidades narrativas que se relacionam de variadas maneiras, principalmente através da repetição, em diferentes combinações, sem que se possa organizá-las em um esquema de causalidade ou do raciocínio discursivo tradicional. Seu arranjo é o principal fator determinante do sentido da obra, por isso consideraremos com especial atenção essa aparente “ilogicidade”.

A fim de estudarmos a estrutura dessas peças, podemos partir da identificação das unidades, para depois procurarmos compreender seu sentido e suas relações com o todo, que obedecerão ao seu encadeamento, às suas repetições e inversões.

¹⁶ ESSLIN, Martin. *O teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p.36. Sobre o mesmo ponto, escreve Fábio de Souza Andrade: “Originalmente concebido em um ato, em 1954, dividido em dois no processo de elaboração, o dueto agonístico entre X. (depois Hamm) e F. (ou Factótum, depois Clov) pareceu ao autor uma “girafa de três pernas”. Beckett não tinha certeza, então, se faltava-lhe mais uma perna ou se a solução seria amputar-lhe a outra, para consertar o que lhe parecia um desequilíbrio estrutural.”

A fim de analisarmos a estrutura de *Dias Felizes*, procuramos passá-la em revista, identificando as suas principais unidades, que preferimos chamar de elementos. Consideramos como elementos:

- a) os objetos cênicos utilizados: a escova-de-dentes; o revólver; o jornal; o guarda-chuva; a bolsa; os chapéus, etc.;
- b) frases que se repetem: “Quels sont ces vers merveilleux?” (14), (que se repete com alteração do adjetivo: “inouïable”, “exquis” e “immortel” são também utilizados); “solennellement... garantie... véritable...pure” (16); “Oh le beau jour encore que ça va être” (20) (alterando-se o tempo do verbo); a construção “soie de porc” (24); “Le vieux style”, esta a mais repetida;
- c) micro-situações e ações que se repetem: o soar da campainha, que ocorre no início dos dois atos e no final do segundo; o ato de rezar ou alusão a ele; as lembranças do passado, através da evocação de personagens (Charlot, Brownie, Monsieur Piper e sua esposa, a garotinha Mildred e sua boneca Fiffille, sendo algumas destas personagens chamadas com nomes diversos); situações de dominação de Winnie sobre Willie; a alusão à possibilidade de Winnie ter de falar sozinha, a morte ou o abandono; a consideração da possibilidade de as palavras faltarem; o cantar, acompanhado pela caixa de música; a alusão à estranheza das situações; a reiterada preparação para a noite; o pedido de que Willie viva ao lado de Winnie; os barulhos / gritos que Winnie diz ouvir; a sensação de Winnie de ser olhada; a alusão à racionalidade ou falta dela.

Esta lista não é exaustiva. Foram recolhidos os elementos que mais notoriamente demarcam a estrutura. Procuramos isolar, principalmente, aqueles que se repetem, para tentar visualizar como eles podem gerar sentido no jogo do todo. Nota-se a importância da repetição para o estudo da estrutura das obras absurdistas pela notoriedade a ela conferida por Martin Esslin na sua análise de Beckett. Chegamos a distinguir o uso desse recurso como uma característica do Teatro do Absurdo, pois é a principal forma de combinação dos elementos. Abundante tanto em *Esperando Godot* quanto em *Dias Felizes*, a repetição é essencial para a construção do problema filosófico do tempo. A tarefa de compreender as relações entre os elementos, embora aparentemente fácil na primeira leitura, constitui um desafio a esse estudo. Quando tentamos estabelecer um quadro para a comparação dos dois atos, vimos que sua disposição está repleta de sutilezas, exigindo reiteradas análises para ser composta.

A partir do estudo das repetições, pudemos construir a divisão dos dois atos de *Dias Felizes* em três partes. Cada nova parte inicia com uma alusão ao ato de cantar, elemento que fecha a obra. Algumas regularidades puderam também ser observadas: dentro de cada parte, pelo menos um elemento se repete, sendo as alusões ao passado; a situação de dominação, juntamente com a repetição das frases “Le vieux style!” e “Quel est ce vers inoubliable” as mais freqüentes. Há elementos que somente se repetem de uma parte a outra ou de um ato a outro.

Dessa consideração geral da disposição de elementos repetidos, pudemos concluir que a demarcação das “fases” ou “partes” não é rígida, as regularidades não são matematicamente construídas, como era nossa intuição visualizar quando do início da consideração da estrutura. Ainda assim, tornou-se útil a elaboração de um quadro que dispusesse os dois atos, lado a lado, tentando traçar um mapa da disposição dos elementos.

Primeiro ato	Segundo ato
<p>Primeira parte</p> <p>Acordar: campainha, reza, escova-de-dentes, maquiagem, etc. “Quel sont ces vers merveilleux?” 14 “garantie...véritable...pure...quoi?” 16 Guarda-chuva Revólver Remédio Otimismo: “Oh le beau jour encore que ça va être!” 20 Jornal, disputa do espaço cênico Chapéus Passado: Charlot, primeiro baile e beijo, 22 Escova-de-dentes “véritable... pure (...)Soie de porc.” 24 Cartão postal As palavras faltam Relação com Willie: falar sozinha, abandono, morrer. Dominação: aproximação entre Willie e soldado Descobrimto de uma formiga salva Aspectos femininos/ sedutores</p>	<p>Primeira parte</p> <p>Acordar: campainha, reza, comentário sobre os objetos “Quel sont ces vers inoubliable?” Pouco a falar, falamos tudo Falar sozinha, Willie morrer A bolsa Passado: Charlot Dominação O que restou: ver o nariz, tirar a língua A bolsa Passado: Brownie As palavras faltarão Barulhos/ gritos percebidos por Winnie A razão Comentário sobre as coisas Passado: Mildred Estranheza Gritos percebidos por Winnie Preparação para a noite Comentário sobre cantar.</p>
<p>Segunda parte</p> <p>Música: canção As palavras podem faltar Revólver Passado: Brownie Dominação Pouco a dizer Guarda-chuva Otimismo: “Oh le beau jour encore que ça aura été!” 53</p>	<p>Segunda parte</p> <p>Canção Comentário sobre os clássicos, Aristóteles (o que restou) “Quel sont ces vers exquis?” 79 Passado: Piper, Mildred Por que redizer as coisas? Pouco a dizer – redizer “Quel sont ces vers immortels?” 83 Otimismo: “tant de bontés” Passado</p>
<p>Terceira parte</p> <p>Caixa de Música Sensação de estranhamento e sua negação Lixar as unhas Passado: os Piper Preparação para a noite Revólver Estranheza Dominação, pedido que Willie viva a seu lado Escova-de-dentes “Véritable... pure... soie de porc.” 63 Jornal Otimismo: “beau jour” Canção deve ser cantada Reza</p>	<p>Terceira parte</p> <p>Canção Willie em quatro patas Pescoço de Willie O que restou? Pedido de que ele viva a seu lado Otimismo : “Beau jour” Gritos ouvidos Dominação Razão Otimismo: “Oh le beau jour encore que ça aura été” Canção e caixa de música Campainha</p>

Ao construirmos esse quadro, primeiramente tentamos encontrar elementos que se repetissem de forma organizada, formando uma disposição simétrica, tal qual a que encontramos em *Esperando Godot*, na qual o segundo ato refaz exatamente o percurso do primeiro na disposição das suas partes. Em *Dias Felizes*, embora cada ato inicie com um acordar e apresente pontos em comum, como a preparação para a noite e a espera do momento reservado para a canção, o segundo ato não chega a espelhar o primeiro, utilizando elementos introduzidos no primeiro dia desorganizados ou com nova disposição. As imagens obedecem a idas e vindas, formando um todo móvel e provavelmente gerando no leitor / espectador a sensação de fluidez.

A estrutura de *Esperando Godot* é mais facilmente delimitável. A divisão de cada ato em três partes está bem demarcada pela presença de duas personagens, Pozzo e Lucky. Há portanto duas situações: **a)** Vladimir e Estragon sozinhos, primeira e terceira partes e **b)** Vladimir e Estragon com Pozzo e Lucky, segunda parte. Na situação **a**, observa-se a repetição dos seguintes elementos: referências a Cristo e história dos dois ladrões; reiteradas manifestações da vontade de partir, acompanhadas da consciência da necessidade de esperar Godot; consideração da possibilidade de separação das personagens ou do abandono; referências a um longínquo passado em comum; consideração do enforcamento como salvação. O leitor / espectador observa as similaridades entre o que vem antes e depois da participação do “senhor” e do “escravo” já no primeiro ato, formando mentalmente esse quadro com três fases, a primeira e a última se refletindo, e que se repetirá no segundo ato. A reincidência de situações similares na primeira e na última partes de cada ato marca, portanto, a uniformidade da utilização de elementos. Além disso, também a segunda parte de cada ato faz referência à primeira, embora não explícita, pela repetição de elementos. No primeiro ato, são exemplos: a refeição de Estragon sozinho na primeira parte e a de Pozzo na segunda; a alusão aos passados comuns entre Vladimir e Estragon, refletida nos de Pozzo e Lucky.

Os elementos repetidos relacionam-se em partes diferentes do mesmo ato e também de um a outro, demarcando a simetria dessa estrutura – a qual não perde seu dinamismo, principalmente devido às alterações que cada elemento traz na reaparição, confundindo o já visto com o novo. No segundo ato reaparecem elementos do primeiro: as conversas entre Estragon e Vladimir trazem o suicídio, a

separação, como no primeiro ato, tendo como variações o canto de Vladimir, a imitação de Lucky. Na segunda parte reaparecem o senhor e o escravo, o primeiro novamente confundido com Godot, porém, como Lucky, modificado pela ação do tempo. Na terceira parte Estragon e Vladimir recebem novamente o garoto, que repete a mensagem do dia anterior. Há elementos, portanto, que não se repetem dentro do mesmo ato, porém de um a outro (marcadas no quadro abaixo com itálico).

Primeiro Ato	Segundo Ato
<p>Primeira Parte</p> <p>Estragon tenta tirar suas botas <i>Reencontro de W e E</i> <i>Relato da noite, espancamento de E.</i> História dos dois ladrões Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot Memória E. sonha Vontade de partir Passado: Torre Eiffel História do inglês no motel, incompleta Vontade de enforcarem-se Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot. O que pediram a Godot? Refeição de E. Estão presos a Godot? Observação: há quatro repetições da frase "Nada a fazer"</p>	<p>Primeira Parte</p> <p>(Cenário: presença das botas de E, chapéu de L e folhas na árvore) Canção de V: um cachorro rouba casca de pão e é morto <i>Reencontro de W e E, abraço</i> Vontade de partir <i>Relato da noite: espancamento de E</i> Relação afetiva entre os dois: amor, ódio, vontade de se separarem Decisão de estarem felizes Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot Memória Passado: o país Macon Vontade de partir Diálogo em forma de poema Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot Memória: comentários sobre ontem Botas de Estragon Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot Refeição de E E prova suas botas E dorme, sonha Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot Jogo de chapéus com chapéu de L Brincadeira de imitar P e L Pseudo-chegada de pessoas, esperança de ser Godot Tentativas de distração: xingamento, exercícios físicos Referência a Deus</p>

<p>Segunda Parte</p> <p><i>Entrada de Lucky e Pozzo</i> <i>W e E confundem P com Godot</i> Dominação de P. sobre L. Dominação de P. sobre W. e E. Refeição de Pozzo W e E, surpresos, inspecionam Lucky E pede ossos a P W protesta quanto à situação de L Repetições de “Vamos embora” e “Estou indo” P não os deixa partir, lembra de Godot Repetições de caráter cômico: “Por que ele não larga as cargas?” e “Você quer se livrar dele?” Passado: P conta sua história com L L chora, E quer secar suas lágrimas, L o chuta Saída de W e volta “A noite não vem nunca?” P lembra W e E de seu encontro com Godot P “explica” o crepúsculo P quer retribuir atenção de W e E L dança Memória L pensa <i>Despedida</i> Observação: P perde suas coisas (cachimbo, relógio) repetidamente</p>	<p>Segunda Parte</p> <p><i>Entrada de Lucky e Pozzo</i> W e E confundem P com Godot, ilusão de alívio P cego P e L caem, pedido de ajuda de P Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot W e E pensam em como aproveitarem-se da situação Discursos e indecisão antes de agir W tenta levantar P e cai E tenta levantar W e cai Dificuldade em levantarem Levantam-se Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot Pergunta pelo tempo Pergunta pelo espaço Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot Esforços para reavivar L <i>Partida de P e L, sem retribuição</i></p>
<p>Terceira Parte</p> <p>Comentários de W e E sobre P e L: os distraíram, eram conhecidos? Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot Memória <i>Garoto traz mensagem de Godot</i> E duvida do garoto Sofrimento de E Referências a ontem História do menino e seu irmão Chegada da noite Referência a Cristo E desanimado, W o puxa Vontade de se enforcarem Passado: colhedores de uvas Vontade de se separarem, de partir “- <i>Então, vamos?</i> - <i>Vamos.</i> <i>Eles não se movem.</i>”</p>	<p>Terceira Parte</p> <p>E dorme, sonha Desejo de ir embora, necessidade de esperar por Godot Discurso de W sobre a previsibilidade <i>Garoto traz mensagem de Godot</i> Referência a Cristo Chegada da noite Desejo de partir, necessidade de voltar amanhã para esperar Godot Vontade de enforcarem-se “- <i>Amanhã nos enforcaremos</i> “- <i>Então, vamos?</i> - <i>Vamos.</i> <i>Eles não se movem.</i>”</p>

A principal diferença entre as estruturas de *Esperando Godot* e *Dias Felizes* diz respeito à simetria e à divisão interna dos atos, aparente naquela e não nesta obra. Prevalecem as semelhanças quanto às duas construções. A primeira e mais notória delas diz respeito à organização dos atos, cada qual correspondendo a um dia, uma fase ou jornada que não se completa, e que se espera ansiosamente terminar – porém que não acaba frente aos olhos do espectador.

Alguns recursos são utilizados tanto em um quanto em outro texto, com a mesma ênfase e importância. O exemplo máximo é o da repetição, que funciona como base às construções dessas estruturas e é indissociável da compreensão dos temas abordados. A reaparição de objetos, imagens e mesmo frases inteiras, em ambas obras, é fundamental ao tratamento da questão do tempo, como veremos na segunda parte deste capítulo.

Outro recurso comum é o das contradições e inversões. Ele parece ser gerado pela oposição de dois esquemas básicos, que constituem duas lógicas separadas: a da ação e a do discurso. Há uma série de descontinuidades entre os dois esquemas, que demonstra a separação entre eles. Se tradicionalmente procura-se estabelecer entre os dois um paralelismo perfeito, casando a ação ao discurso e vice-versa, nestas obras eles estão em choque, e sua tensão acaba por produzir as contradições e inversões citadas. Em *Esperando Godot* o recurso é utilizado com mais ênfase. As personagens centrais proferem, de forma invertida, frases já ditas. Elas têm discursos que contradizem suas ações, e vice-versa. Muitas vezes seus estados psicológicos referem-se à situação oposta à que se encontram. Quando Vladimir e Estragon decidem agir, atendendo ao pedido de socorro de Pozzo, nada fazem. Ou quando decidem ir embora, quedam-se estatizados. Assim também Winnie está sempre proclamando seu otimismo e entusiasmo pelo dia que espera ansiosamente terminar. Willie, que aparentemente está livre, é tratado como um preso; Winnie, que está presa, tem o maior número de ações e domina a situação.

Observa-se que as características respeitantes à forma elencadas no primeiro capítulo estão presentes nas duas obras. Há um repúdio aberto da racionalidade discursiva na organização das estruturas tanto de *Dias Felizes* quanto de *Esperando Godot*, corporificada no uso das micro-situações relacionadas não de forma a constituir um encadeamento com início-meio-fim, mas um jogo de multi-relações. O enredo assim engendrado foge ao seu conceito tradicional. Também as personagens não apresentam sua tradicional verossimilhança de caráter, sendo

desconhecidas do leitor / espectador sua origem, situação social, contexto, etc. No final deste capítulo, concluídas a análise temática e a da elaboração do problema do tempo, tentaremos compreender de que forma foram utilizadas as características apontadas por Esslin e sua relação com a forma de apresentação da questão filosófica estudada.

Passaremos à análise dos temas, para a qual isolamos três imagens centrais: a relação entre as personagens, a sugestão metateatral e o tempo. Nesta parte, lidaremos apenas com os dois primeiros pontos, pois o tempo será o objeto a ser analisado na segunda parte deste capítulo.

2.1.1 A TEMÁTICA DE *DIAS FELIZES*

As questões de *Dias Felizes* certamente ultrapassam as três categorias escolhidas. Além da relação entre Winnie e Willie, das sugestões metateatrais e da elaboração do conceito de tempo, poderiam ter sido elegidos outros múltiplos enfoques para a compreensão temática da obra. Deixamos indicado portanto o caráter arbitrário de nosso recorte; do qual, em certo sentido, não teria sido possível fugir. Cada um dos vieses escolhidos mereceria uma análise mais extensa; porém, como nosso objetivo é o de estudar isoladamente a questão do tempo, deixaremos alinhavadas as conclusões quanto à relação entre as personagens e as sugestões metateatrais. Por vezes, um mesmo elemento é utilizado como referência para a interpretação de mais de um eixo temático. Essa característica denuncia a complexidade dos sentidos possíveis das obras de Beckett, e será observada também em *Esperando Godot*.

2.1.1.1 A relação entre as personagens

Poderíamos iniciar nossa consideração sobre esse ponto observando as posições das personagens, seu *status* junto à cena, e seu número de falas. Winnie está no centro do palco, enterrada até a cintura no primeiro ato, até o pescoço no segundo. Tradicionalmente se afirma que as personagens com maior *status* conseqüentemente ocupam um espaço maior no palco. Winnie, embora sofra marcantes restrições e tenha diminuídas suas possibilidades de movimento, pode entretanto ser caracterizada como a personagem com maior *status*. Sua voz é a preponderante durante toda a encenação. São prescritas ações para acompanhar

todas as falas da mulher, mesmo quando sua única possibilidade de movimento é facial.

Willie permanece a maior parte da encenação invisível, dentro de seu buraco. Ele não tem qualquer impedimento aparente em se movimentar ou falar, porém seus gestos são mínimos e seu número de intervenções verbais é ínfimo, se comparado à quantidade de texto de Winnie. A ênfase das suas aparições, entretanto, é redimensionada pela sua raridade, anulando, nestes trechos (e principalmente no segundo ato), a dominância cênica da mulher. Pode-se afirmar que a aparente discrepância dos *status* acaba por se atenuar, equilibrando as personagens.

Em seus amplos monólogos, Winnie faz referências ao marido, perguntando, por exemplo, sua opinião sobre o que ela está a dizer. Ele não responde na maioria das vezes e, quando o faz, sua intervenção é motivo de grande alegria. Em certos trechos, não teria o tempo necessário para intervir, cortado que seria pela continuação dela. Destarte, o discurso da mulher é repleto dessas referências, endereçando sua palavra a Willie. Ela reiteradas vezes considera a possibilidade de não ser ouvida, de ter de falar sozinha, de o marido a abandonar ou morrer. A isso ela responde com horror ou desespero, pois precisa daquela companhia. Willie não a auxilia positivamente, não presta a ela nenhum serviço essencial.

Um primeiro ponto, portanto, da relação entre as duas personagens, é a dependência mútua, uma dependência complexa e aparentemente absurda, ou inexplicável. Se ela a demonstra pelas falas, ele o faz pela sua permanência, pelos seus silêncios. Quando Winnie está a relatar um episódio do passado, a aparição de M. Piper (ou Cooker) e sua esposa, alude ao absurdo daquela situação. O casal, portador de malas, ao ver o quadro, dá demonstrações de estupefação:

Pourquoi qu'il ne la déterre pas? dit-il – allusion à toi, mon ange – à quoi qu'elle lui sert comme ça? – à quoi qu'il lui sert comme ça? – ainsi de suite – toutes les sottises – habituelles – faut la déterrer, dit-il – comme ça elle n'a pas de sens (...) (58)

A citação fornece elementos-chave para a análise da relação entre Willie e Winnie, além de re-evidenciar a incoerência da situação. Ela chama a atenção para a possibilidade de Willie ser capaz de desenterrar sua esposa. Suas demonstrações de debilidade deixam esse ponto em aberto. A direção da dominação expressa é complexificada quando observamos que Winnie depende dele em outro sentido. Se, por um lado, ela o domina por palavras, dando-lhe ordens e supervisionando suas ações; por outro, ele é quem realmente teria o poder de controle sobre a situação.

Em certo sentido, ele é o possibilitador do discurso de Winnie, que procura estabelecer com ele uma “conversa”.

Há que considerar as estranhezas dessa dependência mútua balizadas pela idéia de que a relação entre os dois é uma troca amorosa. Não há apenas o medo de ficar só – por trás do hábito há um fundo de mistério. A obediência servil e a subserviência escondem o enigma da condição aparentemente absurda da relação entre o casal. A ilogicidade é aparente: talvez a troca entre Willie e Winnie esteja a apresentar a questão do amor na sua profundidade.

O uso do verbo “servir” na citação precedente em duas direções traz equilíbrio ao relacionamento. Denuncia a relação amorosa, que não obedece a uma lógica como a da utilidade. Por trás de uma possível “explicação” baseada no equilíbrio entre benefícios concedidos e ganhos, há um fundo que escapa à racionalidade discursiva, e que Beckett deixa entrever através de seu despojamento de todas as circunstâncias pontuais e das particularidades acessórias das personagens.

Se aderirmos à opinião de Esslin de que as personagens do dramaturgo são exemplos do homem em sua essência, despido das circunstâncias acidentais, veremos que a relação de Winnie e Willie mostra a troca amorosa no que ela tem de mais central, por isso incluindo a sua aparente incoerência. Através da repetição de elementos como o medo de ficar só e das ausências de resposta de Willie, da caracterização dos rótulos do feminino e do masculino, de cenas domésticas como a leitura de um jornal, forma-se uma teia em que são oferecidas alternâncias na dominação e dependência mútua. O resultado do confronto dos elementos que servem à caracterização da relação é a proposição da questão ‘O que é amar?’ com suas múltiplas implicações.

Algumas referências podem sugerir que Willie e Winnie são encarnações caricaturais do masculino e do feminino, denunciando alguns de seus principais rótulos. Ela apresenta-se, por vezes, com ares maternos, recomendando ao marido que vista suas ceroulas, por exemplo. Está constantemente preocupada com sua aparência, e muitas das suas ações são tradicionalmente vistas como femininas, como maquiar-se, lixar as unhas, etc. Além disso, em seu discurso ela relembra cenas de sedução, seu primeiro baile e beijo. Ela pergunta se *pode* seduzir, incluindo em suas falas comentários sobre seus seios. A caricatura do feminino incluiria ainda a preocupação com os pequenos afazeres do dia (escovar os dentes, tomar o remédio, guardar as coisas), o figurino prescrito (ombros à mostra, cabelos

louros, colar de pérolas). Winnie tem reiterados discursos sonhadores, apresentando-se saudosista e romântica.

Essa caricatura do feminino, porém, não se limita a representar situações de enquadramento da mulher aos seus papéis convencionais, pois Winnie está em constante embate com o masculino, afirmando-se frente a ele com alguma crueldade. Ela tem necessidade de controlar a situação, dominando o marido, evidenciando sua fraqueza ou mesmo gerando-a. Há referências bastante claras a essa dominação em todo o percurso da obra. Um bom exemplo é a passagem em que ela trata Willie como um soldado que lhe presta obediência, dando ordens quanto aos seus movimentos. A relação amorosa apresenta um fundo de compaixão e cuidado, de medo e de imposição.

Os primeiros exemplos de interação entre as personagens estão carregados de sugestões de embate. A primeira intervenção verbal dele, a leitura de ‘manchetes’ de um jornal, interrompe a ação dela de colocar seu chapéu, criando uma atmosfera de disputa do espaço cênico. Logo após, Willie passa a Winnie um cartão, esse o único objeto que o casal reparte. Ao vê-lo, ela mostra-se escandalizada, como se tivesse entrado em contato com a mais suja pornografia. E logo após profere a frase “pêlo de porco”, esta repetida diversas vezes durante a ação, que pode sugerir uma ligação entre a representação que ela tem do masculino e o porco:

(...) Willie, je t'en supplie, qu'est-ce que c'est, un porc?

Un temps.

Willie- Cochon mâle chatré. (*Winnie a une expression heureuse.*)
(64)

Cada um cede e faz concessões nessa convivência: ela teve de habituar-se a falar só, a não ser compreendida em suas visões românticas; ele teve de acostumar-se a ser visto como “um porco” e aceitar a rotina imposta por Winnie. Estes são alguns exemplos das implicações da questão referida acima.

Um aspecto importante da relação entre as personagens é o seu caráter complementar. A semelhança de seus nomes é uma indicação para essa interpretação. Aproximando as duas figuras, a semelhança pode sugerir que são partes do mesmo ser, faces que se completam. Outra sugestão nesse sentido é a passagem em que Winnie diz ter dor no pescoço, combinada com a sua reação ao ver Willie: “Qu'est-ce que tu as au cou? Un anthrax?” (85). Ficam então relacionadas a sua dependência mútua e o seu contraste: são opostos que se completam e não

poderiam existir separadamente. Winnie tende ao ar, Willie está junto à terra; ela fala, ele se cala; ela é mulher, ele homem: as diversas oposições formam pares que, na verdade, se enlaçam.

2.1.1.2 A sugestão metateatral

Em seu discurso, Winnie oferece diversas sugestões para uma leitura de *Dias Felizes* como um texto que põe em cena as características do teatro ou que pergunta pela sua definição, aludindo ainda à sua situação nos anos cinquenta e parodiando estilos anteriores. Nesse sentido, a obra oferece um questionamento do absurdismo. A personagem feminina pode ser vista como a representação de uma atriz em plena atuação e simultaneamente como a escritora da peça que está sendo encenada, confundindo ou aliando as duas funções. A ênfase, nos dois casos, está sobre a improvisação necessária ao ato de criar. Dois elementos dos mais repetidos podem ser indicações para a interpretação da obra como problematizadora do teatro ele mesmo: a procura reiterada por um (ou mais) versos maravilhosos / inesquecíveis / deliciosos / imortais e o júbilo de Winnie quando encontra o “velho estilo”.¹⁷

Outro trecho muito repetido pode ter duplo sentido: “solennellement... garantie... véritable... pure...”. Essas palavras parecem estar sendo lidas por Winnie no cabo da escova-de-dentes; mas podem, por outro lado, ser trechos do poema que ela procura, ou ainda ser entendidas como instruções sobre o tom adequado para a interpretação. Enquanto atriz, ela deve dizer suas falas de forma solene, empenhada, verdadeira, ou pura. Winnie pode estar tentando recordar seu texto, repetindo em meio a várias reticências as palavras citadas. *Dias Felizes* nos oferece, em uma possibilidade interpretativa, uma atriz improvisando o tempo todo, desprovida de uma trama pré-estabelecida.

Ela expressa sua sensação de estranheza em diversos pontos, completando com a afirmação de que “aqui” (no palco, ou melhor, em uma peça da convenção absurdista) nada é estranho:

¹⁷ (Ambas as frases repetidas deixam em aberto as possibilidades: uma atriz pode estar querendo recordar-se de um verso tanto quanto uma autora; o velho estilo pode ser uma forma de interpretar ou o clímax finalmente encontrado pelo artista que está a criar o enredo.)

Etrange sensation, que quelqu'un me regarde. Je suis nette, puis floue, puis plus, puis de nouveau floue, puis de nouveau nette, ainsi de suite, allant et venant, passant et repassant, dans l'oeil de quelqu'un. (Un temps. De même [bas].) Etrange? (Un temps. De même.) Non, ici tout est étrange. (Un temps. Voix normale.) (54)

Essas palavras, ditas em voz baixa, como segredadas, podem constituir um comentário sobre a obra e seu processo de construção, e ser lidas como um diálogo estabelecido diretamente com o leitor / espectador. Nos trechos nos quais Winnie expressa sua estranheza, esta é sempre colocada como questão, podendo refletir a provável surpresa do público frente à maquinaria de *Dias Felizes*, avessa aos recursos do teatro tradicional.

Outra possibilidade de diálogo com as chamadas “peças bem feitas” pode estar sugerida em certos trechos, recheados de palavras pomposas, imediatamente anteriores ou posteriores à inserção do elemento “Le vieux style!”. Essa frase é sempre acompanhada de um largo sorriso, que dura somente o tempo da sua enunciação, e logo após se dissipa. Tanto a frase quanto os trechos podem ser interpretados como indicações de paródia a linguagens anteriores ao absurdismo.

Willie, em certo sentido, é o espectador privilegiado da peça construída por Winnie. Em suas desesperadas tentativas de diálogo com ele, ela demonstra preocupação com o fato de Willie poder não estar acompanhando sua representação:

(...) j'espère que tu n'as pas raté ça, je serais navrée que tu rates ça, ce n'est pas tous les jours que j'atteins de tels sommets. (52)

A citação inicia um trecho importante para a compreensão das alusões ao fazer teatral – e, talvez, ao amplo fazer artístico. Após afirmar que “il semble s'être produit quelque chose” (52), Winnie comenta que os objetos todos estarão disponíveis amanhã do mesmo jeito que hoje, começando com o guarda-chuva queimado uns instantes antes. A ação de hoje não chega a corrompê-los ou é inútil. Ela chega a quebrar seu pequeno espelho e jogá-lo longe, afirmando logo após que amanhã ele estará dentro da bolsa intocado, “pour m'aider à tirer ma journée” (52). Os materiais utilizados na construção artística, como esses objetos que compõem o cenário de *Dias Felizes*, não são gastos pelo fazer do artista.

O trecho aponta ainda para uma característica específica da arte teatral: uma peça pode ser representada todas as noites, repetindo-se indefinidamente. Os atores de teatro têm de estar dispostos a essa repetição, munidos ainda do poder de

improvisar. Uma hipótese possível é imaginar que Winnie e Willie foram atores colocados em cena sem um enredo prévio a seguir, devendo preencher a jornada de cada ato com ações ou improvisos, até que toque a campainha avisando que a sessão está acabada. A sugestão iniciaria logo no início do texto, que abre com o soar que indica aos atores o início da ação e acorda as personagens. A hipótese explicaria os reiterados comentários de Winnie sobre sua preocupação em não “gastar” os elementos de que dispõe para preencher de ações seu vazio, inquieta sempre em não adiantar a canção final, um verdadeiro golpe de teatro.

La journée est maintenant bien avancée. (Sourire.) Le vieux style!
(Fin du sourire.) Et cependant il est encore un peu tôt, sans doute,
pour ma chanson. Chanter trop tôt est une grave erreur, je trouve.
(Elle se tourne vers le sac.) Il y a le sac bien sûr. (Elle regarde le
sac.) Le sac. (Elle revient de face.) Saurais-je en énumérer son
contenu? (43)

Outros trechos apresentam essa sugestão, sempre acompanhando outras possibilidades interpretativas. O temor do momento em que as palavras faltarão ou o de ter de falar no vácuo, que apontam, como vimos, características do relacionamento das personagens, interpretadas à luz da hipótese metateatral ganham novo sentido: o medo de não ter o que dizer frente a uma platéia – ou de não ter platéia.

Il y a si peu qu'on puisse faire. (Un temps.) On fait tout. (Un temps.)
Tout ce qu'on peut. (Un temps.) Ce n'est qu'humain. (29)

Há pouco a fazer para preencher o vazio da existência humana, representado na jornada de Winnie que é, ao mesmo tempo, uma representação do fazer teatral.

As personagens-atores sofrem penas para poderem levar a cabo a sua construção:

Torticolis à force de t'admirer. (elle se frotte le cou.) Mais ça vaut le
coup, ça vaut mille fois le coup. (62)

Ou ainda na página 34, onde Winnie, ao acompanhar a ação de Willie, lembra um diretor em pleno ensaio, apresentando um tom de voz forte e indicando a maneira com que ele deve se mover:

Voilà... demi-tour... maintenant... marche arrière. (Un temps.) Oh je
sais bien, mon chéri, ramper à reculons, ce n'est pas de tout repos,
mais on est payé, de sa peine, en fin de compte.

As alusões apontadas não se unem em um todo organizado, formando uma imagem delimitada (ex.: são atores improvisando ou ela é a representação do

problema do que é escrever teatro). Elas são inseridas no texto de forma solta, formando uma cadeia sugestiva de questionamentos metateatrais e estéticos. Ao leitor / espectador estão oferecidas múltiplas perguntas e incitações, cabendo a ele a formulação de um raciocínio a partir delas. Como ocorre com a elaboração do tempo, que veremos adiante, o autor não apresenta teses ou opiniões acabadas, apontando antes para a necessidade das questões.

2.1.2 A TEMÁTICA DE *ESPERANDO GODOT*

Na seção dedicada à consideração dos temas de *Esperando Godot*, seguiremos o mesmo processo utilizado anteriormente. Por termos iniciado as pesquisas da dissertação pela leitura dessa obra, a análise acabou por se fazer mais completa. Pensamos, porém, não ter alcançado a profundidade merecida pelas múltiplas sugestões que o texto encerra, respeitando o recorte necessário. Encontraremos, também aqui, um elemento servindo à análise de ambos os pontos elencados: a relação entre as personagens e as indicações metateatrais.

2.1.2.1 A relação entre as personagens

Podemos considerar a relação entre as personagens de *Esperando Godot* em vários eixos. Faz-se necessário analisar a relação entre os dois vagabundos, entre Pozzo e Lucky, entre os pares, entre o par Vladimir e Estragon e Pozzo, entre o par Vladimir e Estragon e Lucky.

Quando sós, os dois vagabundos oferecem trechos abundantes de dados sobre a sua relação. Sabemos que eles têm um longo passado comum, aludido na primeira parte do primeiro ato: “We should have thought of it a million years ago, in the nineties.” (p.10). Esse passado inclui uma vida mais decente: “We were presentable in those days. Now it’s too late.” (p.10). Seu sofrimento, porém, não era diferente:

E: How long have we been together all the time now?
V: I don’t know. Fifty years perhaps.
E: Do you remember the day I threw myself into the Rhône?
V: We were grape- harvesting. (p.53)

A idéia do suicídio os acompanha há muito tempo.

A interpretação mais corrente quanto a Vladimir e Estragon é a de chamá-los de mendigos ou “vagabundos”. Colocamos essas expressões entre aspas, pois somente em um certo sentido eles o são. Embora tenhamos indicações quanto ao seu passado e à sua atividade de vagar sem quaisquer posses pelo mundo, não podemos afirmar que as personagens estejam caracterizadas enquanto tais. Eles são mendigos e vagabundos em um primeiro nível de interpretação, porém em outro essas personagens não têm termos definidos: são homens perdidos no espaço.

Sobre a relação dos companheiros, lêem-se primeiramente suas demonstrações de ternura e compaixão. Abraçam-se, dividem a comida, decidem estar “felizes” pelo seu reencontro no início do segundo ato (p.60). Ao considerarem a salvação pelo enforcamento, Estragon levanta o problema de que se por acaso o barbante se partir, um ficará vivo e só (p.17-8). Por outro lado, irritam-se facilmente um com o outro durante todo o texto. Levantam a alternativa de separarem-se como solução. Durante a noite, Estragon sempre parte – porém volta a cada manhã, espancado. Não podem viver sós.

Vladimir cuida de Estragon, dando a ele comida, por exemplo, ou assumindo a preocupação com o seu destino. Ele sente-se sozinho quando o outro dorme, mas é incapaz de ouvir seus sonhos. Parece saber mais sobre Godot, pois Estragon o chama de “your man” (p.21). Toma o papel de organizar as ações dos dois, apresentando-se mais lúcido e prático. Além disso, sua memória é menos defectiva. Estragon sente-se injuriado ao ver que o seu companheiro pôde, sem ele, cantar (p.59). É mais desorganizado e perde a paciência facilmente. Entrega-se ao cansaço e ao desespero. Ambos assumem suas diferenças:

E: (...) Funny, the more you eat the worse it gets.

V: With me it's just the opposite.

(...)

V: Question of temperament.

E: Of character.

V: Nothing you can do about it.

E: No use struggling.

V: One is what one is. (p.21)

Ao contrário do que ocorre em *Dias Felizes*, a dupla central de *Esperando Godot* não apresenta diferenças de *status* cênico. A questão da dominação não está expressa dentro dessa relação, aparecendo apenas quando entram em cena Pozzo e Lucky.

Pozzo pode ser visto como o “senhor”, e Lucky como o “escravo”. Na relação entre os dois, o segundo apresenta completa passividade. Amarrado, responde a gritos e puxadas de corda, a sons de chicote. Pozzo possui o chicote, grita, dá ordens. Seu temperamento inclui uma forte crença no progresso, sugerida pela quantidade de repetições da expressão “On!” (p.48). O caráter dominador de Pozzo estende-se aos vagabundos:

V: You're being asked a question.

P: (*delighted*). A question! Who? What? A moment ago you were calling me sir, in fear and trembling. Now you're asking me questions. No good will come of this! (p.29)

O poder expresso por Pozzo e sua caracterização como “senhor”, porém, apresenta outras nuances. Ele dá demonstrações de fragilidade. Chega quase a pedir uma permissão para fumar pela segunda vez (p.28), mostrando que se preocupa com as opiniões alheias acerca de si. Adiante, chegará a perguntar expressamente o que acharam dele (p.38). Mesmo no primeiro ato, quando não necessita de nenhuma ajuda explícita, ele pede para ser convidado a sentar, pois ao contrário não saberia como o fazer (p.36). Esta é, entre outras, uma das suas demonstrações de que precisa da convivência, ele que apresenta-se como um apreciador da sociabilidade (p.24). Outra evidência da sua fraqueza se faz notar pela reincidente perda de seus objetos pessoais. No segundo ato, ele necessitará dos vagabundos para conseguir se levantar, retornando cego.

A relação de poder está expressa diretamente sobre Lucky, mas pode ser encontrada no fato de Pozzo comer frango e Estragon uma cenoura e, além disso, no fato de que este fica com os restos da refeição do “senhor”, recusados por Lucky, aquele que apresenta o menor *status*.

Vladimir e Estragon, ao verem Lucky, demonstram compaixão:

V: It's a scandal!

(...)

V: (stutteringly resolute). To treat a man... (gesture toward Lucky)...like that...I think that...no...a human being...no...it's scandal! (p.27)

Ao entrarem em contato com o sofrimento de Lucky, os vagabundos tentam secar suas lágrimas – ao que o “escravo” reage com um violento ataque. Além da tão comentada incomunicabilidade entre as personagens de *Godot*, deve-se marcar sua tensão entre solidariedade e recusa. Na relação de Vladimir e Estragon com

Lucky, há momentos de aproximação, como o apontado acima, alguns de indiferença, como por exemplo ao imitá-lo no segundo ato, e outros de raiva, vindos de Estragon após o ataque sofrido. A solidariedade apresenta-se também na relação dos vagabundos com Pozzo. Um exemplo é a censura de Vladimir a Estragon no segundo ato: “Let him alone. Can’t you see he’s thinking of the days when he was happy?” (p.86).

Há três níveis de *status* na peça. Em ordem crescente, em primeiro lugar temos Lucky e a sua condição. Ele enfrenta trabalhos forçados, praticamente não se expressa e, quando o faz, é no seu caráter não-humano que ele se revela – como a sua defesa à tentativa de contato de Estragon, defesa aproximável à dos animais. Estão presentes marcadamente os seus instintos: reagir a uma puxada da corda, ao chicote, aos gritos do seu “senhor”. Sua única interação verbal é o número oferecido por Pozzo aos vagabundos, como uma recompensa pela convivência da tarde: “So that I ask myself is there anything I can do in my turn for these honest fellows who are having such a dull, dull time” (p.39). Lucky funcionará como um macaco de circo, oferecendo diversão aos convivas. Ele “pensará” enquanto estiver com o chapéu na cabeça, e só tirando-o dele que os outros poderão interromper seu número. Evidencia-se nesse ponto o seu caráter de “adestrado”. O “pensamento” proferido traz alusões à existência, a Deus, a teses acadêmicas, a esportes e outros elementos fragmentários, dispostos de forma desorganizada, mas que consistiriam em um poema modernista, pelo seu ritmo e fragmentação: “that man in short that man in brief in spite of the strides os alimentation and defecation is seen to waste and pine waste and pine” (p.43). No seu “pensamento” encontram-se indícios do seu passado, como a leitura.

Esse passado é relatado por Pozzo: um dia os papéis de “senhor” e “escravo” foram os opostos. “Guess who taught me all these beautiful things. (*Pause. Pointing to Lucky.*) My Lucky!”(p.33). Ele irá vender Lucky em uma feira, depois de sessenta anos de trajetória comum. A isto Vladimir responde de forma contraditória, censurando primeiro o “senhor”, que irá abandonar o seu antigo mestre, após ter dele tirado proveito; logo após, censura Lucky, dizendo: “Such a good master! Crucify him like that!”(p.34), concordando com as lamúrias e reclamações recém ouvidas de Pozzo, que diz não suportar mais a convivência.

A antiga inversão dos papéis de Pozzo e Lucky denuncia o caráter arbitrário da distribuição de poder: “Remark that I might just as well have been in his shoes

and he in mine. If chance had not willed otherwise.” (p.31). Outras indicações dão a conhecer um certo equilíbrio entre os homens: “For each one who begins to weep, somewhere else another stops.” (p.33). As relações de poder podem mudar a qualquer instante, não foram fixadas pelo valor daquele que está na melhor situação, estão portanto privadas de uma base sólida. No segundo ato, Pozzo vai aparecer privado da sua dominância pela cegueira e pedirá socorro aos vagabundos.

Essa arbitrariedade acompanha outra(s), a da salvação de um dos ladrões crucificados com Cristo, a da benevolência de Godot com um dos seus criados (p.51). Ele bate no irmão do garoto mensageiro, que não sabe explicar porque fica a salvo do castigo. Sobre a relação de Vladimir e Estragon com Godot, ainda não levantada, marquemos de antemão que este é tão somente uma imagem, da qual não se pode creditar ao certo a existência, mas que tem a principal influência no texto, sendo o motivo aparente da espera. A arbitrariedade de seu modo de lidar com os meninos, paralela à da salvação de um dos ladrões, sugere a ligação de Godot com Deus, reforçada pela semelhança de seu nome com a palavra God.

Na ordem dos *status*, logo após Lucky temos Vladimir e Estragon. Pozzo ocupa a terceira posição, porém a última deve ser reservada a Godot que, embora não tenha uma aparição física, tem sua abstrata presença delineada por algumas sugestões. Imagina-se que ele seja um poderoso senhor de terras e dono de animais (um dos meninos é pastor de cabras, o outro é pastor de ovelhas). Nesse sentido, a salvação dos vagabundos poderia estar ligada a um acolhimento nas terras de Godot ou à contratação dos seus serviços. Sabe-se que, no passado, Vladimir e Estragon foram colhedores de uvas. A caracterização de Godot inclui sua barba branca (p.92), sua já citada arbitrariedade na distribuição das penas entre os seus servidores. A cada vez que os vagabundos imaginam a sua chegada, temem:

E: You gave me a fright.

V: I thought it was he. (p.19)

Ao chegar, Godot provavelmente gritará (com seu cavalo). Essa característica faz lembrar aquela de Pozzo, que também é um senhor, e a dualidade entre homem e animal, que no caso de Pozzo está representado por Lucky. O poder de Godot não pode ser contestado: “Your Worship wishes to assert his prerogatives?” (p.19).

Há ainda a resposta que o garoto mensageiro dá a Vladimir quando perguntado sobre o que faz Godot: “He does nothing, sir.” (p.91).

Vladimir e Estragon pouco conhecem Godot: “He’s a ... He’s a kind of acquaintance.” (p.23). Eles pouco se lembram das particularidades do encontro e do pedido que fizeram: não sabem ao certo se estão no lugar e dia marcados. Quanto ao que pediram, eles o descrevem com palavras de forte cunho religioso: “A kind of prayer.” (p.18) e “A vague supplication.” (p.18). A ligação da imagem de Godot com Deus é reforçada por outros trechos:

E: And if we dropped him? (*Pause.*) If we dropped him?
V: He’d punish us. (p.93)

Godot, como Deus, tem o poder de salvar e punir, de alterar o sentido das vidas de Vladimir e Estragon. Tanto Deus quanto Godot, porém, não oferecem quaisquer garantias concretas. A única garantia é a fé. Como essa espera dos vagabundos, a espera pela salvação e vida eterna depende de uma crença não justificável racionalmente.

2.1.2.2 A sugestão metateatral

Encontramos, em *Esperando Godot*, alguns trechos que sugerem reflexões metateatrais e estéticas. Embora não tão abundantes quanto em *Dias Felizes*, eles são elucidativos da vontade do autor de que seus leitores / espectadores tivessem plena consciência de estarem assistindo a uma elaboração artística, e por isso não se perdessem nos meandros da identificação. Essa é uma característica do espírito de oposição de Beckett quanto ao realismo e às suas chamadas “peças bem feitas”, nas quais o público poderia ‘entrar na história’, esquecendo-se por aqueles instantes de que vê no palco o fruto de uma invenção.

Podemos passar em revista esses trechos e as suas possibilidades interpretativas. A primeira é a sugestão de que o texto apresenta um exercício de

improvisação, em que os atores são colocados no palco sem um *script* pré-estabelecido. A primeira frase da peça, repetida quatro vezes na primeira parte do primeiro ato, indica o vazio no qual se encontram os atores quando do início do improvisado: “Nothing to be done” (p.9). A repetição de frases tem seus maiores exemplos em “You want to get rid of him?” (p.31) e “Why doesn’t he put down his bags?” (p.29), ambas referindo-se a Lucky, presentes na segunda parte do primeiro ato. Na improvisação teatral, a repetição de frases é um recurso que funciona como saída possível quando aos atores não ocorre uma nova ação, conferindo a eles um pequeno tempo disponível para criar a continuação da situação. O improvisado torna-se tanto mais difícil quanto maior o número de atores no palco, pela exigência de uma sintonia geral para que a ação transcorra. Nota-se que o maior número de repetições de frases dá-se quando estão em cena as quatro personagens. Vladimir e Estragon, quando sós, praticam esse mesmo recurso, invertendo por vezes o sentido das falas do companheiro, como por exemplo em “Hurts! He want to know if it hurts!” (p.10). Quando Estragon a profere, refere-se às feridas causadas pelas botas em seus pés; quando ela vem de Vladimir, seu sentido se amplia e já não sabemos se o sofrimento tem uma causa específica ou se se refere ao sentimento de perda diante das horas que passam.

Pozzo coloca-se como um ator quando pergunta: “How did you find me?” (p.38), após ter proferido um longo discurso em que analisa a passagem do tempo através das mudanças de luz no céu, pontuado por um pedido de atenção da sua pequena platéia. E seguem os comentários:

P: (...) I have such need of encouragement! (Pause.) I weakened a little towards the end, you didn’t notice?

V: Oh perhaps just e teeny weeny little bit.

E: I thought it was intentional. (p.38)

Outra indicação de que as personagens por vezes falam como atores está no trecho:

E: That wasn’t such a bad little canter.

V: Yes, but now we’ll have to find something else. (p.65)

Os momentos em que Vladimir e Estragon dão-se conta de que a ação que estavam a realizar já extinguiu suas possibilidades são freqüentes em todo o texto. Em seu improvisado, eles devem estar sempre procurando novas alternativas de ações, como se estivessem testando as potencialidades de cada uma – e

continuamente falhando, pois a maioria não é desenvolvida, fica abandonada sob o pretexto de estarem cansados ou simplesmente com a afirmação “That’s enough of that” (p.73).

As mesmas sugestões interpretadas à luz da proposição de uma cena improvisada podem conter possibilidades mais amplas. “Nothing to be done” (p.9) pode ser a lamentação do artista dramaturgo, senão a do artista em geral, principalmente se lida à luz do contexto da arte pós-vanguarda. Em 1950, muito experimentalismo já havia sido conhecido e, dentro do espírito de oposição, o que restava (resta) a criar? Músicas de silêncio, poemas sem palavras, tudo isso já havia aparecido como desconstrução radical dos parâmetros da arte anterior. O Teatro do Absurdo é conhecido como a grande vanguarda teatral do século XX, mas não podemos esquecer que, antes dele, experimentos surrealistas já haviam sido realizados, detonando com os mesmos princípios da trama tradicional, da organização do enredo com princípio-meio-fim, da verossimilhança e da identificação.

Outras indicações demonstram uma preocupação quanto ao sistema do fazer artístico e teatral. Logo no início da peça, Vladimir se entusiasma e diz a Estragon: “You should have been a poet.” (p.12). O outro responde: “I was. (*Gesture towards his rags.*) Isn’t that obvious.”(p.12). Há portanto um caráter de artista por trás da miséria das vidas de Vladimir e Estragon. Este poderia ser um questionamento do papel do artista na distribuição das riquezas da sociedade.

Comentários que apontam diretamente a realidade de invenção da obra são carregados de humor, como por exemplo em:

E: It’s awful.
V: Worse than the pantomime.
E: The circus.
V: The music-hall. (p.35)

Esse recurso ao mesmo tempo que faz o leitor / espectador rir, fá-lo questionar o estilo da obra, perguntando-se pelas suas filiações quanto ao gênero cômico.

A passagem mais citada pela sua sugestão metateatral é a seguinte:

V: Abortion!
E: Morpion!
V: Sewer-rat!
E: Curate!
V: Cretin!

E (with finality): Crritic!
V: Oh! (p.75)

As ações que seguem, lidas à luz desse trecho, ganham também um caráter metateatral: os vagabundos produzem uma cena de falas pomposas em que fazem as pazes; logo após dedicam-se aos seus exercícios físicos, atividade comum aos atores de teatro. O uso da palavra “crritic” como ofensa sugere a ojeriza dos produtores de espetáculos quanto a essa figura que, nada produzindo (alienado quanto ao processo), tem o poder de dizer se a obra tem ou não qualidade, se vale ou não a pena.

Para fechar essa consideração das sugestões metateatrais de *Esperando Godot*, cabe apontarmos que a circularidade e a repetição podem ser interpretadas de acordo com a sua presença na construção da obra de arte. A repetição é o recurso básico na produção de obras teatrais, seja nos improvisos, seja nos ensaios, seja nas apresentações. O fato de que as cenas e situações estão dispostas em eterna repetição pode demonstrar uma característica importante da construção da obra de arte: que os materiais utilizados para essa construção nunca se desgastam, estão sempre disponíveis para a reapropriação, continuamente recriados.

2.1.3 CONEXÕES

Procuraremos apontar, ainda que sucintamente, algumas conexões que encontramos entre a nossa consideração dos temas de *Dias Felizes* e a compreensão de *Esperando Godot*. Seguiremos os dois eixos temáticos apontados acima, começando pela relação entre as personagens.

Há vários pontos em comum entre a apresentação das relações entre Winnie e Willie e entre os vagabundos de *Esperando Godot*, Pozzo e Lucky. Escolhemos três pontos a fim de apontar as similaridades encontradas: a dependência, a dominação e a complementaridade.

Quanto à dependência, observamos que o casal de *Dias Felizes* expressa a necessidade da companhia um do outro, ainda que de formas diferentes (ela, por palavras; ele, pela sua permanência). Há temor de que Winnie seja abandonada, ou de que Willie morra, deixando-a a falar sozinha no deserto. Vladimir e Estragon também dependem um do outro, decidindo repetidas vezes separarem-se, porém não levando a cabo a combinação. Estragon anuncia que partirá, e de fato aparta-se do seu companheiro nas duas noites, sofrendo espancamentos e voltando. A ameaça de separação, portanto, está presente nas duas obras. Em ambas, porém, jamais é completada. Quanto a Willie abandonar a mulher, está sugerida a sua incapacidade pelas demonstrações de debilidade física que ele apresenta.

A dominação está fortemente expressa em *Esperando Godot* através das figuras de Pozzo e Lucky. Quanto aos vagabundos, pode estar sugerida, ainda que de forma tênue, através dos cuidados que Vladimir dedica a Estragon. Porém essa relação está mais envolta em ares maternos do que propriamente em um controle sobre as ações alheias. Winnie, além de despender cuidados desse tipo ao seu marido, é também dominadora, procurando controlar atitudes de Willie. Essa dominação, entretanto, não pode ser diretamente comparada à que Pozzo emprega

sobre Lucky, surgindo apenas em alguns trechos de suas falas e aludida através do seu *status* cênico.

Quanto aos três pares de personagens, verificamos a equivalência de importância ou de poder. Se Pozzo é hoje senhor; também já foi inferior a Lucky, tendo com ele aprendido tudo o que hoje sabe. Winnie, embora domine a cena de *Dias Felizes*, tem seu prevalecimento desfavorecido pela raridade das aparições de Willie. Seus impedimentos, em certo sentido, tornam-se equivalentes. Vladimir e Estragon são o par que mais claramente expressa a equidade, unidos por idêntica espera, juntos na mesma situação. Eles chegam a repetir as frases um do outro, por vezes de forma invertida, porém seus discursos têm tons perfeitamente ajustados.

Quanto aos três pares, pode-se concluir que estão organizados de forma a se complementarem. Vladimir e Estragon parecem duas partes do mesmo ser, tal a sua integração – por vezes um funciona como a memória do outro, ou lhe oferece remates para frases inacabadas. Willie e Winnie têm sua complementaridade sugerida pela dor no pescoço dela e a ferida no dele, aliada à semelhança de seus nomes. Pozzo não teria conquistado seu poder sem os conhecimentos adquiridos através de Lucky, e sua definição como “senhor” e “escravo” indica relação complementar.

Ambas as obras recebem leituras que descortinam a possibilidade de estarem representando o fazer teatral ou problematizando sua definição tradicional. Por apresentarem personagens que devem cumprir suas jornadas sem ter, de antemão, um caminho delimitado a seguir, sugerem atores improvisando. Há, por um lado, sugestões que evidenciam a presença de um problema estético e, por outro, indicações de que o autor questiona a tradição e as convenções que norteavam o teatro anterior.

A leitura da canção de Winnie como um *coup de théâtre* reservado para o final e ansiosamente esperado sugere a paródia de um recurso comum às “peças bem feitas”. Ela está preocupada em não cantar antes do tempo, pois isso poderia ser inadequado, revelando a ironia do autor sobre algumas “regras” que deviam ser seguidas no teatro realista.

Ao subir o pano no segundo ato de *Dias Felizes*, Winnie profere as seguintes palavras: “Quelqu’un me regarde encore. (Un temps.) Se soucie de moi encore.” (68). E continua: “ça que je trouve si merveilleux. (Un temps.) Des yeux sur mes yeux.” (68), endereçando sua palavra diretamente ao público. Mais adiante,

referindo-se ao adiamento da sua canção: “Chanter trop tôt est funeste, je trouve toujours. (Un temps.) D’un autre côté, il vous arrive de trop attendre.” (78). A platéia estaria já cansada de esperar pela tão anunciada canção. Para Winnie, existe ainda “a tristeza de depois de cantar”, talvez análoga à catarse teorizada por Aristóteles, nome este que será citado nas próximas linhas. Ainda na mesma página, segue paródia à poesia tradicional, anunciada pelas rimas de um “verso sensacional” que a personagem não consegue recordar:

Tout... ta-la-la... tout s’oublie... la vague... non délie... tout ta-la-la
tout se délie... la vague... non... flot... oui... le flot sur le flot s’oublie...
(...) (79)

Há um questionamento do sistema (e um deboche à crítica) na passagem de *Esperando Godot* mais utilizada para corroborar sua leitura metateatral, citada anteriormente.

Além dessas indicações, frases muito repetidas nos dois textos apontam para a leitura metateatral: “Nothing to be done” em *Esperando Godot* e “Le vieux style!” em *Dias Felizes*.

Quando da consideração do problema do tempo, veremos que as conexões entre os temas das duas obras demonstram um processo criativo que se debruça sobre a reescritura. Embora sejam abundantes as semelhanças, elas escondem alterações e recriações que, alterando seu sentido, o fazem renascer de forma continuamente renovada.¹⁸

¹⁸ Sobre esta característica, encontram-se diversas elucidações no artigo “Late Modernism: Samuel Beckett and the art of the oeuvre”, de H. Porter Abbott: “(...) when *Happy Days* was first performed, *Godot* was in serious danger of becoming a classic.” E ainda: *Happy Days*, then, creates its effects not simply against Greek tragedy and Protestant devotional practice (...) but against as well the emerging classic *Waiting for Godot*.” O método de Beckett, assim, comporta a reflexão sobre sua obra no sentido da reescritura. “Beckett’s turn of this modernist screw consists in the keenness of his attention to the emergent familiarity of his own work and his ability to make of it - through the method of distorted self-recollection - occasions of renewed surprise.” (BRATER, Enoch e COHN, Ruby, op.cit., p.76 e 77.)

2.2 SEGUNDA PARTE : O TEMPO EM BECKETT

Na segunda parte deste capítulo, dedicaremos-nos à análise da questão do tempo nas obras escolhidas de Beckett. Dividimos esse trabalho em duas seções. Na primeira, abordaremos uma teoria filosófica a respeito do problema, que nos fornecerá bases a partir das quais elaborar nossa reflexão acerca do tempo nas obras de Beckett. A fim de desenvolvermos nossa reflexão sobre o modo como *Esperando Godot* e *Dias Felizes* elaboram essa questão, recorreremos à leitura do Livro XI das *Confissões*¹⁹ de Santo Agostinho e dos comentários de Paul Ricoeur presentes na primeira parte da obra *Tempo e Narrativa*²⁰, intitulada “As aporias da experiência do tempo: O Livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho”²¹.

A segunda seção será dedicada à compreensão da elaboração da questão partindo da leitura dos textos dramáticos. Trataremos cada peça em particular, para depois extrairmos algumas conexões, semelhanças e diferenças das formas com que cada uma apresenta o problema de saber-se o que é o tempo. De posse dessas análises e do instrumental oferecido pela leitura de Santo Agostinho, formularemos as conclusões.

¹⁹ AGOSTINHO, op. cit., p.291-317 (III, 5 – XXXI, 41).

²⁰ RICOEUR, op. cit., p.19-54. As indicações de números de páginas são referentes a esta edição.

²¹ Primeiramente, pensamos ser possível utilizar a reflexão agostiniana sobre a memória, presente no Livro X (VIII, 12 – XXI, 30), pois tanto *Esperando Godot* quanto *Dias Felizes* lidam com esta questão. Da leitura desse trecho das *Confissões* retemos, porém, apenas a caracterização da memória como o conjunto de impressões de coisas presentes que ficaram armazenadas no espírito, um material necessário à compreensão da questão mais abrangente do tempo.

2.2.1. SANTO AGOSTINHO E AS APORIAS DO TEMPO

A escolha da leitura do Livro XI das *Confissões* foi baseada, em primeiro lugar, na importância que esse texto apresenta junto à história da filosofia ocidental respeitante à questão do tempo. O caráter aporético desse texto, como indicaremos em seguida, foi um ponto importante à nossa escolha. Mas há ainda uma outra razão: sua filosofia foi engendrada em um período histórico muito distante do surgimento do Teatro do Absurdo, o que nos priva de confundir a problematização em caráter de segundo grau com uma compreensão meramente histórica. Nosso objetivo é o de refletir sobre a forma com que os textos de Beckett formulam um problema filosófico *strictu sensu*, ou seja, incitam seu leitor / espectador a perguntar “o que é o tempo?”. Essa pergunta não é necessariamente relacionada com os aspectos de um período histórico – importantes teses sobre o tempo foram formuladas desde o início da história do pensamento. Uma questão filosófica como o tempo pode ter inúmeras ‘respostas’ e investigações. O importante para nós foi a compreensão da pergunta e as suas múltiplas nuances.

O plano formal da investigação agostiniana sobre o tempo traz um ponto de relação com certas estruturas das obras de Beckett que pode ser considerado a título de introdução à leitura realizada. O jogo das aporias do tempo proporciona uma experiência de questionamento peculiar. Santo Agostinho parte de uma pergunta aparentemente clara, porém nas investigações de possíveis respostas vão surgindo outras e outras perguntas que, como salienta Ricoeur, intensificam a aporia inicial. Há variadas voltas à primeira questão, sempre aparentemente insolúvel, porém nessas inúmeras voltas a resposta vai-se formando, sendo esta geralmente exposta na forma de uma aporia. Nenhuma solução é dada diretamente, tornando-se uma tarefa sutil a de delinear o percurso de Agostinho. O gosto pelo contraste e a

intensificação da aporia até o seu grau máximo são aspectos de um jogo em que reina o paradoxo e o prazer do enigma.²²

Martin Esslin aponta o fato de Beckett recorrer a uma frase de Santo Agostinho quando perguntado sobre o tema de *Esperando Godot*: “Não desespere: um dos ladrões foi salvo. Não seja presunçoso: um dos ladrões foi condenado”, apontando a peculiaridade formal da frase²³. A admiração do dramaturgo por essa forma encontra eco em características da estrutura de apresentação dos problemas filosóficos em sua obra teatral. O enredamento conceitual e o jogo que adquire o tratamento do problema do tempo em *Esperando Godot* e *Dias Felizes* apresentam as voltas repletas de enleios análogas às da argumentação agostiniana.

Ao construir seu pensamento sobre as aporias, dando as respostas sempre em forma de enigma, Agostinho nos forneceu uma leitura que auxiliou nossa tarefa de compreendermos as construções da questão do tempo nas obras de Beckett como formulações da pergunta ‘O que é o tempo?’. Nas conclusões desse capítulo, discutiremos em mais detalhe em que sentido o caráter aporético iluminou nossa análise das obras.

**

Em XIV, 17 do Livro XI das *Confissões* anuncia-se o problema do tempo, que será introduzido a partir da contradição entre nossa familiaridade ao usá-lo e a dificuldade de compreendê-lo, apresentada sinteticamente no famoso trecho: “O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei” (XIV, 17). Emerge o questionamento cético sobre sua existência, dado que o passado não é mais, o futuro não é ainda e o presente não permanece. Segundo Ricoeur, a aporia do ser e do não-ser do tempo engendra a da sua medida. Na primeira temos a contradição entre o argumento cético de que o tempo não existe e a experiência da linguagem²⁴. Já a Segunda poderia ser descrita através da pergunta: ‘como podemos medir o que não é?’.

²² Fábio de Souza Andrade comenta sobre Beckett: “Seu fascínio pelo equilíbrio instável da formulação agostiniana dos destinos simétricos e opostos dos dois ladrões, o bom e o mau, crucificados ao lado do Cristo (...), aponta outra constante de seu modo de apreender o mundo: o filtro dos paradoxos e dos impasses.” ANDRADE, op.cit., p. 7.

²³ ESSLIN, op. cit., p.47.

²⁴ Ricoeur, p. 22: “Mas é notável que, desde o início, o estilo inquisitivo de Agostinho impõe-se: de um lado, a argumentação cética pende para o não-ser, enquanto uma confiança comedida no uso cotidiano da linguagem força a dizer, de um modo que não sabemos ainda explicar, que o tempo é”.

O primeiro enigma será respondido pela tese do tríplice presente. Coisas passadas e coisas futuras existem no espírito como narração e predição. Tendo passado (e portanto não existindo), as coisas ficaram na memória como imagens, vestígios, impressões armazenadas. Quanto à predição, ela está embasada na espera, que é também um conjunto de imagens, porém que existem no presente enquanto “causas” e “sinais” do que virá. O passado e o futuro são portanto qualidades temporais constantes no presente, na alma humana²⁵. A tese do tríplice presente é uma reformulação da linguagem comum em que se recusa chamar as três espécies de tempo de passado, presente e futuro. Elas serão denominadas memória (presente do passado), visão (presente do presente) e expectativa (presente do futuro). Santo Agostinho impõe assim um presente ampliado e dialetizado, segundo Ricoeur²⁶.

Há, porém, um segundo enigma a ser solvido: o da não-extensão do presente. Ele é um ponto praticamente indelimitável. Como medir algo a partir dele? Para resolver esse problema, Santo Agostinho proporá a distensão do espírito. Paul Ricoeur embasa a sua análise no contraste entre *intentio* e *distentio*. Para chegar à distensão, Agostinho deverá refutar a tese segundo a qual o tempo é o movimento dos astros, desligando sua explicação do tempo de qualquer exterioridade, pois segundo ele o tempo está na alma²⁷. Se o tempo é alguma medida, será a do movimento da *alma humana*, a partir de um termo fixo de comparação. Esse termo será encontrado na própria interioridade.

É com os exemplos sonoros que se dará a ligação entre o tríplice presente e a distensão do espírito, que consistirá na resposta final de Agostinho às duas aporias iniciais. Do trânsito, da passagem do tempo pode-se apreender a multiplicidade e o dilaceramento do presente. O exemplo da recitação de cor de um poema vai fornecer, segundo Ricoeur, a forma final que unirá medida e tríplice

²⁵ Ricoeur, p.26: “Narração, diremos, implica memória e previsão implica espera. Ora, o que é recordar? É ter uma imagem do passado. Como é possível? Porque essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito.”

²⁶ Ricoeur, p.28: “Solução elegante: confiando à memória o destino das coisas passadas e à espera o das coisas futuras, pode-se incluir memória e espera num presente ampliado e dialetizado que não é nenhum dos termos anteriormente rejeitados: nem o passado, nem o futuro, nem o presente pontual, nem mesmo a passagem do presente.”

²⁷ Ricoeur, p. 33: “Quanto ele diz que o tempo é, antes, a medida do movimento do que o próprio movimento, não é num movimento regular dos corpos celestes que ele está pensando, mas na medida do movimento da alma humana. Com efeito, se se admite que a medição do tempo se faz por comparação entre um tempo mais longo e um tempo mais curto, é preciso um termo fixo de comparação; ora, este não pode ser o movimento circular dos astros, posto que admitimos que poderia variar.”

presente. O padrão de comparação para a medida está nas impressões do espírito (mede-se uma sílaba longa por uma curta, por exemplo, como ocorre no verso *Deus creator omnium*). Por outro lado, enquanto se recita tem-se: 1) a espera do que será recitado: 2) a atenção para o que está sendo recitado e 3) a lembrança do que já foi recitado.

O espírito está portanto estendido em direções opostas. Além da impressão, que é a face passiva do processo, há, segundo Ricoeur, uma face ativa, que compreende o presente como intenção²⁸. “Não existiria um futuro que diminuísse nem um passado que aumentasse sem um espírito que fizesse essa ação” (p.38).

Para citar Ricoeur, “É, pois, *na* alma, a título de impressão, que a espera e a memória têm extensão. Mas a impressão só está na alma enquanto o espírito age, isto é, espera, está atento e recorda-se.” (p.39). O tríplice presente transforma-se em tríplice intenção²⁹. Esse ponto nos forneceu a primeira possibilidade de relação entre as soluções agostinianas e a formulação da questão do tempo nas peças de Beckett. Tentaremos desenvolver a sugestão de que as personagens de *Esperando Godot* e *Dias Felizes*, embora providas de impressões, isto é, vestígios do passado enquanto memória e expectativas, não apresentam a face ativa do processo de transformar a espera em memória. Sem ter a sua atenção fixa no presente, estão dispersas em uma temporalidade desorganizada, ou melhor, estão “distraídas”.

Ao analisar o confronto entre tempo e eternidade no Livro XI das *Confissões*, Ricoeur aponta três funções desse contraste:

- a) colocar o pensamento sobre o tempo no horizonte de uma idéia-limite (p.43), ou seja, apoiar a reflexão sobre o tempo no confronto com o não-tempo (Verbo de Deus *versus* os *verba* humanos).
- b) “intensificar a própria experiência da *distentio* no plano existencial” (p.43).
- c) hierarquizar a experiência da *distentio* em relação com a eternidade.

A segunda dessas funções nos fornece pontos centrais para o enquadramento da nossa reflexão sobre o tempo em Beckett balizada pelas idéias de Santo Agostinho.

²⁸ Ricoeur, p.37: “A noção de *distentio animi* não recebeu o que merece enquanto não se contrastou a passividade da impressão com a atividade de um espírito estendido em direções opostas, entre a espera, a memória e a atenção. *Só um espírito assim diversamente estendido pode ser distendido.*”

²⁹ Ricoeur, p. 38: “Se a atenção merece assim ser chamada de intenção é na medida em que o trânsito pelo presente tornou-se uma transição ativa: o presente não é mais somente atravessado, mas ‘a intenção presente faz passar (traicit) o futuro para o passado, fazendo crescer o passado pela diminuição do futuro, até que, pelo esgotamento do futuro tudo tenha se tornado presente’ (27, 36).”

Segundo Ricoeur, “Assim intensificada no plano existencial, a experiência da distensão é elevada ao nível da queixa.” (p.49). Ele está-se referindo ao trecho de XXIX, 39 das *Confissões*, em que Agostinho apresenta-se disperso e confuso.

A temporalidade humana, se comparada à eternidade divina, é razão da lamentação do finito. “A *distentio animi* não designa mais somente a ‘solução’ das aporias de medida do tempo; exprime doravante o dilaceramento da alma privada da estabilidade do eterno presente” (p.50). O contraste entre *distentio* e *intentio* assume, no final da reflexão agostiniana, o caráter de confronto entre a “dispersão na multiplicidade”, a “errança do velho homem” e a “unificação com o homem interior”, a “esperança das coisas últimas” (p.50 e 51).

Agostinho confessa:

Agora, porém, os meus anos decorrem entre gemidos, e tu, minha consolação, Senhor, és meu Pai eterno; mas eu dispersei-me nos tempos, cuja ordem ignoro, e os meus pensamentos, as entranhas mais íntimas da minha alma são dilaceradas por tumultuosas vicissitudes, até que, limpo e purificado pelo fogo do teu amor, me una a ti.” (XXIX, 39)

É esta a dispersão dos vagabundos de Godot? A dispersão de Agostinho é a do humano, separado da eternidade de Deus. Ele crê que, terminada sua vida na Terra, será acolhido em Deus e ganhará a vida eterna, sendo reconstituído.

Se interpretarmos o tema das obras absurdistas, como defendeu Esslin, como a “sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana”³⁰, a distensão de Agostinho em XXIX, 39 ilumina a elaboração da questão do tempo em *Esperando Godot* e *Dias Felizes*. A *distentio animi*, no plano existencial, comparada à eternidade, pode sugerir que os “gemidos” de Vladimir e Estragon, de Winnie e Willie, são os gemidos das criaturas desprovidas das “delícias” “que não vêm nem passam” (XXIX, 39). Incluindo a força da imagem de Godot na sua comparação com o Deus católico, na primeira obra, essa interpretação não oferece contestação.

Se nos afigura, porém, também possível e sugestiva a possibilidade levantada de lerem-se as personagens de Beckett como exemplos de um possível sofrimento (passivo) das impressões sem a correspondente face ativa da intenção.

No exemplo da recitação de *Deus creator omnium*, explica-se a passagem do tempo pela distensão do espírito, estendido à parte a ser recitada e, de maneira oposta, à que já foi dita, tendo a atenção fixa no presente. Para que a expectativa

³⁰ ESSLIN, op. cit., p.20.

transforme-se em memória, é necessária uma atenção presente e, mais que isso, uma intenção do agente. Há um contraste entre a atividade e a passividade. As personagens de Beckett parecem antes espectadoras da passagem do que agentes. Tentaremos desenvolver a sugestão de que Winnie e Willie, Vladimir e Estragon, Pozzo e Lucky sejam a apresentação de seres “distraídos”, e por isso dispersos na linha temporal, vítimas da circularidade e da quebra com as relações mais básicas da passagem do tempo porque, faltando-lhes a atenção necessária no presente, é-lhes impossível transformar com sua atividade o futuro em passado.

2.2.2. O TEMPO NAS OBRAS DE BECKETT

Há referências textuais para a elaboração da questão do tempo tanto nas falas de *Dias Felizes* e *Esperando Godot* quanto nas rubricas, sem que se possa estabelecer uma ordem de importância. Como vimos no primeiro capítulo, Martin Esslin pontua a submissão do verbal ao não-verbal na obra de Beckett. O princípio do jogo entre esses fatores é utilizado em toda a sua força construtiva, e é através desse jogo que podemos vislumbrar significado. São significantes, tanto quanto as palavras proferidas pelas personagens, os silêncios, os objetos, a luminosidade, etc. A leitura das rubricas torna-se fundamental à compreensão dessas obras, ao contrário do que ocorre com o teatro tradicional, e por isso elas devem ser analisadas com especial atenção. Decidimos partir do não-verbal para as falas, pela menor possibilidade de erro que esse método deveria proporcionar.

A organização das obras em dois atos similares aparentemente não conclusos, as ações matinais e refeições, o soterramento de Winnie, o recurso das repetições, as folhas na árvore de *Esperando Godot* são elementos não verbais que colaboram para a construção da reflexão sobre o tempo. Como exemplos de falas que contribuem para a questão temos, por exemplo, a pergunta “Will night never come?” (p.36) ou a constatação de Winnie “je pensais autrefois qu’il n’y avait jamais aucune différence entre une fraction de seconde et la suivante.” (p.82). Nota-se a utilização de toda a maquinaria teatral para construir a reflexão sobre o que é o tempo, incluindo a quebra com a linearidade de uma trama tradicional e a organização dos elementos, marcada pela tendência ao fragmentário e ao aparentemente desconexo. Dedicaremos as seguintes seções à abordagem do tempo em cada texto. Tentaremos após traçar conexões entre as formas com que

cada um elabora a questão, balizando nossa análise pelas conclusões a que chegamos através da leitura de Agostinho e Paul Ricoeur.

2.2.2.1 O tempo em *Esperando Godot*

Para desenvolver a reflexão sobre o tempo, partimos da formulação dos aspectos mais gerais da questão, tomando como base as repetições de ações e analisando a disposição dos elementos elencados na primeira parte do capítulo (constantes no quadro apresentado). Através dessa via, encontramos a quebra em geral com as relações lógicas do tempo, produzida pela tensão entre linearidade e circularidade. Partiremos desse estudo como introdutório. A seguir analisaremos as referências presentes principalmente nas falas das personagens, em suas posturas a respeito do tempo. Teremos então uma compreensão que possa incluir o jogo do texto na sua complexidade. Concluiremos ligando as sugestões encontradas aos pontos elencados na leitura de Santo Agostinho e Paul Ricoeur.

Quando analisamos a estrutura de *Esperando Godot*, afirmamos que ela é construída a partir de micro-situações que se relacionam principalmente através da repetição. Vimos que o segundo ato espelha o primeiro, trazendo os elementos distribuídos de forma simétrica e organizada. Um exemplo é o ato de Estragon de tentar tirar suas botas. Com ele inicia-se a peça. Essa ação reaparecerá diversas vezes, acompanhada ou não de uma referência verbal. Quando assistimos pela segunda vez a Estragon tentando tirar suas botas, retrocedemos na nossa impressão. É como se estivéssemos voltando no tempo. Assistiremos a esse mesmo elemento diversas vezes; até que, por fim, tenhamos a sensação de que o tempo não passou. Porém, em algumas ocasiões, veremos que as botas denunciam uma alteração, e temos a sensação de que o tempo passou. Assim, avançamos e retrocedemos diversas vezes ao mesmo ponto. O processo operado com as botas de Estragon é o mesmo que ocorre com variados elementos, por exemplo a consideração da possibilidade de partir. Ela aparece pela primeira vez na primeira parte do primeiro ato, e repertir-se-á diversas vezes na obra, geralmente unida a outros elementos que aparecem agrupados, como a consideração do enforcamento

e da separação. Esse grupo de elementos está presente sempre que os vagabundos estiverem sozinhos. Quando pensamos ter avançado no tempo, por exemplo após a primeira saída de Pozzo e Lucky, temos essa impressão solapada, pois retornamos ao mesmo ponto de antes da sua chegada, com os mesmos elementos se repetindo.

O segundo ato realizará o mesmo percurso do primeiro, em certo sentido: os elementos aparecerão na mesma disposição: Estragon e Vladimir se encontrarão, pensarão em ir embora, lembrarão que devem esperar por Godot, Estragon dormirá e será acordado por Vladimir, este o dará algo para comer, etc. Pozzo e Lucky chegarão, como no primeiro ato, pela metade da ação. Temos que observar a linearidade das repetições como uma evidência de que o tempo não transcorre, tudo se repete *ad infinitum*. Atentando para o aspecto circular, não podemos organizar as relações temporais na ação geral da obra. Como saber se o segundo ato é o dia posterior? Não se pode afirmar o que vem antes e o que vem depois – é impossível localizarmos qualquer evento no tempo. Temos sempre o mesmo dia se repetindo e o tempo é tão circular quanto a canção de Vladimir. Embora pudéssemos localizar o que vem antes e o que vem depois dentro do mesmo dia, já não saberíamos se aquela ação se refere a um antes e um depois pois todos os dias seriam o mesmo.

Por outro lado, consideremos as alterações nos elementos repetidos. Dispostas juntamente com repetições perfeitas (frases idênticas repetidas, mesma ordem na aparição de elementos) há alterações. No segundo ato, Pozzo estará cego, Lucky mudo; a árvore conterà folhas; as botas não mais apertarão os pés de Estragon; aparecerão algumas memórias do dia anterior, ainda que defectivas ou desorganizadas. Essas alterações são, por sua parte, evidências de que o tempo transcorreu.

A circularidade está combinada, em *Esperando Godot*, com elementos que atestam a linearidade do tempo. Coisas se repetem, porém algumas se repetem com alterações. Coisas aconteceram. É possível afirmarmos se a refeição de Estragon se refere ao primeiro ou ao segundo dia – no primeiro ele comeu uma cenoura, no segundo um rabanete. Sabemos que o Pozzo cego é o do segundo dia. Esse avanço no tempo, porém, é sempre solapado pelas repetições, que nos reconduzem ao ponto de partida múltiplas vezes. Ao final do segundo dia, depois de termos assistido a variados acontecimentos, chega o garoto mensageiro dizendo ser a primeira vez que traz a mensagem de Godot. Essa repetição nos reconduz ao princípio da ação e acabamos por crer que não será possível sair da espera. O

paradoxo do tempo em *Esperando Godot* é construído nessa tensão entre circularidade e linearidade.

Essa consideração baseia-se tão-somente na observação da disposição dos elementos. Passemos à segunda etapa da nossa reflexão sobre o tempo procurando ver como as personagens encaram essa situação. Para tanto, passaremos em revista os trechos que denunciam seus posicionamentos quanto ao tempo.

Logo no início da peça, os dois vagabundos oferecem indicações, ainda que vagas, quanto a um passado: “We should have thought of it a million years ago, in the nineties.” (p.10) Com essa frase, Vladimir demonstra ter uma organização temporal, uma memória. Estragon dá a mesma demonstração afirmando ter sido poeta um dia (p.12). Coisas passadas deixaram uma impressão gravada na memória, que poderá ser consultada enquanto presente do passado. Em outro trecho, eles consideram seu passado comum de outra forma:

E: How long have we been together all the time now?

V: I don't know. Fifty years perhaps. (p.53)

Ao longo da peça, teremos muitos indícios de que esse passado, embora presente na memória, está desorganizado e incerto. As atitudes de Vladimir e Estragon quanto ao passado recente demonstrarão que eles têm imensa dificuldade em lembrar-se exatamente do que ocorreu. São abundantes os trechos em que eles se esquecem do passado recente:

V: What was it you wanted to know?

E: I've forgotten. (p.20)

A indefinição do tempo e do espaço não estão apenas ligadas às memórias e expectativas, mas aparecem relacionadas com o momento que estão vivendo: devem esperar por Godot, mas estariam no lugar e dia marcados? “He said by the tree.” (p.14). Ou ainda:

E: We came here yesterday.

V: Ah no, there you're mistaken.

E: What did we do yesterday?

V: What did we do yesterday? (p.14)

Quanto ao tempo, atesta sua indefinição o trecho:

E: You're sure it was this evening?

V: What?

E: That we were to wait.

V: He said Saturday. (*Pause.*) I think.

[...]
E: (*very insidious.*) But what Saturday? And is it Saturday? Is it not rather Sunday? (*Pause.*) Or Monday? (*Pause.*) Or Friday? (p.15)

No início da ação, portanto, o leitor / espectador tem uma clara idéia de que Estragon e Vladimir estão perdidos no tempo e no espaço, idéia reforçada pela caracterização do cenário.

Devemos considerar ainda a dificuldade que os vagabundos têm em passar o tempo:

V: What do we do now?
E: Wait.
V: Yes, but while waiting. (p.17)

Eles tentarão toda a sorte de atividades a fim de preencher o vazio da espera, como fazer exercícios físicos ou xingarem-se. Cada qual pergunta a seu turno, em diferentes pontos do texto: “Will night never come?” (p.33/36). Por vezes o desespero toma conta de Estragon: “Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it’s awful!” (p.41). O tédio, descrito por vezes com muita ironia, paira sobre eles:

V: Charming evening we’re having.
E: Unforgettable.
V: And it’s not over.
E: Apparently not.
V: It’s only the beginning.
E: It’s awful. (p.34-5)

Por vezes é possível a Vladimir e Estragon distrair-se do seu sofrimento. As alegrias são sempre expressas de forma relacionada à passagem do tempo, por exemplo logo após a despedida de Pozzo e Lucky:

V: That passed the time.
E: It would have passed in any case.
V: Yes, but not so rapidly. (p.48)

Ou ainda: “How time flies when one has fun!” (p.76).

A alegria de encontrarem alguma diversão, porém, dura pouco: as atividades logo se dissipam, fato esse que pode ser relacionado às suas memórias:

E: We always find something, eh Didi, to give us the impression we exist?
V: (*impatiently*) Yes yes, we’re magicians. But let us persevere in what we have resolved, before we forget. (p.69)

Como vimos na análise da relação entre as personagens, elas não persistem nas ações encontradas para passar o tempo. Logo se cansam e querem passar para outra coisa. Esse ponto será importante à nossa interpretação da elaboração da questão do tempo na obra.

Também para Pozzo a passagem do tempo é problemática.

[...] the road seems long when one journeys all alone for... (*he consults his watch*)... yes... (*he calculates*)... yes, six hours, that's right, six hours (p.24)

Pozzo, porém, tem um relógio e pode inclusive explicar o crepúsculo, medindo o tempo pela cor do céu. Tem como característica pessoal estar sempre perdendo as coisas. Ao partir, ele não encontrará o seu relógio: "I must have left it at the manor." (p.46). Uma contradição e indicação de esquecimento, pois há pouco ele o consultara. Pozzo também se esquece do passado recente: "Forget all I said. (*More and more his old self.*) I don't remember exactly what it was, but you may be sure there wasn't a word of truth in it." (p.34). Em outro trecho, ele acompanhará a confusão temporal dos companheiros:

V: Damn it, Haven't you already told us!
P: I've already told you?
E: He's already told us? (p.41)

Como nessa passagem, ao longo de todo texto Vladimir parece ser o "vagabundo" que demonstra memória menos defectiva. Ele dará demonstração de maior perspicácia nesse ponto, fazendo com que Estragon se recorde do dia anterior no ato seguinte, como veremos.

Pozzo e os vagabundos, no primeiro ato, têm opiniões diferentes sobre o tempo:

P: [...] (*He consults his watch.*) But I must be getting along, if I am to observe my schedule.
V: Time has stopped.
P: (*cudding his watch to his ear.*) Don't you believe it, sir, don't you believe it. (p.37).

Ele vai dar uma explicação de como são os crepúsculos em sua terra para os forasteiros. O céu empalidece, empalidece, empalidece, até que a noite explode, repentinamente: "[...] but behind this veil of gentleness and peace night is charging (*vibrantly*) and will burst upon us (*snaps his fingers*) pop! like that!"(p.38). A noite realmente irá descer repentinamente (p.52), assim como a cegueira o abaterá: sem um processo visível, sem causalidade aparente. O presente se arrasta de forma

tediosa. Quando algo acontece, a mudança é abrupta, sem possibilidades de se medir o processo das alterações:

V: It's always at nightfall.
E: But night doesn't fall.
V: It'll fall all of a sudden, like yesterday. (p.71)

Essa característica pontua e redimensiona a desorganização temporal das personagens. O dia parece ser um vazio no qual elas foram jogadas, não um percurso. Os vagabundos apresentam dificuldade em se situarem dentro desse intervalo, sem saber se estão no início ou perto do fim.

Algumas indicações de *Esperando Godot* sugerem que Estragon e Vladimir são personagens a-históricas. O paradoxo temporal estaria circunscrito à sua condição. Uma passagem sugestiva dessa interpretação é a seguinte fala de Estragon: "They all change. Only we can't." (p.48). As alterações sofridas por Pozzo e Lucky entre os dois atos denunciariam sua historicidade, sujeitos que estão à mudança, em contraposição aos vagabundos, que estão dispersos na linha temporal ou "presos" no mesmo dia. Há que se considerar o fato de o garoto não se recordar deles. Ao ser recebido, ele é reconhecido por Vladimir e Estragon, que sugerem, mesmo no primeiro ato, já o conhecerem: "Off we go again" (p.49) é a primeira reação de Vladimir ao vê-lo. Estragon pergunta: "What kept you so late?" (p.49) e ainda "Do you know what time it is?" (p.49). Estragon, que não sabia sequer que em dia da semana se encontra, cobra pontualidade do menino.

Há uma certa crença que faz com que os vagabundos continuem na espera: "Tomorrow everything will be better." (p.52). Há uma porção de indícios de que esperam inutilmente, eles que não têm certeza de estarem no dia ou lugar marcados ou de já terem perdido sua entrevista com Godot ("If he came yesterday and we weren't here you may be sure he won't come again today" (p.15) ou "He didn't say for sure he'd come" (p.14)).

Vladimir e Estragon têm consciência da circularidade em que se encontram. Atesta-no o trecho:

E: What a day!
V: Who beat you? Tell me.
E: Anogher day done with.
V: Not yet.
E: For me it's dome with, no matter what happens. (p.59)

A predição ou projeto de ações futuras é impossível a essas personagens:

E: And if he doesn't come?

V: (*after a moment of bewilderment.*) We'll see when the time comes. (p.60)

Embora apresentem ao menos uma expectativa – a chegada de Godot – eles são incapazes de traçar um plano de ações. Tentaremos elucidar de que caráter são as suas expectativas, sugerindo que elas são falsas, artificiais, não correspondendo a uma real projeção de futuro. Estragon por duas vezes parte durante a noite, separando-se de Vladimir. Nos dois atos ele volta, contando ter sido espancado. A experiência dos dias passados não contribui para a formação de uma previsão. Suas memórias recentes são desorganizadas: esqueceu-se durante o dia do que ocorreu durante a noite. E não manterá sua expectativa se decidir não mais ser espancado, como não manterá a decisão de partir. Segundo Agostinho, antes de fazermos uma ação, temos já a expectativa. A nossa atenção fixa no presente faz com que aquela expectativa transforme-se em memória. Estragon pode decidir ir embora, e podem os dois esperar a chegada de Godot; porém, só com as suas atenções fixas no presente é que eles poderão ver o futuro transformando-se em passado. As expectativas dos vagabundos são idéias soltas, imagens do futuro que não funcionam como reais expectativas porque lhes falta a continuidade entre o presente que planeja e o presente que põe em obra.

O início do segundo ato é abundante de indicações quanto à memória. Estragon não se recorda do que fizeram no dia anterior. Vladimir tenta fazê-lo admitir que estiveram no mesmo lugar. As memórias presentes em Estragon dizem respeito aos ossos ganhos de Pozzo, ao chute levado, às feridas causadas pelas botas em seus pés. O resto foi por ele totalmente esquecido, incluindo os nomes e as personalidades de Pozzo e Lucky. Ao lembrar de algum dado, ele pergunta: “But when was it?” (p.61), denunciando a desorganização de suas memórias. “And all that was yesterday, you say?” (p.61) “And here where we are now?” (p.61) Sua memória se constitui de cacos esparsos e desorganizados. Ele chega a negar-se a tentar recordar: “Yes, now I remember, yesterday evening we spent blathering about nothing in particular. That's been going on now for half a century.” (p.66). Sua saída para não admitir a Vladimir que de fato não se recorda do dia anterior poderia ser dita “preguiçosa”. Ele sente-se cansado facilmente, principalmente quando o esforço exigido refere-se ao raciocínio. Um exemplo é a tentativa de compreensão da ‘misteriosa’ troca de botas, no segundo ato.

V: It's elementary. Someone came and took yours and left you his.
E: Why?
V: His were too tight for him, so he took yours.
E: But mine were too tight.
V: For you. Not for him
E (*having tried in vain to work it out.*): I'm tired! (p.68)

A chegada de Godot está diretamente relacionada à passagem do tempo. Nesse sentido, a salvação esperada é uma forma de escapar à ausência das relações básicas do tempo, uma forma de encontrar a linearidade perfeita. No segundo ato, ao confundirem Pozzo com Godot, os vagabundos dão diversas indicações dessa relação: "We were beginning to weaken. Now we're sure to see the evening out." (p.77). E ainda:

V: We are no longer alone, waiting for the night, waiting for Godot, waiting for... waiting. All evening we have struggled, unassisted. Now it's over. It's already tomorrow.
P: Help!
V: Time flows again already. The sun will set, the moon will rise, and we away... from here. (p.77)

Ao se encontrarem frente a uma situação em que devem agir – os pedidos de socorro de Pozzo no segundo ato – os vagabundos distraem-se em reflexões intermináveis, tomados de indecisão. Esse retardamento da ação oferece numerosas indicações de seus posicionamentos frente ao que estão vivendo.

V: Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come –
E: Ah!
P: Help!
V: Or for night to fall.
[...]
V: All I know is that the hours are long, under these conditions, and constrain us to beguile them with proceedings which – how shall I say – which may at first sight seem reasonable, until they become a habit. (p.80)

É imensa a dificuldade que exprimem em tomar uma decisão e agir, ou talvez de compreenderem a situação e suas conseqüências. Há um círculo vicioso na sua condição que lhes impede de compreender o tempo como linear e organizar suas ações presentes, passadas e futuras. Há consciência de que estão enredados em um paradoxo temporal e sua resposta a isso, porém não se encontram demonstrações de que, uma vez libertos desse círculo, saibam agir de outra forma.

V: We wait. We are bored. (*He throws up his hand.*) No, don't protest, we are bored to death, there's no denying it. Good. A diversion comes along and what do we do? We let it go to waste. Come, let's get to work! (*He advances towards the heap, stops in his stride.*) In an instant all will vanish and we'll be alone once more, in the midst of nothingness! (p.81)

Eles se desviarão da ação que devem realizar diversas vezes, pensando em cochilar quando caem ao tentar levantar Pozzo, chamando-o com outros nomes pela diversão da brincadeira, ou inclusive perguntando um ao outro: "Let's pass on now to something else, do you mind?" (p.84). Essa fala é de especial importância para a compreensão da sua atitude frente ao tempo: eles estarão sempre passando a outra coisa, interrompendo a ação uma vez iniciada, desviando-se de seus objetivos. A continuidade talvez não seja por eles compreendida. Esse é um sinal da sua "distração", ou seja, da sua incapacidade de atenção ao momento presente, que os impossibilita de organizarem temporalmente suas ações. Este é o ponto onde se ligam a teoria de Agostinho (lida a partir de Paul Ricoeur) e a elaboração da questão do tempo em *Esperando Godot*.

Lida a partir dessa sugestão, a indefinição temporal a que estão submetidos faz sentido. Eles simplesmente não são capazes de organizar suas memórias e expectativas pois não têm uma atenção fixa no presente:

P: What time is it?

V (*inspecting the sky*). Seven o'clock... eight o'clock...

E: That depends what time of year it is.

P: Is it evening?

Silence. Vladimir and Estragon scrutinize the sunset.

E: It's rising.

V: Impossible.

E: Perhaps it's the dawn.

V: Don't be a fool. It's the west over there.

E: How do you know?

P: (*anguished*) Is it evening?

V: Anyway it hasn't moved.

E: I tell you it's rising.

P: Why don't you answer me?

E: Give us a chance.

V: (*reassuring*) It's evening, it's evening, night is drawing nigh. My friend here would have me doubt it and I must confess he shook me for a moment. But it is not for nothing I have lived through this long day and I can assure you it is very near the end of its repertory. (p.85-6)

Devemos observar a quantidade de falas despendidas até que se dê uma resposta válida, que teve de ser longa e argumentada para ter crédito. Os

vagabundos não têm noção definida de passado e futuro porque não podem concentrar-se no presente, podendo inclusive confundir-se quanto ao turno do dia em que se encontram. É impossível a eles medir o tempo através do céu pela indefinição no espaço, falta-lhes saber onde estão o leste e o oeste. Quanto ao espaço, sua reação é similar:

P: Where are we?

V: I couldn't tell you.

[...]

P: What is it like?

V (*looking round*): It's indescribable. It's like nothing. There's nothing. There's a tree. (p.86-7)

É-lhes impossível fornecer coordenadas de onde estão. O leitor / espectador sabe que eles vieram de algum lugar, aquele onde passaram a noite e, que, enfim, este não deve ser muito longe. Quando perguntados, porém, onde estão, não há resposta.

O tempo é um assunto desenvolvido na conversa com Pozzo no segundo ato. Cego, ele confessa não ter mais noção de tempo, desapontando as expectativas de Estragon e Vladimir, que esperavam o contrário, inclusive com esperanças de que ele possa ver o futuro (uma provável referência a Tirésias). Vladimir não cessa de perguntar a Pozzo quando ele tornou-se cego, até receber, aos gritos, a resposta:

P (*suddenly furious*): Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day like any other day, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? (*Calmer.*) They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more. (p.89)

Próximo do final, encontramos um trecho elucidativo da posição dos vagabundos quanto às suas relações temporais. Enunciado por Vladimir, ele denuncia sua "distração".

V: Was I sleeping, while the others suffered? Am I sleeping now? Tomorrow, when I wake, or think I do, what shall I say of today? That with Estragon, my friend, at this place, until the fall of night, I waited for Godot? That Pozzo passed, with his carrier, and that he spoke to us? Probably. But in all that what truth will there be? (*Estragon, having struggled with his boots in vain, is dozing off again. Vladimir stares at him.*) He'll know nothing. He'll tell me about the blows he received and I'll give him a carrot. (*Pause.*) Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave-digger puts on the forceps. We have time to grow old. The air is full of our cries. (*He listens.*) But habit is a great deadener. (*He looks again at Estragon.*)

At me too someone is looking, of me too someone is saying, he is sleeping, he knows nothing, let him sleep on. (*Pause.*) I can't go on! (*Pause.*) What have I said?
He goes feverishly to and fro, halts finally at extreme left, broods. Enter Boy right. (p.90-1)

A fala de Vladimir, em certo sentido, faz um resumo das ações da obra. Nota-se que as ações mencionadas são aquelas que se repetem, as que nos levam a retroceder no tempo. Vladimir poderia armazenar, como memória do dia de hoje, que Pozzo ficou cego, que Lucky ficou mudo, que Estragon encontrou botas novas. O seu discurso dá a entender que aquele dia e aquelas personagens são velhos conhecidos, e que se repetem interminavelmente em seu sono profundo. Ele tem tempo para envelhecer pois não faz qualquer projeção de alterações para o futuro. Suas expectativas quanto ao dia seguinte são de repetição: alguém denunciará que ele está dormindo.

2.2.2.2 O tempo em *Dias Felizes*

O problema do tempo está expresso em *Dias Felizes* em uma multiplicidade de elementos, tal como os dois temas analisados anteriormente: a sugestão metateatral e a relação entre as personagens. Faz-se necessário unir as diversas linhas que formam o problema, considerando as relações (complementação, contradição) entre os elementos. Iniciaremos nossa reflexão com uma análise mais geral dos elementos a partir de suas repetições, e partiremos daí para observar de que forma Winnie expressa seu posicionamento sobre a situação.

Torna-se importante pontuar a ênfase do verbal em *Dias Felizes*, como uma diferença em relação a *Esperando Godot*. Como método de análise, decidimos analisar primeiramente o jogo que forma a caracterização do tempo em seus aspectos não-verbais, partindo daí para a compreensão das falas em que as personagens revelam suas posições frente à questão. Isolar as ações das falas de Winnie torna-se, em certo sentido, inócuo e, por isso, na primeira via que descrevemos acima, tomaremos os elementos verbais e os não-verbais de forma relacionada, guardando para a segunda fase as falas que mais diretamente expressam o posicionamento da personagem frente à passagem das horas.

A indefinição de tempo e espaço está sugerida nas caracterizações mais gerais da obra. Quanto ao espaço, não se pode afirmar ao certo onde as personagens estão. Elas encontram-se soltas em um deserto – não estão em Paris nem em Londres, seu habitat não é uma casa, uma praça, um escritório. O espaço não está delimitado por barreiras ou paredes, o deserto é o próprio vácuo. Quanto ao tempo, temos a mesma indefinição. A ação poderia transcorrer em qualquer século ou ano. A única dica em relação à época, a um enquadramento histórico da ação, dar-se-ia pelos trajes, mas através deles não poderíamos estabelecer nada de muito concreto. Essa indefinição é análoga às curtas indicações de *Esperando Godot*: “A country road. A tree. Evening.” (p.7).

Quanto à repetição de ações, encontramos, em certo sentido (e em um primeiro nível) a mesma estrutura de *Esperando Godot*. Até o final do primeiro ato, o jogo parece ser o mesmo que ocorre com os vagabundos. Os elementos que abrem a peça são a reza e, logo após, a utilização da escova-de-dentes, em cujo cabo Winnie tenta ler algumas palavras. Segue a cena em que Willie lê jornal. São ações matutinas, mas que irão se repetir no final do ato – quando, aparentemente, era hora de acabar o dia. Winnie irá repetir sua pergunta sobre o que é um porco e Willie lerá manchetes do seu jornal. A impressão que fica sugerida ao leitor / espectador é que, seguindo a ordem de aparição dos elementos, as personagens estarão presas em um círculo perfeito. Houve um avanço da primeira leitura do jornal para a segunda (pensamos que todo o dia transcorreu), porém a repetição nos leva ao início, retrocedendo. Forma-se assim a tensão entre linearidade e circularidade característica da obra anterior.

O texto não vai refazer, porém, o mesmo percurso de elaboração da questão do tempo. Embora possamos afirmar, pelas ligações entre as duas obras e seus tratamentos de questões similares, que *Dias Felizes* é de certa forma uma reescritura de *Esperando Godot*³¹, ela é uma reescritura que redimensiona aspectos da primeira, desenvolvendo alguns recursos utilizados com novas ênfases. Ao contrário da primeira obra escrita, em *Dias Felizes* a disposição dos elementos nos atos não é simétrica. Esse é um primeiro indício de que a questão será elaborada em uma perspectiva diferente.

³¹ Cf. o artigo “Late modernism: Samuel Beckett and the the art of the oeuvre” de H. Porter Abbott, presente em *Around the absurd: essays on modern and postmodern drama*. Michigan: University of Michigan Press, 1990, organizado por Enoch Brater e Ruby Cohn.

O tempo está sugerido no título da obra. “Dias felizes” evoca a imagem de um passado. Encontramos, de fato, diversas histórias, relatadas por Winnie como exemplo das experiências que a vida lhe proporcionou. São abundantes as repetições de frases como “Ce jour-là” (p.32), que evocam a narração de um passado. No segundo ato, essas lembranças funcionarão como salvação: “Il y a mon histoire bien sûr, quand tout fait défaut.” (75). A expressão “dias felizes”, porém, refere-se também a um presente, através da repetição da frase “Oh le beau jour encore que ça va être” (20) quando do início da ação e “Oh le beau jour encore que ça aura été” (88) no final. As jornadas a que o leitor / espectador assiste são exemplos de um “dia feliz” ou, mais propriamente, de um dia, anunciado entusiasticamente por Winnie, por um lado; por outro, cujo fim é esperado e antecipado de forma frustrada durante toda a ação. O problema da condição humana que a obra presentificaria estaria estreitamente ligado com o tempo, ou com a dificuldade de dar / criar um sentido para as horas que passam, como ocorre com Vladimir e Estragon, que continuamente procuram ações que preencham o vazio da sua espera. De certa forma, a situação de Winnie é também uma espera, uma espera pelo fim, representado no soar da campainha que anuncia a noite³². Como os vagabundos, ela tentará toda a sorte de coisas para convencer-se de que o dia está passando.

O tempo é apresentado, primeiramente, através da imagem do dia como um vazio a ser preenchido. A abertura de uma nova jornada é inevitável, assim como a chegada da noite. Porém tanto no primeiro quanto no segundo atos o leitor / espectador não assiste a esse final. O que está presente são dois inícios, a busca incessante de ações e duas tortuosas esperas pelo anúncio do final. O problema central de Winnie parece ser o de encontrar ações que preencham esse vazio. No primeiro ato, ela se entretém com os objetos que contém a bolsa e lhe proporcionam ações: a escova-de-dentes, o guarda-chuva, ou os relativos aos afazeres da sua aparência (o batom, o espelho, a lixa de unhas). Ela pode acompanhar os movimentos de Willie, olhar ao redor e descobrir, por exemplo, uma formiga. Na jornada seguinte, ela tem apenas seus pensamentos para ajudá-la a cumprir seu dia. Ela faz reflexões, evoca os clássicos, procurando o que restou. A diferença entre

³² A espera pelo fim está ainda presente na caracterização do tempo de *Fim de Partida*, conforme pontua Fábio de Souza Andrade: “As personagens de *Fim de Partida* estão às voltas com a tarefa de acabar de existir, virtualmente infinita e de conclusão impossível.” ANDRADE, op. cit., p. 14.

sua situação no primeiro e no segundo atos sugere que Winnie está sendo soterrada pelo tempo. A idéia de processo fica sugerida na segunda subida do pano, dando a sensação ao leitor / espectador de que, na próxima etapa, ela estará completamente enterrada:

Enfin plus pour longtemps, Winnie, ça va sonner, pour le sommeil. (*Un temps.*) Alors tu pourras fermer les yeux, alors tu devras fermer les yeux, et ne plus les ouvrir. (p.82)

Há portanto uma cadeia de questionamentos sobre o que é o tempo, expressa nas alusões ao “dia feliz”, na necessidade de encontrar eventos que preencham a jornada, na modificação de cenário dos dois atos e na utilização da campainha.

Podemos avançar na consideração sobre esses questionamentos verificando as funções da campainha. Ela soa no início dos dois atos, acordando Winnie, que está de olhos fechados. A mulher faz referências ao soar que anunciará a noite, quando já não encontra mais ações a realizar: “Et maintenant?” (59). Em seu percurso da primeira jornada, ela começa a juntar seus objetos, guardando-os na bolsa, e dá-se conta de que ainda está longe o anúncio da campainha:

[...]je m’apprête – pour la nuit – sentant qu’elle est proche – que ça va sonner – pour le sommeil – me disant, Winnie – plus pour longtemps, Winnie – ça va sonner – pour le sommeil. (*Elle s’arrête de ranger, lève la tête, regarde devant elle.*) Il arrive que je me trompe. (59)

O soar é necessário, portanto, à chegada da noite. A personagem não parece ter consciência do tempo transcorrido sem o anúncio da campainha pois, ainda que não freqüentemente, como ela indica, engana-se. Está tudo pronto para que chegue a noite, porém, se não soar a campainha, ainda será dia. Segue o trecho:

Il arrive que tout est fini, pour la journée, tout fait, tout dit, tout prêt, pour la nuit, et la journée pas finie, loin d’être finie, la nuit pas prête, loin loin d’être prête. (p.60).

A continuação denuncia um dos aspectos mais importantes para a compreensão da sua posição frente ao tempo: ela está sempre antecipando um futuro, procurando adiantar o fim. “On a déjà vu ça” (p.49) é a sua sensação frente a uma multiplicidade de coisas. Há que somar-se o fato de ela saber que os objetos corrompidos (frasco de remédio que acabou, guarda-chuva queimado) estarão lá no dia seguinte como que intocados. Também há um adiantamento no seu horror a ficar só, na consideração da possibilidade de Willie morrer ou a abandonar. Em outros

trechos, a mesma característica está presente: “ça reviendra, ça que je trouve si merveilleux, tout revient.” (p.26). Nessa frase, ela está se referindo à pergunta sobre o que é um porco – pergunta que, de fato, retorna. Segue: “Tout? (*Un temps.*) Non, pas tout. (*Sourire.*) Non non. (*Fin de sourire.*) Pas tout à fait.” (p.26). O próprio texto proferido indica, portanto, a tensão entre as repetições e a continuidade, o avanço no tempo. Ela procura antecipar o momento da canção, demonstrando ainda a consciência do processo:

La journée est maintenant bien avancée. (*Sourire.*) Le vieux style! (*Fin du sourire.*) Et cependant il est encore un peu tôt, sans doute, pour ma chanson. Chanter trop tôt est une grave erreur, je trouve. (*Elle se tourne vers le sac.*) Il y a le sac bien sûr. (p.43)

A canção está portanto relacionada ao final da jornada, momento ansiosamente esperado. Há o ímpeto de vê-la acabada, há a necessidade de esperar que acabe. Essa poderia ser lida como a principal tensão a respeito do tempo oferecida por Winnie em seu discurso.

Além de ser visto como um alívio quando encerra a jornada, o soar da campainha oprime a personagem, ao repetir-se até que ela acorde, forçando-a a encarar o novo dia. No segundo ato Winnie, privada de ações para preencher seu dia, procura dormir reiteradas vezes. Ao segundo soar ela acorda, porém outras seis vezes fecha os olhos, sendo novamente obrigada a abri-los pela campainha, que não cessa de tocar enquanto Winnie estiver adormecida. A personagem faz múltiplas referências a ela nos últimos momentos de *Dias Felizes*. Poucos instantes antes do fim a campainha soa, mesmo após ter sido realizado o momento da canção: toca para acordá-la, nunca para anunciar o fim.

Ao final do primeiro ato, Winnie está pronta para a noite, guardados todos seus objetos, concluída sua percepção sobre o dia transcorrido. Sua última frase é “Prie ta vieille prière, Winnie.” (65). Essa frase deixa sugerida a proximidade do soar, confrontada com a reza que inicia suas ações, logo ao acordar - ao repetir-se esse elemento, estabelecer-se-ia um fecho? Porém não assistimos à reza nem mesmo no segundo ato, apenas vemos Winnie dar-se a ordem de rezar, de praticar sua ação final.

Também o segundo ato acaba com uma ambigüidade sobre a conclusão da jornada: o momento esperado da canção realizou-se, sugerindo que a peça enfim se acabou. Porém o dia não termina aos olhos do leitor / espectador, que acompanha a

descida do pano sobre um olhar demorado entre Willie e Winnie, recém acordada pela campainha.

Temos elementos, a partir da leitura destes dois finais de ato, para pensarmos que o dia se acabou (reza, canção), porém eles se chocam com fortes indícios de que o fim ainda está muito longe (em um primeiro plano, a leitura do jornal e a campainha que acorda). O texto repetido ao final de cada ato aponta de forma ainda mais clara que essa impressão da jornada finda é artificial:

W: Oh le beau jour encore que ça aura été, encore un! (Un temps.) Malgré tout. (Fin de l'expression heureuse.) Jusqu'ici. (p.64/88)

Denuncia a desfaçatez do final aparente, em primeiro lugar, o tempo verbal. Se a jornada tivesse realmente acabado, o dia teria sido dito no passado, porém ele não *foi – terá sido*. Até aqui – outro indício de que não se está diante do fim.

O tempo está ainda caracterizado pela processualidade do enterramento de Winnie. Se, por um lado, a inconclusão dos dois dias e a caracterização do tempo como um vazio poderiam sugerir que ela não o vê passar; por outro, soterrada até o pescoço ela o experimenta concretamente, inevitável e opressor. No início do segundo ato, Winnie faz considerações sobre o tempo, expressando sua consciência da passagem:

Autrefois... maintenant... comme c'est dur, pour l'esprit. (Un temps.) Avoir été toujours celle que je suis – et être si différente de celle que j'étais." (70)

A personagem confessa sentir-se confusa quanto à linha temporal. No primeiro ato, ela não demonstrava sentir a passagem do tempo, sem marcos para caracterizá-lo. Há memórias do passado, desorganizadas (“Quel jour-là?” (p.32)). A noção de passado recente e de futuro próximo é que lhe falta, isto é, não há uma organização do seu presente, que parece ter-se diluído. O marco espacial (cintura, pescoço) redimensiona e complexifica a relação de Winnie com o tempo. Sua consciência de que está sendo consumida é expressa em outro momento:

(...) je pensais autrefois qu'il n'y avait jamais aucune différence entre une fraction de seconde et la suivante. (82)

Podendo mesmo iludir-se de que o tempo não passa (confrontada apenas com o vazio da espera) ela não pode fugir à experiência concreta da passagem. Há portanto uma relação direta entre tempo e espaço. Se não havia qualquer diferença

entre um segundo e o seguinte, tudo era presente, ou melhor, era eternidade. Porém dentro desse presente sem variações existem alterações: o soterramento. Desde o momento que a campainha soa para acordá-la até o momento em que irá soar para que chegue a noite, é um vazio que Winnie enfrenta na sua imobilidade. O presente é o dia, porém o dia se reproduz de forma com que não se possa ter a noção de quando irá acabar, quando a campainha anunciará o fim. O que faltava aos vagabundos de *Godot*, a noção de processo, a Winnie não lhe falta. Esse presente diluído inclui alterações: há um futuro tornando-se passado, porém incessantemente, como se o presente estivesse sempre se reproduzindo. Fica sugerida a ligação entre a situação de Winnie e o paradoxo de Zenão: de um ponto A até um ponto B, temos sua metade (digamos C); porém entre A e C, temos outra metade (D); porém entre A e D temos ainda outra metade (E) e assim sucessivamente, de forma com que a distância entre A e B pareça cada vez maior, bastando dividi-la. Entre A e B haveria o infinito, infinitos pontos poderiam ser traçados. Entre o acordar e o dormir de Winnie, é exatamente isso o que encontramos. Embora o paradoxo de Zenão seja uma falácia e saibamos claramente que o tempo está passando, pois acontecem coisas frente aos nossos olhos, concentramo-nos cada vez mais nessa multiplicação dos instantes intermédios e temos a sensação de que a chegada da noite é impossível.³³

Winnie está presa, impossibilitada de movimentos. A elaboração da questão do tempo tem um estágio na pergunta: sem ações o tempo passa? Se estivermos impossibilitados de agirmos ou experienciarmos mudanças, como saberemos que o tempo passou? A diluição do presente se faz através desse processo. A caracterização do tempo em *Dias Felizes* recorre, portanto, ao aspecto psicológico da passagem. No primeiro ato, em que havia possibilidades de movimento, o tempo é caracterizado como paradoxal através das repetições, engendrando a tensão entre linearidade e circularidade. No segundo ato, novos elementos cooperam para a formação do problema: o soterramento avança (algo mudou) porém isso acentua as barreiras que impedem a experiência da passagem através da impossibilidade de movimentação, de ações. O soterramento avança, mas não acaba. O fim torna-se mais longo. Como vimos, o ato de acabar é várias vezes dito bom por Winnie,

³³ A sugestão de uma analogia entre o tempo como experimentado por Winnie e o paradoxo de Zenão foi encontrada no artigo “The Concept of Time and Space in Beckett’s Dramas *Happy Days* and *Waiting for Godot*”, de Dong-Ho Sohn, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, Korea. Disponível em: http://home.sprintmail.com/~lifeform/happy_godot.html. Acesso em: 30/01/2003.

louvado através de uma tentativa de antecipação do fim. O presente se dilata através da repetição dos toques de campainha sempre com o intuito de acordar a personagem. O segundo ato todo é um acordar, e assim vão-se operando as divisões de Zenão, até que Winnie esteja cada vez mais distante do final.

Desde o início da obra, a situação está acabando. São indicações disso as coisas de Winnie: o remédio que acaba, o guarda-chuva que pega fogo, os objetos pessoais desgastados: “Vieilles choses. (*Un temps.*) Vieux yeux.” (p.17). As coisas que acabaram no primeiro ato, como indicações de proximidade com o fim, aparecerão no início do segundo intocadas: “Sac et ombrelle à la même place qu’au debut du premier acte.” (p.67).

Há uma tensão, portanto, entre a continuidade do soterramento (linearidade) e as voltas à situação inicial – final – operadas pelos objetos e pela repetição do soar que acorda (retorno). Veremos que o processo operado por Beckett em *Esperando Godot* foi refinado em *Dias Felizes*, reconstruído. Embora a cada momento avancemos rumo ao fim, ele se dilata de tal forma que não há saída dessa situação. Deixemos esse ponto para a consideração do tempo nas duas peças, comparativamente, que introduzirá a seção posterior.

2.2.3 CONCLUSÕES

Procuraremos em primeiro lugar apontar algumas conexões entre as elaborações da questão do tempo nas duas obras, baseadas nas indicações desenvolvidas acima. Finda essa etapa, passaremos às conclusões a que chegamos no confronto desse resultado com as sugestões que nos oferece a leitura de Santo Agostinho e Paul Ricoeur.

Tanto *Esperando Godot* quanto *Dias Felizes* utilizam a imagem da espera para compor a reflexão sobre a passagem do tempo, porém na primeira essa imagem tem maior dominância. A espera vem acompanhada da necessidade de encontrar algo com que distrair-se ou preencher os espaços de tempo – sobrevém a sensação de monotonia e a dificuldade de prover o vazio. Mas não é só no fato de terem de esperar por Godot que Vladimir e Estragon presentificam o problema do tempo: a repetição dos elementos, (como por exemplo a chegada do garoto), acompanhada das alterações somadas no segundo ato (como a mudez de Lucky e a cegueira de Pozzo) são essenciais para que o leitor / espectador, a partir do seu confronto, elabore um paradoxo temporal.

Também a espera de Winnie pelo soar final da campainha não é suficiente para formar-se a reflexão de *Dias Felizes*: combinada com a processualidade do seu soterramento, ela cumpre o papel de tecer uma cadeia de questões, como a perplexidade diante da passagem do tempo e sua inconcretude. Antecipando o fim, Winnie parece diluir seu presente, fazendo com que a espera torne-se mais longa.

Como ponto em comum para a formulação da questão do tempo temos a caracterização do dia ou jornada como um vazio. As personagens parecem largadas no vácuo, como se o tempo fosse uma entidade invisível pairando sobre elas, inescapável e anterior às suas ações. Só podem-se estabelecer relações temporais quando se tomam eventos como referência. Sem um ponto a partir do qual

estabelecer o antes e o depois é impossível saber-se se o tempo está passando. Essa pode ser uma explicação da procura incessante por ações ou eventos que preencham ou demarquem as jornadas das personagens. Em *Esperando Godot*, essa procura parece ser causada pela sensação de monotonia de Vladimir e Estragon. Em *Dias Felizes*, Winnie proclama entusiasmada a chegada de um novo dia, conformada com sua imobilidade. Porém há ansiedade pela chegada da noite e abundância de comentários sobre não ter com que passar seu dia, pontuada pela repetição da frase “Et maintenant?”. O abandono das ações recém-iniciadas, na primeira peça, é ainda um elemento a ser considerado nessa reflexão.

No primeiro nível de leitura, as personagens parecem não ser desprovidas de um passado longínquo, aludido em ambas as peças. Se em *Esperando Godot* ele é uma referência mínima, ocorrendo somente duas vezes e de forma vaga, em *Dias Felizes* ele está mais presente, pelo contar de histórias de Winnie que, ainda que confusas, demonstram seu enquadramento em uma linha temporal. Esse enquadramento choca-se com elementos que possam sugerir o contrário. O passado longínquo está presente de forma desorganizada; quanto ao passado recente, ele apresenta características defectivas, tanto quanto a expectativa. Perdidas no vácuo da jornada presente, as personagens assistem à passagem do tempo como paradoxo. As folhas na árvore de *Esperando Godot* ou, mais claramente, o soterramento de Winnie, dedam que algo aconteceu. Os inúmeros retornos à situação inicial, as repetições que parecem fazer com que o tempo não passe ou que passe muito vagorosamente, reproduzindo-se o futuro próximo de forma com que não se saia do presente diluído, mostram-nos que o tempo é apresentado de forma paradoxal.

Afirmamos que ambas as obras apresentam uma tensão entre linearidade e circularidade, ou entre avanço e retorno no tempo, causando a impressão no leitor / espectador de que o tempo não passa, confrontada com indicações de que ele passou ou está passando. Chegamos a essa conclusão observando, em primeiro lugar, as repetições na ordenação dos elementos. Em uma segunda etapa, procuramos observar sinais que as personagens fornecem quanto à elaboração da questão em suas falas.

Quanto a *Esperando Godot*, vimos que por mais que a ação avance, ela sempre retorna ao mesmo ponto (não ter ocupações, precisar esperar). Estabelece-se uma tensão entre as alterações, como indícios de que o tempo passou (cegueira

de Pozzo, folhas na árvore) e a repetição de elementos (mesmo garoto, mesma mensagem). Através da análise da posição das personagens, vimos que Vladimir e Estragon não possuem memória recente organizada, não levando a cabo ações recém iniciadas e confundindo-se na linha temporal.

Em *Dias Felizes*, procuramos salientar as diferenças na construção da questão. Concluímos que a mesma tensão entre os avanços e os retrocessos está representada na repetição dos elementos combinada com alterações e indicações de que o tempo passou (destas, a principal é a processualidade do soterramento de Winnie). Quanto às falas da personagem, vimos que ela procura antecipar o fim, que parece cada vez mais longínquo, como se o futuro aumentasse a cada momento que passa, dilatando o presente.

Faz-se necessário apontar de que modo a leitura de Santo Agostinho colabora para a reflexão sobre o tempo nas obras de Beckett. Procuramos ler o posicionamento das personagens frente à questão pois a teoria agostiniana funda-se nos aspectos psicológicos da passagem do tempo. Ou melhor: o filósofo nos oferece uma solução psicológica para os problemas do ser e da medida do tempo, que poderemos aproximar das obras a partir da posição das personagens quanto à espera, a passagem e a circularidade.

Em primeiro lugar, salientemos o caráter aporético da investigação agostiniana³⁴. Esse caráter nos ajuda a aproximar o pensamento sobre o problema filosófico e a sua construção através de uma obra teatral.

Desejamos compreender como os textos do dramaturgo elaboram a pergunta: “O que é o tempo?”. Embora pudéssemos ter escolhido estabelecer relações entre obras e teoria mostrando como teses são apresentadas esteticamente, preferimos nos concentrar na forma com que os textos podem proporcionar a experiência de questionamento. Beckett não fornece teses ou opiniões, não apresenta justificativas, portanto, para uma teoria afirmativa sobre o tempo. Sem desenvolver qualquer tese, *Esperando Godot* e *Dias Felizes* elaboram a pergunta filosófica, oferecendo em seu jogo uma experiência da questão. Agostinho nos deixou uma filosofia que concentra-se sobre as aporias, e na qual as respostas são dadas na forma de enigma. Segundo Ricoeur, “a análise agostiniana do tempo oferece um caráter altamente interrogativo” (p.20). Nessa forma de especulação, “a resolução de cada aporia dá origem a novas dificuldades que não cessam de relançar a pesquisa” (p.20). Uma

importante tese do pensador francês é a de que “a especulação sobre o tempo é uma ruminção inconclusiva, à qual só replica a atividade narrativa” (p.21). O caráter aporético do texto de Santo Agostinho nos auxiliou na tarefa de não perdermos de vista as perguntas e a necessidade de questionar; deixando de lado toda tendência a tentar resolver os problemas ou encontrar soluções diretas.

A tentativa de aproximação da nossa leitura do Livro XI das *Confissões* às conclusões a que chegamos na análise das obras representou um desafio. Foram necessárias múltiplas leituras, nas quais aos poucos se foram delineando algumas possibilidades. Deixaremos indicadas as primeiras vias de aproximação encontradas (e posteriormente abandonadas) antes de nos concentrarmos nas conclusões que retemos desse trabalho.

O percurso da investigação sobre o tempo do Livro XI apresentou múltiplas aporias, e alguns desses estágios de desenvolvimento da solução de Agostinho nos sugeriram semelhanças com questionamentos que nos pusemos tentando compreender o funcionamento do tempo nas obras de Beckett.

Um primeiro exemplo é o ponto de partida de XIV, 17: “se ninguém me pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem me pergunta, não sei”, ou seja, a contradição entre o argumento de que o tempo não tem ser e a nossa experiência de dizer o tempo. A opinião céptica de que o tempo não é, pois “o passado já não existe e o futuro ainda não existe” (XV, 18) choca-se diretamente com o uso que fazemos de expressões como ‘faz muito tempo’ ou ‘daqui a quinze dias’. Esse embrião das aporias poderia ser aproximado, de certa forma, do tempo como apresentado em Beckett. Em ambas as obras analisadas, as personagens falam sobre o dia / a tarde como transcorrendo, porém as vemos envoltas em circularidade, presas ou paradas no tempo. Frente ao segundo ato de *Esperando Godot*, o leitor / espectador pergunta como é possível aquela situação, pois pensa ter acompanhado dois dias nas vidas dos vagabundos e, ainda assim, tem todos os indícios de que todos os dias são o mesmo. Winnie começa sua jornada dizendo: “Oh le beau jour encore que ça va être!” (p.20), depositando expectativas em um futuro, e termina por afirmar: “[...] il faut que quelque chose arrive, dans le monde, ait lieu, quelque chose, quelque changement, moi je ne peux pas” (p.49). Esse parece ser um indício de avanço no questionamento, como ocorre na outra obra. Agostinho aposta na certeza da linguagem para continuar sua investigação; as personagens de

³⁴ RICOEUR, op. cit., p.21.

Beckett, embora pareçam certas da passagem, acabam por presentificar a necessidade de perguntar pelo ser do tempo (ou ao menos pela sua linearidade). Abandonamos portanto essa primeira tentativa. Mais tarde concluímos que uma aproximação direta entre os processos, um de formulação da teoria, o outro da elaboração da questão filosófica na obra, não se faz possível, tornando-se mais apropriado partir-se do término da investigação agostiniana para estabelecer as relações.

Outro ponto que ficou sugerido nas primeiras tentativas é o que segue. Uma das etapas da investigação de Agostinho tem seu lugar na dissociação entre o tempo e o movimento dos astros. Embora se acredite que um dia é um percurso do sol de Oriente a Oriente, a redução ao absurdo de XXIII, 29 e XXIII, 30 mostrou que os tempos não são os movimentos celestes, mas preferivelmente aquilo pelo qual se mede. Beckett parece apresentar essa dissociação ao fazer a noite surgir repentinamente em *Esperando Godot* ou ao abolir, em *Dias Felizes*, qualquer mudança de iluminação para caracterizar o percurso do dia, recorrendo ao recurso da campainha, um marco de passagem absolutamente aleatório.

Ainda nas primeiras tentativas de aproximação, que se fizeram de certa forma superficiais, servindo-nos apenas como etapas para o encontro da relação mais legítima entre a teoria e as obras, temos os exemplos sonoros oferecidos por Agostinho em XXVII. No primeiro deles, temos uma voz que inicia, se estende pelo tempo e cessa. O filósofo se pergunta: ‘quando poderia ser medida?’ e conclui que apenas enquanto estivesse soando pois, uma vez finda, já não existiria. No segundo, imagina-se outra voz que inicia e cuja duração pudesse ser medida enquanto soasse. Ainda assim o problema não se resolve:

Mas ainda soa e não pode ser medida, senão desde o início em que começa a soar, até ao fim, em que deixa de soar. Com efeito, medimos o próprio intervalo desde um início até a um fim. Por isso, a voz que ainda não cessou não pode ser medida [...] (XXVII, 34).

Temos um ponto importante nessa citação para estabelecermos a diferença entre a caracterização do tempo em *Esperando Godot* e *Dias Felizes*. Na última obra, a personagem está “perdida” no tempo pois pretende medir a duração de algo que ainda não acabou, antecipando a conclusão sobre a sua duração. Quanto às personagens de *Godot*, elas não podem medir o tempo pois não retêm memória.

A principal diferença, portanto, da perspectiva psicológica das personagens sobre o tempo poderia estar nesse ponto: embora todas tenham uma percepção do tempo defectiva, as de *Godot* a têm pela sua falta de memória recente; a de *Dias Felizes*³⁵ a experimenta através da tentativa de perceber um intervalo de tempo não concluso. Winnie está “distraída” pois antecipa o fim; Vladimir e Estragon estão “distraídos” pois não retêm devidamente as impressões do que já passou. Essa pode ser uma solução provisória para as aproximações, e não deixa de ser um adiantamento da conclusão.

A verdadeira conclusão se dá pela observação da solução psicológica de Agostinho. Segundo ele, mede-se o tempo no presente, através da memória (presente do passado), da visão (presente do presente) e da expectativa (presente do futuro). “[...] aquilo que é objecto da expectativa passa, através daquilo que é objecto da atenção, para aquilo que é objecto da memória” (XXVIII, 37). Para que isso aconteça, é absolutamente necessário que a atenção esteja presente – é esse o carácter ativo que salienta Ricoeur. Desprovido das impressões, o sujeito é impossibilitado de medir os tempos, pois é a impressão que oferece uma medida fixa de comparação (por exemplo uma sílaba breve). Por outro lado, se a atenção se tiver desviado e procurar adiantar o fim, já não há intenção que faça com que o futuro se torne passado. As personagens apresentam situações em que as relações básicas entre presente, passado e futuro são rompidas. Avaliando-se isso através da perspectiva psicológica oferecida por Agostinho, poderíamos pensar que Winnie, Vladimir e Estragon têm intenções defectivas, o que faz com que não apresentem impressões organizadas, por um lado, ou que sejam incapazes de fazer com que o tempo passe, por outro. O presente não deixa de ser um ponto, privado de extensão, mas é compreendido em uma relação complexa. Está distendido em três direções: presente do presente, presente do passado, presente do futuro. O sujeito que vê os tempos passarem faz com que eles passem. Projeta um futuro. Conserva as memórias. No momento presente, sua atenção está distendida pois, ao mesmo tempo, espera, vê e guarda na memória o que já passou. A ação combinada entre essas três direções é o que avança, segundo Ricoeur. Se uma estiver debilitada, como avançar no tempo?

³⁵ Não consideramos Willie por falta de dados sobre a sua posição a respeito do tempo. Embora ele se manifeste durante o texto, suas interações não nos foram suficientes para chegarmos a qualquer conclusão sobre o ponto.

As personagens de Beckett apresentam uma ou mais faces desse processo defectivas – não estão guardando as memórias ou não estão projetando um futuro; não estão concentradas, em suma, nesse presente pontual em que as três direções devem ser mantidas. Ao colocar isto em cena, ele acaba chamando a atenção para a necessidade da união (que é uma tensão) entre os três fatores. Uma coisa é explicar a distorção do tempo nas obras de Beckett através da filosofia de Agostinho; porém não é a isto que nos propomos, embora essa tenha sido uma fase necessária ao nosso estudo. Desejamos ver em que medida as aporias estão armadas no jogo textual do dramaturgo. Desejamos ver de que forma ele aponta a necessidade de questionar-se o que é o tempo. Ele estaria perguntando quais os elementos necessários à nossa percepção de tempo. Há diversas nuances / estágios dessa pergunta, como por exemplo: o tempo passa se não retivermos memórias do que acabou de ocorrer? O sujeito vê o tempo passar ou faz com que o tempo passe? Sem possibilidades de movimentação, sem alteração aparente no mundo, o tempo passa? Ou ainda: o tempo passa para o sujeito ou objetivamente, no mundo? O dramaturgo nos mostra como seria a organização temporal de um sujeito cuja atenção não se distende nas três direções, portanto privado da verdadeira intenção que faz com que o futuro se transforme em passado. Embora providas de algumas das condições necessárias, as personagens do autor não avançam no tempo pois é a ação combinada dos três fatores que avança.

Beckett opera a desconstrução a partir do ponto final de Agostinho. Tomando o sujeito cuja atenção está distendida nas três direções enquanto age, o autor subtrai um ou mais aspectos dessa compreensão do tempo. É desconstruindo o esquema agostiniano que ele põe em obra a pergunta pelo que é o tempo. São processos inversos: ao final do texto beckettiano, chegamos ao início do texto de Agostinho de XIV, 17: “Que é, pois, o tempo?”. Nesse sentido, a obra artística apresenta o início de qualquer teoria sobre o tempo. Beckett subtrai, da resposta agostiniana, alguns pontos do processo. Desfazendo a resposta, provoca a pergunta. Para tanto, ele utiliza as falas das personagens, que dedam as suas posições frente ao tempo, explorando o lado psicológico da questão.

Devemos salientar que a nossa leitura, baseada nas conclusões de Santo Agostinho, não se faz terminada. Há que considerar, para responder à nossa questão inicial, a utilização dos recursos tidos como absurdistas; é necessário, ainda, analisar o uso das características apontadas por Esslin na formulação dessa

questão. Esse será o tema da conclusão final, em que observaremos essa utilização em *Esperando Godot* e *Dias Felizes* e também em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, obra que será objeto de nossa análise no capítulo seguinte.

Antes, porém, de terminarmos nossa conclusão, deixaremos apontadas algumas sugestões que aproximam o tema proposto por Esslin como o típico da convenção absurdista e o seu tratamento, nas nuances da questão do tempo lida a partir dos pressupostos agostinianos.

Ao iniciar sua análise, Ricoeur salienta que há dois pólos na teoria agostiniana do tempo: o das aporias do ser e da medida; o do contraste entre tempo e eternidade. Esse último aspecto é desenvolvido no final do primeiro capítulo de *Tempo e Narrativa* e nos proporciona alguns pontos de ligação entre a representação das personagens de Beckett e a condição humana. Uma objeção à aproximação entre esse aspecto da teoria de Agostinho e as obras de Beckett seria a de que a obra do filósofo está pautada na certeza da existência de Deus e na fé cristã; o Teatro do Absurdo, segundo Esslin, teria surgido da negação de certezas como essa, exprimindo a angústia do homem privado de sistemas de verdade que pudessem ser creditados. Agostinho opõe o humano/finito/temporal ao divino/eterno/fora do tempo. No contraste com a eternidade, a *distentio* adquire também um caráter de queixa: “A *distentio animi* não designa mais somente a ‘solução’ das aporias de medida do tempo; exprime doravante o dilaceramento da alma privada da estabilidade do eterno presente.”³⁶

Mas não é fora da perspectiva de um confronto com o divino que a condição humana é formulada, por exemplo, em *Esperando Godot*. Fora da salvação, mas ainda esperando por ela, estão os vagabundos que, inclusive, comparam-se a Cristo:

V: But you can't go barefoot!
E: Christ did.
V: Christ! What's Christ got to do with it? You're not going to compare yourself to Christ!
E: All my life I've compared myself to him.
V: But where he lived it was warm, it was dry!
E: Yes. And they crucified quick. (p.52)

³⁶ RICOEUR, op. cit., p.50.

O humano, como concebido em *Esperando Godot*, não está longe de uma contraposição com o divino. Em *Dias Felizes*, essa mesma tensão se dá através da reza de Winnie, primeira ação do dia – e, pensa-se, a última. Em certo sentido, podemos afirmar que as personagens das duas obras têm fé: os vagabundos continuam esperando sua salvação (“Tomorrow everything will be better” (p.52)), Winnie também persiste de forma otimista na sua tortuosa espera pelo fim.

Há um segundo nível de expectativa nas vidas de Vladimir, Winnie, Estragon. Aquela que afirmamos ser falha é a *intentio* que possibilita a passagem do tempo, o planejamento das ações futuras. Ela é apresentada de forma defectiva nas obras. Porém o nível da fé está presente. Ao considerarmos as criaturas em seu contraste com a eternidade de Deus, encontramos uma outra forma de expectativa: “A *intentio* não é mais então a antecipação do poema inteiro antes da recitação, que o faz transitar do futuro ao passado, mas a esperança das coisas últimas”³⁷. Essa esperança define o percurso da vida do homem como distendido, perdido na sua finitude, preso às coisas temporais. Em XXIX, 39, é isso o que encontramos na queixa agostiniana:

Agora, porém, *os meus anos decorrem entre gemidos*, e tu, minha consolação, Senhor, és meu Pai eterno; mas eu dispersei-me nos tempos, cuja ordem ignoro, e os meus pensamentos, as entranhas mais íntimas da minha alma são dilaceradas por tumultuosas vicissitudes, até que, limpo e purificado pelo fogo do teu amor, me una a ti.” (XXIX, 39)

Ao aproximarem a vinda de Godot com a passagem do tempo, as personagens de *Esperando Godot* estabelecem uma relação paralela a esta que encontramos em Santo Agostinho. A salvação afiançada por Godot aproxima-se da salvação cristã. O homem, segundo o filósofo católico, está decaído em sua condição, e só a salvação o livrará dos seus “gemidos” de criatura. Esses podem estar representados na obra de Beckett através da dissolução do tempo e da quebra com as suas relações. Também Winnie espera o dia acabar, e espera com uma crença inabalável de que será / terá sido um bom dia, este iniciado com uma oração.

Se decidirmos ler o tema geral das duas obras como sendo “a sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana”³⁸, temos um dos enfoques da sua presença na caracterização do tempo lido a partir de Santo Agostinho. O

³⁷ RICOEUR, op. cit., p.50-1.

³⁸ ESSLIN, op. cit., p.20.

absurdo da espera pela salvação / pela vida eterna está aí representado, mas é falho, tanto quanto a *intentio* das personagens. O tempo é paradoxal, assim como a espera torna-se inútil. Ela nunca é completada pois esvaziou-se o sentido da passagem do tempo e da fé cristã. Essas indicações de que as personagens esperam pela salvação tornariam-se evidências de que há algo de muito incerto e paradoxal na fé.

3. TERCEIRO CAPÍTULO: O MARINHEIRO

Neste capítulo abordaremos o poema dramático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa.³⁹ Este é o único drama do autor a ser publicado antes de sua morte, tendo aparecido em Orfeu I. Escrita aos vinte e cinco anos de idade e cinco depois dos primeiros manuscritos do *Fausto*, a obra é anterior ao “dia triunfal”, considerado o marco da criação dos heterônimos de Pessoa⁴⁰.

Segundo Fernando Pessoa (em carta a Cortes-Rodrigues⁴¹), *O Marinheiro* não chega a ser uma “*cousa grande*”. Aos seus olhos de 1915, porém, o drama “*não é uma cousa de que eu me envergonhe, nem – creio – me venha a envergonhar*”. O tratamento aparentemente modesto do autor quanto à obra esconde outras nuances: esta é a primeira obra de Pessoa a ser publicada, ou seja, a primeira imagem de autor por ele oferecida. Além disso, é o único de tantos “poemas dramáticos” que projetou a ser concluído⁴². Considerando-se que o poeta demonstrou fascínio pela dramaturgia e o desejo de ser um autor de teatro em todo o percurso de sua vida, aumenta-se consideravelmente a intensidade da luz sobre a peça.

A obra proporciona aos seus leitores / espectadores meia hora de máxima tensão intelectual – e mínima ação. Ela é tradicionalmente considerada como um exercício hiper-simbolista, e para a sua interpretação podem ser utilizados como chaves os símbolos evocados. Embora não seja esse o enfoque escolhido para a nossa análise, cumpre apontar a presença de elementos como o mar e a navegação, sugestivos de questionamentos quanto ao tempo e ao espaço. O título

³⁹ PESSOA, op cit. As indicações de números de páginas referem-se à edição citada.

⁴⁰ Embora o seu gênero possa ser discutido, como apontaremos adiante, leremos *O Marinheiro* como uma realização do gênero dramático.

⁴¹ *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues*, Lisboa, s/d, pág. 68.

da obra põe em jogo inúmeras nuances das características centrais de *O Marinheiro*: o exercício de deixar-se levar na imensidão e o estar à deriva, a necessidade do cálculo e das técnicas a fim de encontrar referências / coordenadas que guiem em um caminho turbulento e, em geral, a experiência da viagem – uma viagem em que o marinheiro se perdeu no mar. Através da reflexão sobre a figura do marinheiro abre-se um leque de pontos sugestivos que se reproduzem no decorrer da análise.

Passemos à introdução das características gerais da obra. Para tanto, utilizaremos o testemunho do autor em sua face mais crítica, encontrada na opinião do heterônimo Álvaro de Campos. *O Marinheiro* recebeu dele o seguinte comentário:

Depois de doze minutos
Do seu drama *O Marinheiro*,
Em que os mais ágeis e astutos
Se sentem com sono e brutos,
E de sentido nem cheiro,
Diz uma das veladoras
Com langorosa magia:
De belo e eterno há apenas o sonho.
Para que estamos nós falando ainda?
Ora isso mesmo é que eu ia
Perguntar a essas senhoras...⁴³

Esse poema, testemunho das impressões de Pessoa quanto à sua realização, discute as características mais marcantes da obra. Álvaro de Campos critica e ironiza certos aspectos de *O Marinheiro*, apontando eixos sobre os quais pensar a obra, questionando a estaticidade e a aura de sonho das personagens. Em um ambiente escuro e fechado, que não se modifica no transcorrer da conversa, três moças passam a madrugada entretendo-se com sonhos. Elas não se movimentam e sequer levantam a voz: em um ritmo sem variações, parecem traçar um percurso sem sentido, no qual sequer uma ação é realizada. Os movimentos da vida real são substituídos pelo devaneio e pela busca de uma outra realidade, inventada, vida de sonho em que até mesmo o passado pode ser construído. Através de Álvaro de

⁴² Massaud Moisés cita dezoito títulos que ficaram em projeto. MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: O espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1988, p.167.

⁴³ O poema é intitulado “A Fernando Pessoa” e consta em *Obras completas de Fernando Pessoa, vol. II, Lisboa: 1944, p. 213*.

Campos, que ironiza a “langorosa magia” dessa busca (ela que acaba por embrutecer os espíritos mais inteligentes), Pessoa nos indica que a atmosfera fluida e doce do sonho das veladoras será desconstruída para revelar sua incoerência. O exercício de entregar-se a essa fluidez apresentará as mais tortuosas conseqüências, salpicadas de terror e desespero.

Não há uma trama de acontecimentos / ações em *O Marinheiro*, mas somente uma conversa. A peça apresenta uma única cena: as três mulheres, em um quarto circular de um castelo antigo, estão a velar o caixão de uma moça. Elas estão sentadas ao pé de uma janela, única no cenário. Não há indicações de movimento. Quatro tochas iluminam o quarto, é noite. A única mudança de situação é o clarear final, através do qual se indica que está amanhecendo.

As três moças tratam-se por “irmãs”. Embora cada uma tenha tênues características próprias, seus temperamentos são muito parecidos, também suas linguagens e posicionamento frente às outras. Suas reações são por vezes previsíveis. Se existe algum suspense quanto ao que vai *acontecer*, ele permanece frustrado até o final do texto. Ninguém se levanta, ninguém entra, não há um só ‘golpe de teatro’. O andamento depende diretamente do diálogo entre as veladoras e da sua viagem através do sonho.

O único aspecto substancialmente narrativo da conversa tem lugar em uma história, contada pela Segunda irmã – uma história onírica. Um marinheiro está a sonhar e tanto sonha que não consegue mais recordar a realidade. Algumas falas após o término da narração, a moça levanta a hipótese de que a única coisa real venha a ser o marinheiro, e que sejam elas e a situação que vemos no palco, um sonho dele. As páginas seguintes mostram as três irmãs repletas de medo e horror, e procurando algum apoio na inacessível realidade. Iniciam-se falsos indícios de que está amanhecendo – a Terceira diz ter acordado alguém no castelo. As veladoras decidem considerar aquela noite como um sono longo. A seguinte indicação fecha a peça: *Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.* (p.62).

Pessoa não fornece muitas indicações para a atuação – as mais freqüentes são de pausas (nove) e de voz baixa (três). A mais marcante das indicações dá-se

quando uma irmã pergunta: “*Porque olhastes assim?...*”⁴⁴ e segue a marca: “(*Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.*)” (p.57). São significativas as marcas do início e do término da peça: a descrição da cena e da posição das veladoras e a indicação dos sons finais. As três moças fazem menção à situação em que estão, à presença da morta, apenas no final da obra. É curioso o fato de não comentarem a existência do caixão, embora se refiram à noite e à janela. Esse recurso é acrescentado à sua semelhança de linguagens e então se pode duvidar de que as três sejam existências separadas. A Segunda veladora adverte, em determinado ponto do texto: “*São três a escutar... (De repente, olhando para o caixão, e estremecendo). Três não... Não sei... Não sei quantas...*” (p.51).⁴⁵ O drama impõe, assim, um jogo textual de atmosfera onírica onde impera a indefinição.

Pode-se discutir seu gênero. A ausência de trama e o ritmo cadenciado podem nos levar a considerá-lo antes um poema que uma peça teatral, e sua estaticidade parece não sugerir a representação no palco. Se procurarmos características que permitissem enquadrá-lo na tipologia dramática tradicional, veremos que ele frustra as expectativas. Como salientou José Augusto Seabra, *O Marinheiro* não tem enredo / conflito / ação nem definição espaço-temporal, além disso não há personagens definidas, e, por isso, “destina-se mais a ser lido do que a ser visto, ou antes a ser visualizado através das palavras.”⁴⁶ Toda ação dar-se-ia, assim, no plano da linguagem poética. Segundo Massaud Moisés, há uma fusão, nos “poemas dramáticos” ou “dramas estáticos” de Pessoa, entre poesia e teatro: “A tensão entre a forma teatral e o conteúdo poético não poderia, pois, manter-se caso as duas categorias perdurassem como tais”⁴⁷. O teatro serviria como um “molde oco” a um conteúdo essencialmente poético. Moisés e Seabra concordam nesse ponto: *O Marinheiro* não se prestaria à encenação. De algo nos valeria consultar a opinião do autor? Fernando Pessoa inclui na sua definição de teatro estático a ausência de ação e conflito. E aponta:

Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais

⁴⁴ Conservamos a grafia original de Pessoa, na qual o “porque”, mesmo em início de pergunta, aparece sempre sem separação.

⁴⁵ Outra referência ao caixão dá-se na página 53: “(...) (*olhando para o caixão, em voz mais baixa*) - *Porque é que se morre?*”.

⁴⁶ SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.28.

⁴⁷ MOISÉS, op. cit., p.165.

abrangeiramente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações⁴⁸

O trecho nos fornece elementos para relativizarmos a opinião de que o “drama estático” não pode ser considerado estritamente “teatro”, mas sim um poema em forma de diálogos, que visa somente à leitura. Essa opinião é formada a partir dos critérios do teatro tradicional, portanto anterior à revolução operada pelo teatro de vanguarda do século XX e, especialmente, o Teatro do Absurdo. Ao utilizar as palavras “mais abrangentemente”, Pessoa sugere que a definição do enredo tradicionalmente considerado teatral pudesse ser ampliada. Em certo sentido, esta citação poderia ser considerada uma antevisão dos rumos que tomaria o teatro no século XX, prevendo uma ligação mais estreita com o lírico e a abolição do enredo nos moldes tradicionais. Não iremos tão longe a ponto de afirmar essa hipótese, deixemo-la como sugestão.

Não poderemos nos aprofundar na questão do gênero de *O Marinheiro*. Tomaremos a obra como um texto teatral cuja característica mais marcante é a poesia. Esta permeia todos os elementos da peça, do cenário à (inexistente) ação. Deixaremos a discussão sobre em que consiste um “poema dramático” e as suas diferenças específicas pois nosso interesse é o de, aproximando essa obra do contexto teatral do absurdismo, analisar as suas estruturas. Se fosse levado aos palcos de Paris nos anos 50, o texto provavelmente atrairia calorosos aplausos do público freqüentador das encenações absurdistas e admirador de Beckett, cuja obra também apresenta fusões com a poesia.

⁴⁸ PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Ática, 1973, p.112..

3.1 ANÁLISE TEMÁTICA

O *Marinheiro* apresenta um só quadro. Para fins da análise temática que propomos, dividimos o ato único em três momentos distintos:

- 1) do início da ação até a 13ª fala da Segunda veladora (p.37-47) – apresentação e introdução da irrealidade;
- 2) da 13ª à 25ª fala da Segunda veladora (p.47-55) – narração do sonho do Marinheiro;
- 3) da 25ª fala da Segunda veladora ao final da peça (p.55-62) – horror e medo, anunciação do dia.

Dividiremos nossa análise de acordo com os momentos identificados.

Para estudar a obra utilizando os termos “personagem”, “ação”, “enredo”, etc., é necessário fazer uma ressalva. Utilizaremos esses conceitos em definições ampliadas, já que eles tradicionalmente não comportam o caso de *O Marinheiro*. A fim de aplicá-los à análise da obra, esses termos devem ser relativizados, pois não correspondem aos seus sentidos convencionais. Na última parte desse capítulo nos dedicaremos a esclarecer esse ponto, aplicando as características do Teatro do Absurdo à obra. Quando nos referirmos a ações, as compreenderemos como movimentos de imagens poéticas. Quanto ao enredo, ele não constitui um conjunto de acontecimentos, mas engloba o andamento das imagens exploradas na conversa. Não sendo propriamente personagens distintas na acepção clássica, as veladoras serão assim chamadas em um novo sentido, que inclui sua relação de complementação, a sua indivisibilidade.

3.1.1 PRIMEIRA PARTE

Na primeira parte de *O Marinheiro* são apresentados e desenvolvidos os principais eixos temáticos a partir dos quais a peça terá seu andamento e a ambiência em que o jogo se dará. Percebe-se a caracterização (ou anti-caracterização) espaço-temporal e os primeiros desdobramentos da questão do tempo, ligada ao elemento do sonho.

Inicia-se o drama com a frase: “Ainda não deu hora nenhuma...” (p.37), enunciada pela Primeira veladora. Este início já enquadra o leitor na atmosfera fluida na qual ele está-se inserindo: o tempo parece não correr para as veladoras. A Segunda afirma que o dia estará raiando em pouco, recebendo da Terceira a veemente resposta: “Não: o horizonte é negro” (p.38). Essas três falas curtas são quanto basta para fazer com que o leitor compreenda a ambiência de *O Marinheiro*. O tempo se arrasta sem transformação, paira o tédio sobre o quarto das veladoras.

Seabra sugere a indefinição de tempo e espaço como características que impossibilitam um enquadramento da obra dentro do gênero dramático. Quanto ao tempo, ele será “vivido como passado, mas como um passado igualmente imaginário”. Também “o espaço onde se situa a “ação” é sempre um espaço *outro*”⁴⁹.

Esse espaço “outro” é evocado nas falas das veladoras através de imagens como o mar de outras terras, o outro lado dos montes, os outros países e continentes. São lugares também do passado, vivido como sonho. “É sempre longe na minha alma” (p.43), diz a Segunda veladora. O lugar presente é diretamente citado pela Primeira moça quando comenta estar observando uma vela a queimar. Fora esse trecho, não há comentários sobre o quarto circular onde estão dispostas as personagens.

Importantes são as sugestões acerca da janela: única ligação entre o quarto e o mundo, praticamente não se fita através dela. Fala-se de já ter visto dali o mar ou montes, símbolos que trazem à tona o longínquo e o misterioso. A Primeira veladora confessa sonhar com o “outro lado” dos montes dali avistados. Ela revela nunca ter visto o mar “fora de aqui”. “Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!...” (p.39). A janela, “alta e estreita” (p.37) como a quis Pessoa, não chega a ser uma verdadeira ponte de denúncia do real, não delimita um lugar específico, mas “entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar” (p.37). Mar e montes serão símbolos evocados na conversa entre as moças, servindo como pontes para a imaginação. Esse mar que pode ser contemplado pelas veladoras através da janela é aquele a que se refere a Segunda ao afirmar: “Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca” (p.40). A simbologia do mar, em que reina a ambivalência entre vida e morte, trará dados à interpretação das imagens evocadas pelas mulheres. Frequentemente o mar simboliza um estado transitório e de incerteza. Essa dúvida reinará em toda a conversa das moças. A janela é portanto um pórtico para a invenção e para os sonhos que serão elaborados pelas veladoras, possibilitadora da evocação dos símbolos cujas sugestões serão desenvolvidas na conversa.

Ainda quanto ao espaço, Moisés sugere sua circularidade. Um quarto circular de um castelo antigo é uma torre de marfim. Nota-se ainda que as personagens estão de costas para a janela, de costas para o mundo, isoladas em uma torre, pairando em um lugar indefinido. A circularidade, representada na forma do quarto, será afirmada quanto ao tempo: “as horas pingam dum relógio ausente”, escreve Moisés. Na verdade, as horas não são percebidas enquanto passam e o tempo corresponde a uma massa fluida, modelável pelo andamento da conversa. Mais adiante, quando volta o questionamento da razão de não existir relógio no quarto, responde a Segunda: “Mas assim, sem relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?” (p.40). A ambiência criada, de indefinição, serve à atmosfera necessária para que as moças falem o que têm a dizer, ou seja, tudo serve à criação de um ambiente ideal ao devaneio e ao sonho.

⁴⁹ SEABRA, op. cit., p.29.

Procuraremos estudar o tempo com mais detalhe adiante, ressaltamos aqui apenas a sua indefinição quando da apresentação da ambiência em que transcorrerá a ação.

Fazem ainda parte da caracterização da situação a ser desenvolvida os reiterados convites que se fazem as irmãs: o primeiro, para contarem o passado; em seguida, para passearem pelo quarto; depois para contarem contos umas às outras; por último, para cantarem. O único convite a ser aceito é o primeiro, os outros não são sequer comentados pelas outras moças.

Cada uma apresentará um relato de seu passado imaginário. “Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...” (p.38). Ao ler esta fala da Primeira moça, damos-nos conta de que seremos público de uma espécie de “contação” de histórias, mas de histórias irreais, *sempre falsas*. Ao discutirem a possibilidade de falarem sobre o passado, as veladoras introduzem uma aura de dúvida e incerteza. A Segunda defenderá a opção de contarem passados inexistentes, que não tivessem tido, ao que responde a Terceira: “Não. Talvez o tivéssemos tido” (p.38). A teia de confusão entre a imaginação e a realidade começa então a se formar. A Primeira sugere que passem ali mesmo, de um lado para o outro, porque “Às vezes isso vai buscar sonhos” (p.39). Ninguém se levanta. Segue uma pausa.

Passemos às histórias contadas pelas moças. Cada uma formulará a sua, sempre ligada a um símbolo pertencente à natureza que lhe confere o seu lugar. A mais desenvolvida é a da Segunda veladora, que viveu junto do mar. Já a Primeira liga-se aos montes e a Terceira aos lagos e riachos. A forte presença da água como elemento dessas histórias denuncia o plano de fecundidade das criações individuais. A água, ligada ao feminino, materno e primordial, traz em suas sugestões também a de ameaça e destruição. Em todas as situações em que está presente na conversa das irmãs, a água é nascente, brotando da terra e significando fecundação. Não há uma só sugestão de água descendente, de chuva, que geralmente significa bênção celestial e é vista como masculina. A água citada pelas veladoras em suas situações traz em si a ambivalência entre o materno e a ameaça. A dos rios e do mar está associada à vida humana e à flutuação dos desejos. Na simbologia da água dos lagos a encontramos como fonte de fadas, feiticeiras, monstros ou ninfas, representando por vezes também o desejo. Já os montes, evocados pela Primeira veladora, podem sugerir lugar sagrado, portanto de mistério e fascinação. A

imutabilidade da montanha pode opor-se à impermanência das águas, mas serve aqui como representação de lugar longínquo, sobre o qual paira a imaginação. Folhas e ramos são elementos secundários citados pelas veladoras. Em sua simbologia encontramos a alegria, a vitória, a felicidade e, por vezes, a fertilidade. Todos os símbolos utilizados por Pessoa têm relação com a representação da vida, ora no que ela tem de feminino e fecundo, ora no que ela tem de risco e de ameaça.

A primeira a contar suas histórias não vividas é a Segunda veladora: fala de um passado em outra terra, em que fiava frente ao mar. “Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver.” (p.39) A Primeira afirma nunca ter visto outro mar senão aquele que se pode avistar da janela daquele quarto. Com esta última fala (p.39), Pessoa sugere que as três possam não ter nunca saído dali, e coloca suas personagens em um ambiente ainda mais caracterizado pela soltura no tempo e no espaço.

O mar que elas não vêem, conforme a fala citada acima (p.40), dá saudade do mar que nunca verão. A essa imagem vai somar-se a dos outros lados dos montes, cuja função é a de caracterizar a imaginação / invenção como principal atividade exercida pelas três moças. O outro lado dos montes (que se avistam ao longe, talvez cobertos de névoa) é espaço de mistério, ao qual só correspondem expectativas formadas pela criatividade das moças, ou seja, fantasias. Tudo só pode ser alcançado através da imaginação.

A Primeira veladora conta sua história não vivida envolta em tristezas: “Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem...” (p.40). Ao “lembrar” dessa história, ela sente vontade de chorar. Pergunta então: “Quando virá o dia?” (p.40). Essa parece ser a primeira indicação da tensão entre a busca do sonho e a necessidade de realidade nos momentos difíceis, representada pela certeza de que o dia chegará (conforme o consolo da Terceira: “Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...” (p.41)).

A última a contar sua história não-vivida é a Terceira veladora. Ela não explora detalhes de antemão; somente propõe um lugar longínquo para o seu passado. “Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... Por que é que correria mais longe, ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é?” (p.42). Como se pode notar nessa citação, primeiramente a moça limita-se a delinear o passado colocando-o em um ambiente, novamente ligado a símbolos da natureza.

Destarte suas relutâncias, mais adiante ela vai desenvolver o seu relato: entre sombras de ramos, fontes, lagos, ela vivia sorrindo sem razão. Nota-se que nas histórias de passado das três irmãs elas foram felizes sem o saber. Essas "lembranças", entretanto, causam algum tipo de tristeza, uma melancolia, tendo seu papel na incerteza geral de suas existências.

As figuras dos montes e do "lado de lá" aparecem freqüentemente na obra. A Primeira moça afirma: "Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... Do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras..." (p.44). Embora este trecho pareça o relato de um passado verdadeiro, temos a plena certeza de que foi inventado pela imaginação da veladora, que termina a sua fala com as seguintes palavras: "Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar...". O lado de lá, desconhecido, é objeto da imaginação das moças - é objeto da sua invenção. Mesmo no passado não vivido, a necessidade de sonhar está presente: falar de ir ver outras terras é atividade presente mesmo no outro lado dos montes.

A necessidade de sonho, no quadro de Pessoa, é imperiosa. As mulheres não parecem sequer vislumbrar a possibilidade de viverem uma realidade, pois mesmo seu passado "é sempre falso" (p.38). Sua linguagem está permeada de sugestões oníricas, inclusive no ritmo e na abundância de reticências.

Após uma pausa, a Segunda sugere que contem contos umas às outras. Ela fora a primeira a aceitar o convite para falarem dos seus passados. O convite quanto aos contos é deixado de lado, e na mesma fala a moça completa: "Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado - porque não falamos nós dele?" (p.41). As veladoras podem tudo inventar, porém só se dedicam às histórias dos passados irreais. Ela confessa: "Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal..." (p.41). Pessoa assim reafirma a caracterização da situação das veladoras, cuja fluidez passa de uma coisa a outra sem modificações no estado das personagens.

Um trecho sugestivo para a explicação da aura estática poderia ser este: "Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho..." (p.41). Esta frase pode ser lida como um comentário metateatral à estaticidade do drama e a sua função. Na representação do sonho, nenhuma ação é possível, pois ela desviaria a atenção da atmosfera desejada. A fim de não ser confundida com a

realidade, a cena deve permanecer imóvel, a fim de captar a total atenção para as imagens poéticas do texto.

Procuraremos discutir em que sentido as veladoras têm uma identidade particular e em que sentido elas se complementam.

Das três moças, a que ganha uma caracterização psicológica mais definida é a Segunda, à qual se liga a imagem do mar. Ela terá o papel mais importante da peça, pois de sua boca sairá a história do marinheiro. A Terceira parece ser a mais ligada à objetividade: logo no início do texto, ela dedica às irmãs a realidade da noite (p.38: "Não: o horizonte é negro"). Ela apela à realidade da passagem do tempo (p.41: "Que importa? Ele [o dia] vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre..."). Como as irmãs, ela profere sua história não vivida, porém é a personagem que mais adia o seu contar. A incerteza do sonho a angustia: "Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?" (p.42). A Primeira veladora, que já havia anunciado sua melancolia (p.40: "(...) em mim tudo é triste"), pede às irmãs que falem, em tom angustiado: "O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... (...) Ah, falai, falai!..." (p.41). Esta personagem tem como marco pessoal sua atitude melancólica frente às situações.

São suaves as nuances pessoais das veladoras: a Primeira é um tanto mais triste que as outras, tendendo à fragilidade e ao desespero (que se verá na terceira parte); a Segunda é a que toma as maiores iniciativas e se entrega mais profundamente à invenção; a Terceira é a mais objetiva e racional das moças. Destarte essas nuances, as três parecem não ter existências separadas, como veremos adiante.

De onde vêm as histórias contadas pelas mulheres? Elas certamente sabem que seus discursos estão impregnados de sonho, desejo e conscientemente procurado. A tudo reagem com dúvidas: "As mãos não são verdadeiras nem reais..." (p.42). Quando a Terceira irmã complementa o discurso da Segunda, dizendo: "As vossas frases lembram-me a minha alma..." (p.43), a outra acode com uma explicação: "É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando..." (p.43). Ao ouvir as histórias das outras, as moças vão se apropriando delas, introjetando sem ressalvas as palavras das irmãs. Veremos adiante que elas acabam por dar-se conta da perda de sua individualidade através desse processo.

Outro aspecto apontado na primeira parte é a sugestão de que as três moças sejam poetisas / artistas / criadoras. Poetisas e contadoras de histórias, impregnadas de sonho e de imaginação, elas vagam em espaço nenhum, em tempo imóvel, e de nada têm certeza, e nada sabem a não ser os espectros dos seus passados inventados e dos seus sonhos.

Em meio ao contar de suas histórias, irrompe reiteradamente o questionamento sobre o poder da fala. Na voz da Terceira irmã vemos um certo medo de dizer, também característico das *poetisas* por trás das veladoras. Enquanto a Primeira e a Segunda desenvolvem as suas histórias, a Terceira está calada. Perguntada sobre porque não fala, ela responde: "Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. (...) Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. (...) É por isto que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar..." (p.44-5). É preciso falar sem ter consciência de existir para não ser solapado por este horror, como adverte a Primeira (p.45). Elas não fazem idéia de quem propriamente são, em meio ao sonho em que se encontram, e por isso é preciso se deixarem levar pela situação e ir falando sem se saber falando.

Propõe a Primeira irmã que elas cantem. Essa proposta se esvaece no ar. Surge a consideração do silêncio necessário. Mesmo pedindo que guardem silêncio, a Primeira continua a contar seu passado não vivido. Surge uma surpresa no seu contar: menciona a imagem antes referida pela Terceira, a dos lagos. A Terceira afirmara: "Às vezes, à beira dos lagos, debruçava-me e fitava-me..." (p.45) Uma página depois, afirma a Primeira: "Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e assentava-me à beira dele, sobre um tronco de árvore que caíra quase dentro de água..." (p.46). Essa relação entre as duas histórias aproxima os passados das "irmãs". Na mesma fala, porém, afirma a Primeira: "Não sei porquê, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu... Lembrar-me dele é como não me poder lembrar de nada..." (p.47). O jogo de Pessoa é construído a partir de nuances que confundem seu leitor e o introduzem na atmosfera onírica do drama.

Podemos pensar que todos os elementos (sonho, estaticidade, atividade de contar / imaginar, tempo) estão ligados a um eixo, o sonho, e só têm presença no drama em função dele. Os elementos elencados nesta primeira parte parecem estar ligados entre si e girar ao redor desse eixo. Cada qual leva ao seguinte e liga-se com a situação onírica que a peça presentifica. O sonho pode ser uma chave, indicando o

tom que reinará sobre cada elemento. A contradição dia-noite, que será desenvolvida mais profundamente no final do texto, está ligada ao tempo, que por sua vez relaciona-se com o sonho: "Com a luz os sonhos adormecem..." (p.41). A atividade de contar, ligada à invenção, também tem sua existência a partir desse tom, como indicamos acima.

Terminada a primeira parte, já o leitor / espectador está completamente imbuído na atmosfera de *O Marinheiro*. Foram apresentadas questões que se ligarão a seguir, entrelaçando-se ora com a narração da segunda parte, ora com o desespero da terceira. Parece pronto o terreno para a construção da narrativa do sonho da Segunda veladora.

3.1.2 SEGUNDA PARTE

A segunda parte do drama é consagrada à narração do sonho da Segunda veladora. Ela conta com uma preparação, e sua parte final indica as conseqüências para a situação das moças, que terão sua completa exploração na terceira parte.

A narração do sonho com o marinheiro tem uma vaga e longa introdução. "À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado..." (p.47). Novamente o discurso da realidade imaginada traz referência à situação que vemos no palco: à beira-mar, portanto no passado não vivido, ela sonhou com o marinheiro. Mesmo à beira-mar o sonho se refere a um passado não vivido. Começamos a abrir a caixa chinesa que é a orquestração dos planos oníricos de *O Marinheiro*.

À pergunta "Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira-mar?" (p.47)), a Primeira responde: "Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis.". Delineia-se nessa fala a relação entre necessidade e possibilidade comum às veladoras: embora seja possível ouvir e contar, não é necessário. Seus comportamentos nos soam carregados de indiferença frente às coisas, pois são-lhe apresentadas todas as possibilidades. No mundo do sonho, nada é impossível. Ao mesmo tempo, não há demonstração de necessidades nessa esfera. Nada realmente vale a pena para as mulheres que velam. Exploraremos esse ponto quando da análise do tempo: as moças não demonstram intenções ou expectativas quanto ao futuro próximo. A introdução ao sonho demonstra o descaso das personagens quanto à história a ser contada e, ao mesmo tempo, acaba por gerar curiosidade ao leitor / espectador – artifício este que não permite a um texto teatral sem ações propriamente ditas tornar-se monótono ao seu público.

O trecho pode ainda estar chamando a atenção para a analogia entre a história a ser contada e a obra de arte. Uma porção de sugestões dessa introdução mostrará as ligações entre a atividade das veladoras (de sonhar/ de contar) com a atividade criadora do poeta. A moça continua: "Se é belo, tenho já pena de vir a tê-lo ouvido. E se não é belo, esperai..., contai-o só depois de o alterardes...". É também à beleza que servem as histórias contadas por essas mulheres. A bela obra causa em quem a ouve / vê o efeito desejado, relacionável a uma certa tristeza. As veladoras nos fornecem reiteradas indicações de que "ter pena" está ligado à beleza. A obra imperfeita deve ser mostrada apenas quando puder oferecer uma fruição estética satisfatória. Se as veladoras são poetas, estão-nos revelando facetas do fazer poético, como as tortuosas fases do processo de criação, que exige múltiplas "alterações" até que se realize a obra, esta que só deve ser revelada quando realmente pronta, acabada.

Há que fazer uma ressalva quanto a essa analogia. Se as veladoras são criadoras, não são propriamente a imagem de Pessoa. Não creiamos que o poeta depositou traços seus e que a conduta das personagens é testemunha de sua opinião sobre a arte. Pessoa, estando por fora da história e maquinando como um artífice os destinos, pode escarnecer da "langorosa magia" dessas moças, que começaram pela busca dos encantos do sonho e acabarão pela alienação de suas capacidades, entregues a uma tarefa inócua e aprisionadora. Na terceira parte a crítica do autor quanto ao comportamento da busca irrefreada pelo sonho e o esquecimento da vida aparecerá de forma contumaz.

A introdução tem ainda uma fase por acompanhar. Ao aparentemente iniciar a narração do sonho, profere a Segunda: "Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim..." (p.47). Nesse momento, o leitor espera o início imediato da história, mas sua expectativa será solapada:

Um dia que eu dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias - nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela... Depois ela cessou... Quando reparei em mim, vi que já tinha esse meu sonho... (p.47-8).

É nessa atmosfera mágica, de esquecimento completo da vida real, que surgem os sonhos e (por quê não?) a obra de arte. No olvido da própria identidade,

da história pessoal da veladora, de sua infância e pais, é que ela consegue, sem entender bem como e porque, criar a história do marinheiro. Se fizermos valer nossa analogia entre as situações oníricas que permeiam o discurso das veladoras e os processos de criação poética, essa será uma passagem certamente elucidativa. Revela, entre outros testemunhos metapoéticos, a presença de uma racionalidade outra, de uma consciência dilatada dos processos criativos do artista. A Segunda veladora não consegue explicar de onde veio sua história, sabe apenas de seu estado ao criá-la, estado de total esquecimento, desprendimento de uma identidade particular. As personagens sugerem que para criar é preciso apagar-se o que se foi, olvidar tudo que é real e concentrar-se nesse exercício de fitar uma vela passando. Agora compreendemos a dedicação das moças em se desviarem dos seus passados reais através da criação de outros, imaginários.

Essa outra consciência, esse exercício de desprendimento, que não deixa de carregar um certo tom místico, estaria sendo citada por Pessoa como testemunho da sua opinião quanto ao fazer poético? Acreditamos que *O Marinheiro* trabalha com uma porção de antigas opiniões sobre a arte, os estilos literários e teatrais, mas configura-se como vanguarda, como oposição. Nota-se que a obra foi publicada em Orfeu I, portanto seu nascimento é filiado a um movimento de renovação artística. Pessoa nos apresenta nesse texto teatral uma maneira bem conhecida de enfrentar a vida e a arte. Ele investiga as conseqüências da escolha de não viver a vida real e de entregar-se ao ritmo dos pensamentos. De viver de sonho e sem expectativas quanto às coisas do aqui e do agora. De deixar-se levar pelos impulsos criadores e poéticos sem medidas. Essa posição será por ele destruída, sua investigação acabará por concluir o inócuo dessa “langorosa magia”.

A narrativa que a Segunda veladora põe-se a contar é aparentemente simples. Em seu sonho, a moça vê um marinheiro perdido em uma ilha distante e sem meios de retornar à pátria. Ao recordá-la, ele sofria demasiadamente. Passou por isso a criar uma pátria imaginária, e o fez tão bem que, afinal, não podia mais se lembrar da sua verdadeira terra natal. A Primeira e a Terceira acodem com emoção ao sonho - por identificarem-se? Por ser aquela a *sua* história? Diz a terceira: "Meu coração dói-me de não ter sido vós quando sonháveis à beira-mar..." (p.49). A história do marinheiro apresenta características das histórias das veladoras, que também têm criado outros passados, como nos revelaram na primeira parte.

Em meio à sua narração, a Segunda veladora pára por instantes. Quando perguntada sobre o porquê de sua mudez, ela adverte: "Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre..." (p.50). Como que num chamado à vida real, ela lembra que a manhã deve raiar em pouco: "Vede: o horizonte empalideceu... O dia não pode já tardar... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho?" (p.50). Encorajada pela Primeira irmã a continuar, ela detalha a narrativa antes contada, mencionando o processo com que o marinheiro constrói sua pátria imaginada:

Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... (p.51).

O marinheiro terminou por ter criado para si todo um passado diferente do real, com pessoas, lugares e fatos distintos dos que realmente viveu. A situação em que ele busca resgatar sua vida vivida é de tristeza: "Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar..." (p.52). Pessoa estabelece uma ligação entre o dia enegrecido e a vontade de voltar à realidade. Também as veladoras apelam ao clarear do dia quando dos momentos de desespero e sofrimento.

O final da história vem acompanhado de agonia: o marinheiro está completamente aprisionado em seu sonho. Além de não conseguir recordar de nada quanto ao seu passado real, não seria também capaz de criar para si outro passado. Aquele que imaginou tornou-se tão real que já não lhe seria possível fugir à sua imaginação. O desespero parece tomar a Segunda veladora: "Falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos..." (p.53). A analogia entre a história narrada e a situação das veladoras faz-se presente. A narradora também parece perdida, já não sabe ao certo se existem "coisas que são apenas sonhos". Perguntada sobre a continuidade da história, ela demonstra confusão temporal: "Depois é alguma coisa? Veio um dia um barco (...) e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro..." (p.53). A qual pátria poderia ter regressado? "E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém?" (p.53). Essa sugestão de um final terrível e desconhecido põe o leitor a par da sensação que a contadora vive (e que será explorada na terceira parte), de sua aflição quanto a não possuir qualquer certeza, não possuir um passado que não seja

imaginário, não ter uma pátria a que regressar. O marinheiro, tanto quanto as três moças, está perdido no tempo e no espaço, está solto em uma névoa de incerteza.

A Terceira e a Primeira irmãs continuam a pedir um final para o sonho. A Segunda demonstra sua consternação e começa a sugerir que não se pode definir ao certo o que é sonho e o que é realidade: "Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?..." (p.54). Sua vida torna-se "vaga" – ela começa a concluir algo misterioso e terrível, censurável por Deus: "Tenho um medo disforme de que Deus tivesse proibido o meu sonho... Ele é sem dúvida mais real do que Deus permite..." (p.54). No mundo das veladoras, a realidade adquire uma nova definição, pois é mais real o sonho do que a própria vida. Essa inversão de conceitos é um dos eixos mais importantes da peça, decisiva para o resultado final – concluída a analogia entre a história do marinheiro e a das veladoras, põe-se o leitor / espectador em um universo em que nada corresponde ao conceito tradicional de realidade.

A narração se conclui de forma entrecortada. Não há um final definido para o sonho, sempre exigido de continuar pelas duas irmãs ouvintes. As últimas falas da segunda parte já anunciam as conseqüências da narração para as veladoras. Sem poder responder o que teria acontecido ao marinheiro, uma vez ausente da ilha, a Segunda veladora adverte: "Porque é que mo perguntais? Há resposta para alguma coisa?" (p.54). Não é apenas para o fato particular (para essa história do marinheiro) que ela não possui resposta.

A idéia do sonho é perniciosa para as moças: "Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?" (p.54). Não importa se a sua existência esteja dentro do sonho ou fora dele, qualquer uma dessas formas de ser é suficiente para que se extraiam as posteriores conseqüências. Inicia-se o "horror" das veladoras: "Tudo isso, minhas irmãs, passou-se na noite..." (p.55). A narradora procura convencer-se de que o dia está próximo, ele que será a possibilidade de salvação procurada pelas moças.

3.1.3 TERCEIRA PARTE

Na terceira parte de *O Marinheiro*, as veladoras exploram conseqüências da narração anterior, aprofundam suas respostas emocionais às elaborações precedentes, criando o clímax do percurso transcorrido. Terminada a narração da Segunda veladora, as três “irmãs” penetram em uma atmosfera de dúvida generalizada, de medo e horror.

Às muitas reticências são agora acrescentados numerosos pontos de interrogação, e o texto torna-se ainda mais angustiante. A terceira parte inicia-se com um comentário à narração precedente, que exalta sua beleza: “Bem sei que não valeu a pena... É por isso que o achei belo...” (p.55). Ressalta-se, assim, a ausência de intenção das veladoras – nada valer a pena está agora ligado às referências metapoéticas exploradas pela obra. Esse ‘nada valer a pena’ alargará as suas potencialidades na terceira parte, mostrando mais claramente a escolha do devaneio como avessa e oposta a viver as coisas do mundo cotidiano, ‘real’, concreto.

Segue uma alusão ao caixão e uma consideração da morte, assunto até então ausente na conversa das três irmãs. Esse trecho complexifica a temática do texto, somando ao seu processo a tônica existencialista e a sua bagagem particular de questões. Esse viés, porém, não será desenvolvido, servindo mais para apontar o pouco valor da vida vivida a partir da realidade: “De eterno e belo há apenas o sonho... Porque estamos nós falando ainda?” (p.55). A essa fala segue a reação da Primeira veladora de fitar o caixão, primeira referência ao principal objeto cênico da obra. Ela questiona: “Porque é que se morre?” (p.55), recebendo da Segunda a resposta: “Talvez por não se sonhar bastante...” (p.55). Elevam-se consideravelmente as potencialidades de sonhar, que agora superam definitivamente a esfera de atividade desenvolvida em uma noite de velório. O sonho

tornou-se a coisa mais fundamental para as veladoras, elevando-se para além das questões da vida e da morte. Já não é mais um jogo lúdico ou uma forma de fazer passar mais depressa uma longa noite de sofrimento. Seu poder tomou proporções descomuns e, em certo sentido, monstruosas, como veremos adiante.

A Primeira considera a seguinte possibilidade: “Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?” (p.55). Isso ocorreria da mesma forma dos grandes artistas, que se tornam imortais através de suas obras? Seria desconstruindo-se a noção de tempo? A Segunda irmã afirma: “Não, minha irmã, nada vale a pena...” (p.56). A sugestão existencialista não é desenvolvida: apenas citada a possibilidade de as veladoras estarem dedicadas à sua atividade com o fim de resolverem o problema da morte, ela é deixada por essa reincidente asserção de que nada realmente vale a pena, por essa total falta de esperanças na vida. As personagens não estão preocupadas com isso: lançaram-se em uma realidade outra, em que o medo da morte não faz sentido, pois a vida vivida já fora deixada para trás na busca do sonho. Nada, realmente; nada vale a pena para essas moças: elas não têm qualquer necessidade do presente, qualquer projeção para um futuro próximo.

É complexa a cadeia de relações estabelecidas entre os elementos desenvolvidos por Pessoa. O sonho está ligado à criação poética, por um lado; por outro, ao esquecimento do passado, portanto à quebra com as relações lógicas do tempo; mas esse passado esquecido é reinventado, recriado, ligado novamente à criação. Essa criação se dá através do devaneio. É a contradição fundamental entre o sonho e a realidade que parece estar sendo desconstruída no andamento de todo o texto, como possibilidade de uma forma outra de existir: não a de viver o tempo e os acontecimentos reais, mas de alcançar através da invenção um outro mundo, em que tudo é possível. Qualquer identificação das veladoras com seres humanos preocupados com as suas vidas e os seus destinos é violentamente barrada: elas optaram por esquecer tudo o que não diz respeito ao seu mundo de livre criação, em que a imaginação reina sobre todas as coisas. Não podem estar preocupadas sequer com as suas mortes – antes a morte seria uma libertação, uma forma de se desprender das coisas particulares, concretas, as quais elas puderam esquecer através da criação.

Quando a Terceira irmã fala diretamente da morte, sugerindo que o sonho daquela deveria ser o mais belo, é repreendida pela Primeira irmã. “Ela escuta-nos

talvez, e já sabe para que servem os sonhos...” (p.56). A morte parece ser uma etapa necessária ao exercício da atividade das três veladoras, que a outra já atingiu. Com a presença da morte entre os assuntos da conversa, como vimos, o sonho amplia seu poder sobre os outros elementos, mostrando sua anterioridade sobre absolutamente tudo o que concerne à vida. Após essa fala, Pessoa indica uma pausa.

Nas páginas seguintes, e até o final do drama, a dúvida toma amplas proporções. Podemos tentar analisar as estratégias utilizadas para transformar a tendência ao sonho e ao devaneio e mais a narração da segunda parte em uma atmosfera de horror, de total incerteza e desprendimento do real. Uma das formas de abordar o final da peça é traçar uma comparação entre as estratégias de Pessoa e os argumentos de Descartes na primeira das *Meditações Metafísicas*⁵⁰. Essa foi a primeira das maneiras pensadas por nós para visualizar a elaboração filosófica na obra de Pessoa. Posteriormente, decidimos analisar a questão do tempo, seguindo as conclusões a que chegamos em nossa leitura de Santo Agostinho. Deixaremos apontado o resultado da primeira tentativa. Na próxima parte, dedicada especialmente à análise do tempo, abordaremos essa questão na peça como um todo.

Pontua-se a formação da atmosfera de dúvida generalizada em duas falas da Segunda Veladora. A primeira é a seguinte: “Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho...” (p.56). A fala posterior da personagem nos fornece mais um elemento decisivo: “Que frio é isto?... Ah, é agora!... Dizei-me isto... Dizei-me uma coisa ainda... Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (p.57).

Está completa a cadeia que leva o drama à dúvida universal, possivelmente pontuada pelas palavras “é agora”. Através de “dúvida universal” queremos exprimir um estado semelhante àquele ao qual Descartes conduz seu leitor, na primeira das suas *Meditações Metafísicas*, ao empregar os chamados “Argumento do Sonho” e “Argumento do Gênio Maligno”. De fato, vários questionamentos impostos pelas três veladoras do drama de Pessoa conduzem a uma interpretação dos estados mentais que elas presentificam à luz dos argumentos expostos por Descartes na Primeira

⁵⁰ DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

Meditação, que abre a obra do pensador francês com um exercício completo de dúvida cética.

O objetivo de Descartes nas suas *Meditações Metafísicas* é resolver o problema do ceticismo. Faz-se necessário lembrar o contexto de escritura dessa obra, gerada em plena crise intelectual. Desarticularam-se as vias possíveis de pensar o mundo, e a evolução da ciência mostrou que muitas vezes os sentidos enganam e que as crenças mais arraigadas não passavam de ilusão. O método empregado para realizar a meta é o de aceitar seriamente o ceticismo, partindo da dúvida elevada à sua máxima potência para investigarem-se as saídas possíveis. É por isso que a Primeira Meditação se assenta sobre a dúvida, articulando-se todos argumentos que fazem crer que é impossível ter certeza de qualquer coisa. Em um processo sistemático de generalização da dúvida, Descartes apresenta os seguintes argumentos, por vezes aproximáveis do discurso das veladoras de Pessoa:

1) Argumento do erro do sentido: se os sentidos me enganaram alguma vez, como posso confiar neles? Descartes distingue, porém, as aparências das coisas “pouco sensíveis e muito distantes”⁵¹, sobre as quais é fácil que nos enganemos, e certas aparências menos dubitáveis: “que eu esteja aqui, sentado junto ao fogo, vestido com um chambre, tendo este papel entre as mãos”⁵²... Disso só os loucos poderiam duvidar.

2) Argumento do sonho: como ter certeza de que não estou neste momento sonhando? Esse argumento resolve o resíduo do precedente, pois mesmo as aparências distintas, das quais não se poderia duvidar, poderiam ser sonhos. Porém deste argumento também sobra um resíduo: “há coisas ainda mais simples e mais universais, que são verdadeiras e existentes”⁵³ e que não podem ser colocadas em dúvida, como por exemplo os números. Estivermos sonhando ou acordados, dois mais dois será sempre quatro.

3) Argumento do Deus enganador: Deus poderia fazer com que eu me enganasse cada vez que pensasse nas coisas universais. Porém Deus é bom e não faria com que eu me enganasse.

4) Argumento do Gênio Maligno. Poderia haver um gênio tão poderoso quanto Deus, porém que não fosse bom, que fizesse com que eu me enganasse sempre.

⁵¹ DESCARTES, op. cit, p.86.

⁵² DESCARTES, op. cit, p.86.

⁵³ DESCARTES, op. cit, p.86.

A dúvida cética tem portanto um dos seus estágios na questão da possibilidade de afirmarmos com certeza de que sabemos que estamos acordados. Ao sonharmos, muitas vezes temos a mais verídica impressão de estarmos em estado de vigília. Somente ao acordarmos saberemos que aquele conteúdo mental não passou de um sonho. Como é possível afirmarmos então com certeza que neste exato momento estamos acordados? Parece semelhante a essa a questão que a Segunda veladora coloca ao dizer: “Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho...” (p.56). Como poderá ter ela certeza de que aqueles momentos não são conteúdos de um estado onírico do qual ela (e o leitor / espectador) pode acordar a qualquer instante?⁵⁴

O resultado a que chegarão as três veladoras, através do processo em que se colocam desde a primeira parte, ao inventar outros passados, duvidando da realidade das coisas, leva à dúvida generalizada, que tem seu ápice nas incertezas reveladas na terceira parte: incerteza quanto a estar acordada ou sonhando, quanto a estar sentindo qualquer coisa em particular, quanto a ter uma individualidade e um corpo. É um estado análogo ao que chega o leitor da Primeira Meditação, porém invertido:

E, assim como um escravo que gozava de uma liberdade imaginária, quando começa a suspeitar de que sua liberdade é apenas um sonho, teme ser despertado e conspira com essas ilusões agradáveis para ser mais longamente enganado, assim eu reincido insensivelmente por mim mesmo em minhas antigas opiniões e evito despertar dessa sonolência, de medo de que as vigílias laboriosas que se sucederiam à tranqüilidade de tal repouso, em vez de me propiciarem alguma luz ou alguma clareza no conhecimento da verdade, fossem suficientes para esclarecer as trevas das dificuldades que acabam de ser agitadas.⁵⁵

Descartes busca a verdade; as veladoras, o sonho – ambos chegam à dúvida generalizada. A estratégia de Pessoa acaba por mostrar as conseqüências negativas do abandonar-se em prol dos sonhos e esquecer-se das coisas da vida. Para o pensador, continuar no sonho é evitar as conseqüências funestas de duvidar – o que já não será possível, assim como não será possível para as veladoras despertar daquele “sono longo”. Para elas, sonhar é duvidar. Elas desejam a claridade do dia como aquele escravo desejava continuar sonhando, pois puderam perceber que a fuga da realidade através do devaneio leva ao colapso das

⁵⁴ Uma página depois, a Primeira veladora enunciará seu desespero sob a forma das seguintes palavras: “Quem pudesse gritar para despertarmos!”.

referências e das coordenadas mais fundamentais para o seu bem-estar, que a sua caminhada leva ao pânico e ao desespero.

As conclusões da Primeira Meditação e de *O Marinheiro* são análogas, porém porque aparecem em contextos de gêneros diferentes (o da busca da verdade através da filosofia e o da fruição estética na obra de arte) se assentam em planos distintos. Não vamos perseguir essas possibilidades de relação entre os resultados. Deixemos aqui sugeridas as analogias encontradas nessa primeira via de vislumbrar questões filosóficas no texto de Pessoa, a que nos deteremos posteriormente quando da análise do tempo.

A dúvida da Segunda veladora estende-se ainda quando ela passa a sugerir que a cena em que se encontram as três irmãs pode ser um conteúdo mental do marinheiro. Ela pode ser apenas uma personagem de um sonho que ele tem – assim como ela não passa de uma personagem que o marinheiro Pessoa elaborou em seu sonho poético dramático.

A reação da Primeira veladora à enunciação da dúvida da Segunda é de consternação: “Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade...” (p.57). O conceito de verdade adquire nova definição no contexto das veladoras. O fato de ser por demais estranha uma coisa pode levar à conclusão de que ela é verdadeira. Os conceitos de verdade e imaginação estão dispostos inversamente: a verdade (que tradicionalmente é vista como meta fundamental, anterior e mais valorosa que a segunda) fica sendo menos confiável que a imaginação. E esta, geralmente passível de tantos erros e deformações, acaba por aparecer em primeiro plano, superior e mais fundamental que a verdade. Quanto mais estranha uma coisa (quanto mais ela tiver de imaginária, de sonho) maior a probabilidade de ela ser verdadeira. O discurso das veladoras leva o leitor / espectador à confusão de seus conceitos e contribui para a formação de um estado de espírito em que não há correspondente para a distinção / oposição tradicional entre imaginação e verdade.

Logo após a expressão de seu terror perante a possibilidade levantada pela Segunda, a Primeira veladora evoca a luz do dia: “Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vede-o, vede-o... Ele consola...” (p.57). O consolo à total falta de certeza das veladoras é sempre esse

⁵⁵ DESCARTES, op. cit, p.89.

anúncio da realidade (ou da concretude) através do clarear do céu, que indica que o tempo está passando e as livra da noite, lugar dos sonhos.

Segue uma marcação, já citada, que é certamente digna de debate.

Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Por que olhastes assim?... *(Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira)*. Que foi isso que dissestes e que me apavorou? (p.57)

Os gestos das irmãs são para a Primeira veladora conteúdos da sua imaginação. Mesmo a realidade sensível da cena não é para ela real. Ela estava tão concentrada em sua dúvida angustiada que não podia reparar no que está frente a seus olhos. O texto que antecede a pergunta “Por que olhastes assim?” (p.57) é como que uma reescritura da dúvida enunciada pela Segunda veladora. Nesse ponto da conversa entre as três moças, segundo essa indicação, nada interferem suas presenças físicas. Essa indicação de Pessoa pode sugerir a interpretação que considera as três como distintas vozes que habitam o pensamento de uma só pessoa: as três personagens podem ser facetas de uma mesma moça – quem sabe a que está sendo velada? Por outro lado, a falta de certeza quanto às sensações é um dos pontos necessários à generalização da dúvida. Não poder provar que se tem um corpo definido – levar a sério a possibilidade de que as sensações a respeito do corpo podem ser criadas pela nossa mente – é um estágio apontado por Descartes em sua investigação das premissas céticas. Na teia pessoana de *O Marinheiro*, não há certeza possível; todas foram meticulosamente destruídas ao longo da conversa entre as três irmãs.

O efeito da dúvida – sua conseqüente resposta emocional de profunda perturbação – continua a ser desenvolvido até o final do texto. Há várias menções ao ato de falar e ao de pensar, enquadradas em um questionamento de saída possível do abismo em que se encontram as três moças. A Primeira veladora, após a marcação citada, exprime um estado mental de esquecimento da conversa anterior, tomada que está de pânico: “Tenho medo de me poder lembrar do que foi... Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus... Devíamos já ter acabado de falar... Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido...” (p.58). Há uma oscilação entre o ato de falar como causa do horror em que estão agora, pois foi falando que elas se perderam em seu sonho; e o ato de falar como uma forma de consolo: “Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para não

deixardes sozinha a minha voz...” (p.58). São modos de ver sua atividade contraditórios, inconciliáveis, que se alternam nos últimos momentos.

O desespero desmedido da Primeira veladora é apreendido pela Terceira, que sugere que aquela voz já não é de sua irmã, mas de outra, uma voz que “Vem de uma espécie de longe...” (p.58). A perda da individualidade de cada veladora não é, portanto, algo restrito às suas sensações íntimas, é objetivo e percebido pelas demais. Mais adiante, a Segunda enunciará também a sua perda de identidade: “Quem é que está falando com a minha voz?” (p.60). Desprovidas de qualquer certeza, as veladoras perdem a noção do eu – elas podem ser o fruto da imaginação de um outro (o marinheiro), e portanto não têm autonomia qualquer. É por isso que nelas algo diferente delas fala. Já não são apenas uma voz, mas os instrumentos, personagens, marionetes, de outra.

Continuando a Primeira a exprimir o seu pavor (“ (...) tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes...” (p.58-9)), a Terceira novamente demonstra preocupação com a irmã mais frágil, desta vez censurando a Segunda, esta que é a verdadeira enunciadora da dúvida. “Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história.” (p.59) Como resposta a essa censura, a Segunda pergunta: “Porque é que já não reparamos que é dia?...” (p.59). Pessoa marca um aumento de clareza apenas no final da obra. Concretamente, portanto, não é dia, pois as personagens estão sob a mesma luz fraca do início. Elas tentarão desesperadamente convencer-se de que a noite passou, mas em vão: “Porque não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo...” (p.59). Seria impossível alguém bater à porta – seria, ao mesmo tempo, uma saída para o desespero das veladoras. Em sua consternação, a Primeira sabe apenas de seu medo generalizado, do qual é impossível distinguir a causa. Ela sente horror, ao mesmo tempo, de continuar sonhando e de ser acordada. Ter medo da realidade palpável seria, ao menos, uma forma de saber do que é que tem medo. E é essa realidade que ela busca na chegada do dia.

Também a Segunda irmã expressa seu total desconsolo diante da dúvida: “O que é que nós queremos fazer? o que é que nós temos idéia de fazer? – já não sei se é falar ou não falar...” (p.60). Apenas parcialmente essa pergunta poderia ser respondida. A Primeira veladora diz ser melhor não mais falarem. Na mesma fala, porém, ela exprime sua necessidade de “dizer frases confusas, um pouco longas,

que custem a dizer...” (p.60). Frases que serviriam apenas para distraí-la dos seus pensamentos, frases que serviriam para passar o tempo e tentar abafar o sentimento de pânico. Ela não se cala.

O apelo das veladoras por uma saída inclui saberem-se sentindo algo – elas, porém, não conseguem decifrar seus sentidos, conforme o trecho pronunciado pela Primeira: “Não sei o que é isto, mas é o que sinto...” (p.60). Suas sensações não são vínculos a quaisquer idéias, de nada elas têm clareza. É difícil afirmar até mesmo que elas tenham certeza de algo sentir, mesmo sem saber o que. A Segunda veladora confessa: “Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo?...” (p.60).

Esta fala vem precedida do uso da seguinte imagem: “Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?” (p.60). Além de estarem presas umas às outras, estão presas no universo que construíram. Elas não se responsabilizam pela situação a que chegaram: uma aranha, possivelmente enorme e muito negra, as enredou. Elas não têm consciência dos seus atos, não se imaginam vivendo a consequência de uma escolha anterior. Foram levadas pelo sonho até à incerteza total. A imagem da teia está ligada a outra, a da “quinta pessoa”: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (p.61). Com essas palavras, a Segunda veladora deixa ainda mais clara a sensação, partilhada pelas três, de que algo outro está agindo sobre elas. Não há noção de responsabilidade em seu discurso.

A perda da sua individualidade e da vida real, que talvez não fosse tão sombria a ponto de ser dispensada através do seu exercício onírico, mostrou consequências não calculadas. Como o marinheiro que se perdeu em sua viagem e já não tem as coordenadas necessárias para restabelecer o seu caminho, as veladoras se descobriram soltas em um universo sem limites, sem quaisquer referências. Perder-se no mundo do sonho sem ao menos uma certeza levou-as ao colapso de todas as suas capacidades. Novamente a imagem do mar e da navegação se faz presente nas conclusões interpretativas: símbolo da imensidão, o mar é um espaço no qual só se pode entrar dispondo-se de um arsenal de métodos e instrumentos que nos ofereçam coordenadas. As personagens não tiveram esse cuidado. Perdidas no mar sem referências (sem ao menos sensações, como veremos adiante), as veladoras são marinheiras em alto e turbulento mar.

Há nas páginas finais do texto vários exemplos de tentativas de sentirem-se ligadas à realidade. Em uma delas, a Segunda finge ouvir algum som, na tentativa de “crer que havia alguma coisa a ouvir...” (p.61). Mas não há qualquer som no recinto e, a esta altura, o leitor / espectador já não crê na possibilidade de alguém bater à porta. Em uma frase, ela vai sintetizar o estado em que se encontram:

Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida... (p.61).

Suas vozes já não estão ligadas às suas almas, suas sensações estão destacadas dos seus pensamentos – contudo, elas falam e sentem e pensam, de forma insuficiente, errônea, desesperada. Elas perderam a capacidade de falar e sentir e pensar, pois o que é dito já não tem relação com o que é pensado e sentido; o que é sentido não tem relação com o que é pensado, etc. As faculdades das veladoras sofreram danos irreversíveis e delas sobraram restos, que não correspondem às suas verdadeiras atividades.

A Primeira irmã, que mostrou ser a mais afetada emocionalmente pela situação, parece ter chegado à máxima altura do pânico, desistindo da frustrada tentativa de ligar seus pensamentos às sensações. “Um sono fundo cola uma às outras as idéias de todos os meus gestos” (p.61). No sono do pensamento, um “lodo morno”, ela está entregue. A apatia (ou abulia) a prende a uma paradoxal tranqüilidade: “Para quê tentar apavorar-me? Não cabe mais terror dentro de mim...” (p.61).

Em voz “muito lenta e apagada” a Terceira moça vai pronunciar seu derradeiro texto, pleno de tensão dramática, em que ela desesperadamente tenta convencer as irmãs de que a saída é possível e iminente: “Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já...” (p.61). Já não é mais possível ao leitor / espectador convencer-se de qualquer saída para o desespero, e já não se acredita a existência de uma visão que possa distinguir a realidade. A esperança da Terceira veladora é falsa, e nos proporciona uma sensação mais próxima da ironia (e mesmo do sarcasmo) do que um reconforto. Em certo sentido, Pessoa pode agora zombar de suas personagens, mostrando de forma muito clara e aguda a miséria que sobre elas se abateu. Ao chegar ao final de *O Marinheiro*, sabemos que Pessoa nos proporcionou uma vivência crítica e refletida

quanto à atividade de sonhar como possibilidade de fuga da vida e das questões do mundo, e por isso as inúteis tentativas dos momentos finais nos geram pena e desencanto.

A última fala será dada pela Segunda. Ela vai responder ao apelo da Terceira: “E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...” (p.62)). Responde a Segunda: “Porque é que mo perguntais? Porque eu o disse? Não, não acredito...” (p.62). Depois de experimentarmos o horror de se perder completamente nos sonhos, dizer que acreditar neles é uma forma de felicidade não nos soa algo considerável.

A marcação final de Pessoa traz várias indicações concretas de que raia o dia (o cantar do galo, o aumento da luminosidade, um som de carro). Elas poderiam nos proporcionar alguma esperança de que as moças passaram, verdadeiramente, um sono longo, e que enfim poderão despertar. Nota-se, entretanto, que elas ficaram silenciosas, sem se fitarem. Elas não expressam nenhuma reação quanto àquele raiar do dia – um clarear ainda vago, como o chiar do carro lá fora, frente à situação imediatamente anterior. Reina a ambigüidade.

Interessa-nos, mais que decidir se as personagens terão uma saída para o seu desespero, enfocar o resultado da viagem através do sonho como perda e desmascaramento da sua suposta “langorosa magia”. Poderíamos chegar a um resultado interpretativo completamente diverso se não distinguíssemos a opinião do autor da atitude das personagens. Se para as veladoras não há muita diferença entre contar e sonhar, quanto a Pessoa, essa diferença se faz acentuada. Ele está a nos apresentar uma história em que o sonho é levado às últimas conseqüências, e o faz privado de uma entrega desmedida. Os passos que levam da leve atmosfera do início ao terror da última parte são dispostos em crescente tensão e desencanto. Esse caminho é estudado em todos os seus detalhes. Tentamos mostrar que o jogo que leva ao desespero da terceira parte é criado a partir de uma certa disposição de elementos: criação da ambiência, primeiras estórias do passado inventado, narração do sonho do marinheiro e extração das conseqüências. A entrega das veladoras se faz sem ressalvas nesse percurso, e é a elas que veremos jogadas no abismo de não possuir referências. Há portanto um tom de crítica na apresentação pessoana do sonho. Há um questionamento dos limites da grande promessa de esquecer a vida presente para entrar em um mundo de magia e liberdade.

Muitos decerto consideraram *O Marinheiro* como uma tentativa de afirmar o valor do sonho. Os que consideram o texto como um exercício hiper-simbolista talvez cheguem à conclusão de que Pessoa está a mostrar uma forma outra de se colocar no mundo como solução para muitos problemas. Não nos importa sabermos quais as intenções do autor com seu texto. Na nossa opinião, o poeta acabou por mostrar como o sonho se tornou vazio e sem sentido para a mentalidade moderna, discutindo antigas opiniões sobre as potencialidades da imaginação e a criação da obra de arte. O texto é uma crítica à “langorosa magia” dos sonhos quando carregam consigo a negação da vida e da busca de um sentido para ela. *O Marinheiro* não se mostrou uma proposta de fruição estética de uma forma de ver o mundo calcada na depreciação do sensível e concreto ou em uma valorização sem limites da imaginação, na qual supostamente tudo seria possível. O resultado dessa leitura é o desencanto.

3.2 A QUESTÃO DO TEMPO

Procuramos isolar a elaboração pessoal da questão do tempo, que discutiremos à luz de algumas sugestões da teoria agostiniana. Acima, apontamos a indefinição como a principal característica do tempo de *O Marinheiro*. Procuremos abordar em que consiste essa indefinição em mais detalhe.

A questão aparece na primeira fala e permeia toda a peça. Muitos elementos são utilizados para a sua discussão, apresentando-se de forma interligada. O tempo não é caracterizado fora dos seus diálogos com o sonho e a invenção, representada nas sugestões metapoéticas e metateatrais. Criação, sonho e as inversões do tempo formam uma cadeia. Tempo e espaço também estão relacionados: o quarto do castelo é circular, o drama é estático.

A indefinição que apontamos acima diz respeito, em seu primeiro estágio, à ambientação ideal para a atividade de sonhar. “Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?” (p.40). A dispersão no tempo é necessária para criar um ambiente adequado à livre imaginação, à criação artística, na qual tudo será possível, incluindo a atividade de inventar outro passado. De início, a atitude das veladoras nos parece uma grande (e talvez ingênua) brincadeira. Finge-se não ser necessário respeitar as relações lógicas entre as coisas (incluindo as temporais), a fim de se entrar no campo livre da fantasia.

Esse primeiro estágio, porém, logo se transfigura, ampliando e aprofundando a indefinição. “Não deu hora nenhuma” (p.37). A inexistência de relógio no quarto, a impossibilidade de medir o tempo por um fator externo, aponta para a dispersão sofrida pelas veladoras. Sabemos apenas que é noite, pois “o horizonte é negro” (p.38). Não há como precisar se a cena ocorre no início da noite ou no final da madrugada. As veladoras sabem que as horas passam, porém não as vêem passar.

O presente, portanto, não pode ser vivenciado com precisão: “O presente parece-me que durmo” (p.44). A veladora “dorme” pois não está a viver uma seqüência de acontecimentos. Saber que o tempo está passando para ela é, em certo sentido, algo abstrato. Há ausência de referências temporais. Sem um ponto que sirva para marcar a referência do antes e do depois, não há como saber onde exatamente a personagem se encontra em uma linha temporal. Dizer “antes” pressupõe poder dizer antes “do que”. Porém não há acontecimentos no texto de Pessoa.

O presente não é capturável: “Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou...” (p.41). “As minhas palavras presentes, mal eu as digo, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais...” (p.45) A passagem é vivida com desconforto, pois faz com que não se possa isolar um espaço de presente. Este ganha um novo traço característico, sendo também apresentado como aquele ser paradoxal, porque sem extensão, de que falava Agostinho antes de elaborar a tese do tríplice presente.⁵⁶ Saberíamos o que é presente se pudéssemos isolar a menor medida de tempo, algum ponto entre as coisas que estão se tornando passado incessantemente.

Espera-se o dia, e fala-se na sua chegada, mas não há qualquer progresso na espera. Do início ao final de *O Marinheiro* as veladoras estarão perguntando *quando* raiará o dia, sem saber nem ao menos se falta muito ou pouco. “Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...” (p.41). Não parece haver dúvidas quanto à chegada da manhã, porém a distância entre o momento vivido e a aurora é dispersa e fluida, inalcançável pelas veladoras. Símbolo da esperança no encontro do real, ele surgirá repentinamente, quando toda a ação já tiver transcorrido e as veladoras estiverem completamente submersas no seu sonho. Seu surgimento trará dúvidas quanto à sua realidade. O conhecimento da chegada do dia é puramente abstrato: sabemos que ele deve vir porque vem todos os dias. Em certo sentido, poderíamos ler na obra de Pessoa um questionamento da probabilidade como portadora de dados objetivos. Dizer que o dia nascerá amanhã (pois até então, em toda a história da humanidade, nunca deixou de raiar) não parece ser uma afirmação possível de ser posta em questão, porém está embasada

⁵⁶ AGOSTINHO, op. cit.XV, 20: “Se se puder conceber algum tempo que não seja susceptível de ser subdividido em nenhuma fracção de tempo, ainda que a mais minúsculas, esse é o único a que se pode chamar presente.”

no princípio de que se sempre foi assim, sempre será. Ao final do texto, colocamos a pergunta: e se o dia não raiar nunca mais?

A memória complexifica a caracterização do tempo. Ela não é um registro de fatos acontecidos⁵⁷, pois mistura-se com a invenção: "O passado não é senão um sonho..." (p.41). Contar o que fomos "É belo e é sempre falso..." (p.38). O passado é sempre irreal e, mais que isso, é *belo*. Contar o passado relaciona-se com inventar, criar um objeto para fruição estética.

O passado pode ser construído no presente. Sobre esse paradoxo temporal se fixa a história do marinheiro e os principais pontos da elaboração da questão. "Começo neste momento a tê-lo sido outrora..." (p.44). Essa inversão denuncia o paradoxo: dispersas no tempo, as moças podem fugir à linearidade do tempo, não há que obedecer às relações lógicas que o constituem.

A principal das inversões das relações lógicas do tempo se dá pela construção de um novo passado no presente, porém há outras. "O que eu era outrora já não se lembra de quem sou" (p.45). Só é possível lembrar-se de algo no presente, porém a Terceira veladora pode lembrar-se no passado de seu presente. Há ainda uma série de sugestões de antecipação (ainda que incompleta) de conseqüências futuras, como em "Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer" (p.44-5) ou "Tenho medo do que não chegastes a dizer" (p.57). Esse medo parece estar relacionado com um desejo de não passagem do tempo.

A inversão das categorias do tempo é o segredo do encanto da história do marinheiro. Ele pôde construir um novo passado no seu presente. Pôde, através da imaginação, ter vivido de novo sua infância e adolescência. A memória, entretanto, e segundo Agostinho, é o conjunto de impressões, de vestígios que ficaram registrados na alma das coisas que passaram. As coisas passadas não podem estar no presente: estão como imagens. Pessoa pinça essas imagens e as desloca, rompendo a causalidade entre a realidade passar e ficar gravada uma impressão. A impressão existe sem ter existido a coisa que a gerou. A memória é um conjunto de imagens móveis que não têm ligação com a passagem do tempo, antes têm estreita relação com a capacidade de invenção. Contar o passado é *belo*, ou seja, tem a mesma característica distintiva da obra de arte, fruto da imaginação do artista.

⁵⁷ Como deveria ser, segundo Agostinho: "Ainda que se narrem, como verdadeiras, coisas passadas, o que se vai buscar à memória não são as próprias coisas que já passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens de tais coisas, que, ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como que uma espécie de pegadas." AGOSTINHO, op. cit., XVIII, 23.

Constrói-se uma falsa memória a partir do desejo: “Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado...” (p.47). O desejo, que deveria projetar um futuro, retrocede ao passado, em uma inversão que rompe com a diferença entre o que foi e o que será. Antes de acontecer a realização do desejo, ela já deveria estar gravada como impressão.

Não vale a pena viver o presente: “É sempre tarde demais para cantar, assim como é sempre tarde demais para não cantar.” (p.46). Todo convite para que se faça uma ação real (passear, cantar) é recusado com displicência. Em certo sentido, é possível que as veladoras não tenham intenção. Por isso nada nelas tem a necessidade da história do marinheiro: é indiferente. Mais do que isso, nem a possível fuga da morte é valorizada. Oferecida por uma das irmãs, ela não é sequer considerada, pois “nada vale a pena” (p.56).

Não há uma verdadeira projeção do futuro, talvez por igualmente não existir uma atenção presente. A expectativa das moças se reduz ao clarear do dia, como marco de que as horas estejam realmente passando, ou como denúncia da realidade. Essa, porém, é uma falsa expectativa, pois não traduz uma ação concreta. Dizer que o dia irá raiar é como dizer que Godot virá amanhã sem falta⁵⁸. Ninguém se levanta à subida da luz no final da peça, marco apenas sentido pelo leitor / espectador, porém ignorado pelas personagens. O final da peça antes sugere uma continuação perpétua da situação. O dia raia para nós, não para elas.

Podemos aprofundar algumas sugestões da narração, a fim de compreender as ligações entre os planos oníricos de *O Marinheiro* e sua elaboração da questão do tempo. A Segunda veladora sonhou que sonhou que um marinheiro sonhara. Se considerarmos que a situação que vemos no palco é um sonho, seguindo a indicação “Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho” (p.56), há que se somar mais um plano para a orquestração. É nesse sonho que a veladora sonhou um passado à beira-mar. Nesse passado ela sonhou com o marinheiro.

Para sonhar, no discurso das veladoras, antes de tudo, é preciso esquecer. Para inventar o seu passado à beira-mar, a veladora teve de esquecer o seu “real” passado, este inacessível ao leitor / espectador. Nesse passado imaginado, ela

⁵⁸ O indivíduo deve ter um caráter ativo, segundo Agostinho. Salienta Ricoeur: “Se a atenção merece assim ser chamada de intenção é na medida em que o trânsito pelo presente tornou-se uma transição ativa: o presente não é mais somente atravessado, mas a intenção presente faz passar o futuro para o passado (...)”. RICOEUR, op. cit., p.38.

indica que esquecera da sua infância, e nessa situação sonhara com o marinheiro. O marinheiro, por sua vez, também irá esquecer o seu passado real. O sonho do marinheiro aparece de forma inexplicável: “Não sei onde ele teve princípio” (p.48).

Se para sonhar é preciso esquecer, o lembrar será considerado como sofrimento. A causa da dor do marinheiro era a memória: “cada vez que se lembrava dela [da pátria] sofria” (p.48). Esse é o motivo de ele ter construído um novo passado. A elaboração da nova pátria do marinheiro, essa sim, teve uma duração: “Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal” (p.49). A atividade de construção desse novo passado era ininterrupta, ela ocorria tanto de dia quanto à noite, de forma “contínua”. Assim também o leitor / espectador acompanha a duração da peça de Pessoa, ela que não é percebida pelas veladoras.

Na história do marinheiro, temos a vivência do que seria a situação das veladoras levada às suas últimas conseqüências. A atividade presenciada na primeira parte do drama (a de sonhar outros passados) é apresentada de forma lancinante na história do marinheiro, que acrescenta as conseqüências, ou seja, o total olvido do passado real. O horror experimentado na última parte é portanto efeito da experiência generalizadora vivida pelas veladoras, isto é, pelas marinheiras.

“O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas...” (p.50). Essa enunciação da Primeira veladora mostra que sonhar, em certo sentido, é parar o tempo. É subverter a sua passagem – vivida, como mostramos acima, de forma desconfortável. Talvez, sonhando, será possível fugir àquela sensação negativa do presente sempre se tornando passado. “Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam...” (p.50). “De eterno e belo há apenas o sonho...” (p.55). Além de belo, ou seja, fruto de uma elaboração estética, o sonho é eterno, isto é, apresenta-se como uma possibilidade de fugir à passagem. Fuga é a palavra que exprime a busca das veladoras: fuga do tempo, fuga da vida, fuga da ação.

Mas será possível viver assim disperso no tempo, ignorando as suas relações mais básicas? O horror da última parte denuncia que a vida fora das relações lógicas do tempo é insuportável, e acarreta uma perda total dos conceitos que embasam o nosso raciocínio e a nossa noção de realidade. Estamos frente à união entre dois pólos: o das inversões temporais e o da oposição entre sonho e realidade. Ganhou-se a desarticulação da passagem do tempo através da atividade de sonhar, tornando-se possível uma quebra com a sua linearidade e a construção de um novo

passado; porém com isso também se recebe a perda das referências. Às veladoras, na terceira parte do drama, é impossível sentir. As mãos não são certamente verdadeiras nem reais, como toda a certeza também se perdeu. O horror é agora insuportável, horror causado pela acentuação da dúvida. Como assinala a Primeira veladora, algo tarda e devia ter acabado: “Tarda tudo... O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?” (p.58). “Tudo isto, toda esta conversa e esta noite, e este medo – tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente” (p.58-9). O que ocorre é que a dúvida se generalizou e não é mais possível uma referência à realidade: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (p.61). As veladoras querem que alguém bata à porta, mas isso é impossível. A frase terrível (“Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (p.57)) deve ser esquecida: “Tenho medo de poder lembrar” (p.58), diz a Primeira veladora. A própria narradora parece esforçar-se no mesmo sentido: “Já não me lembro... Já mal me lembro que a contei... Parece ter sido já há tanto tempo!...” (p.60). Porém todas sabem que algo de muito importante aconteceu, algo que inclusive Deus (e não um Gênio Maligno) poderia censurar.

O pedido de salvação se dá pela chegada do “dia real” (p.57), este entretanto também sonhado: “O horizonte sorri ouro...” (p.56). “Ele brilha como ouro numa terra de prata” (p.57). O dia é símbolo de que existe uma realidade para além do sonho, um limite para o devaneio. Dizem elas que a aurora está despontando, porém o espectador nada vê. As descrições da aurora parecem ao leitor e ao público tão falsas quanto a seguinte tentativa:

SEGUNDA: (...) Ah, escutai...
PRIMEIRA E TERCEIRA: Quem foi?
SEGUNDA: Nada. Não ouvi nada. Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir... (p.60-1)

A dispersão das veladoras seria análoga àquela de que fala Agostinho? Vimos que o presente, como descrito no início da peça, é apresentado sem extensão, as palavras ditas tornando-se passado incessantemente. Este presente é substituído pelas veladoras por um presente em que não se pode contar as horas e no qual o tempo é fluido, sem diferenciação entre o passado real e o passado criado no presente. Não há propriamente um presente do passado, pois a memória não é o

registro das coisas acontecidas, é o fruto da invenção presente. E nem um presente do futuro: para que o dia raie, é necessário que as veladoras tenham a sua atenção fixa no presente. A sua falta de intenção é que faz com que a expectativa quanto ao raiar do dia seja artificial, como a espera por Godot.

Para subverter-se assim as relações do tempo, segundo Santo Agostinho, não bastaria estar “distráido”? O tríplice presente é tríplice intenção: para que o futuro se transforme em passado, é necessário que o sujeito, atento às visões presentes, opere essa transformação, seja capaz de ter intenção⁵⁹.

A “distracção” das veladoras faz-se notar no fato de estarem perdidas em pleno mar. Como o marinheiro, que sobreviveu só de um naufrágio e vive sem saber para que lado é o sul e o norte, as veladoras também perderam as suas referências. Não têm coordenadas para fixarem o antes e o depois. Nota-se, na construção conceitual de Pessoa, a estreita ligação entre tempo e espaço: a imagem da navegação lida justamente com as questões da referência, da medida, do cálculo das distâncias através de coordenadas. O mar é imenso e não há como saber o caminho a ser seguido sem que se consultem pontos referenciais. Tanto tempo quanto espaço os exigem: longe “do que”, perto “do que”; antes “de que”, depois “de que”. Esta pode ser a questão central quanto à problemática do tempo no texto de Pessoa. De tanto sonhar, as veladoras se perderam. Sem pontos referenciais nem marcos em que se agarrarem, elas vagam em um tempo indefinido.

Há ainda um aspecto sobre o qual cumpre refletir. É a forma com que a questão do tempo é formulada em *O Marinheiro*. Afirmamos que as relações temporais foram quebradas e suas prerrogativas lógicas negadas, de forma que as veladoras puderam construir um mundo em que nada corresponde ao tempo tradicionalmente considerado. Nas obras de Beckett, salientamos o seu carácter de exercício. O resultado da leitura de *Esperando Godot* e *Dias Felizes* mostrou que esses textos incitam seus leitores / espectadores a questionarem “O que é o tempo?”. Em *O Marinheiro*, ocorre a mesma coisa. Ao acompanhar o percurso de desconstrução das veladoras, o leitor / espectador forma uma cadeia de perplexidades que acaba por incitar uma pergunta. Se o passado pode ser

⁵⁹ É preciso estar atento e agir para que o tempo passe. Às três fases do tríplice presente, correspondem três atividades: a expectativa, a atenção e a memória. Agostinho pontua: “está presente a minha atenção, através da qual passa o que era futuro, de molde a tornar-se passado.” Sofrer a ação do tempo é, ao mesmo tempo, agir através da intenção. (AGOSTINHO, XXVIII, 38)

construído no presente, então o que é o passado? Se o presente não é vivido, então o tempo poderia não se organizar em passado-presente-futuro?

A multiplicidade de elementos utilizados por Beckett, como vimos, complexifica o texto, impelindo seu leitor / espectador a reuni-los e perguntar por uma definição do tempo. O mesmo ocorre com *O Marinheiro*, ou seja, as múltiplas perguntas sugeridas pela apresentação das situações em que o tempo é dissecado devem ser reunidas e compreendidas como uma cadeia. Sua soma, quando da experiência do horror da perda de referências, faz questionar aspectos fundamentais das relações temporais. O leitor / espectador assiste ao exercício das três veladoras e as vê encontrarem a dúvida generalizada. Passa por todos os estágios da dúvida. Espanta-se com as desconstruções das relações lógicas do tempo. O desenvolvimento da dúvida, ao mesmo tempo que é apresentado pelas personagens, deve ser construído pelo leitor / espectador. Não há explicações no texto, nenhuma opinião e nenhuma tese, somente a apresentação de um exercício de viver sem referências temporais.

Há que se adiantar que muitas diferenças foram encontradas. A grande diferença entre as maneiras de elaboração da dúvida de Beckett e Pessoa diz respeito à idéia de processo. O primeiro autor foi o mais absurdista entre todos os dramaturgos da convenção analisada por Esslin. Em seus textos, o uso da repetição de micro-situações aparentemente desconexas apresenta-se como o recurso central. Não há qualquer andamento que suponha um início, um meio, um fim. Em Pessoa, podemos observar a idéia de processo. O exercício se dá em fases delimitadas e podemos encadeá-las em um certo andamento. Não há apresentação de um tempo circular. Embora haja utilização de múltiplos elementos para a construção da pergunta, há um deles que se sobressai sobre todos os outros: a fala, o discurso das veladoras.

3.3 O MARINHEIRO E O TEATRO DO ABSURDO

Embora possamos estabelecer conexões entre as características do texto de Pessoa e aquelas do Teatro do Absurdo, faz-se necessário pontuar as diferenças. Martin Esslin consideraria provavelmente *O Marinheiro* como um exemplo daquelas obras que se encaixam na “tradição do absurdo”, porém não classificaria a peça como absurdista. Não estamos preocupados em apontar um enquadramento de *O Marinheiro* dentro do drama do século vinte, e muito menos em afirmar que essa obra deve ser considerada absurdista. Apontaremos alguns pontos de conexão entre a definição do primeiro capítulo e certos recursos utilizados por Pessoa, porém isso nos interessa somente na medida em que possamos responder a nossa pergunta inicial, a de saber-se como o texto elabora sua reflexão filosófica e como essa elaboração se articula através das características de rompimento com o drama tradicional. Adotaremos, portanto, como um instrumento, as conclusões a que chegamos no rastreamento do primeiro capítulo.

Faremos inicialmente uma ressalva quanto ao tema. Utilizamos como material para a nossa leitura algumas características do Teatro do Absurdo, porém não nos guiamos inteiramente pelos parâmetros escolhidos – antes deles lançamos mão quando se nos afiguraram úteis. Quanto ao tema apontado por Esslin, a “sensação de angústia pelo absurdo da condição humana”⁶⁰, cremos que não se apresenta como conteúdo principal do texto de Pessoa, embora a elaboração conceitual aproxime-se da temática absurdista.

Há relações entre o tema analisado por Esslin e a nossa leitura. A fuga pretendida pelas veladoras poderia constituir um dado para a investigação da condição humana, mostrando seu absurdo, seu desconexo. O que está em jogo na

obra é o questionamento sobre o valor da vida e a possibilidade de seu abandono através do sonho. Por trás da linguagem simbolista de *O Marinheiro*, com toda sua fluidez de devaneio, pode estar uma crítica a essa escolha. Se viver a vida real pode não ser uma experiência plena, fugir dela através da invenção já não é possível, pois leva à perda de todas as referências. A abordagem não é existencialista, não se depara diretamente com o que Esslin afirmara ser o tema principal da convenção absurdista.

A estrutura de *O Marinheiro* traz elementos facilmente aproximáveis da forma das peças absurdistas. A sua maneira de elaborar a questão filosófica do tempo é análoga à de Beckett, dependendo também da sua oposição frente ao teatro tradicional. O caráter de exercício, a intervenção do leitor / espectador, porém, adquirem caráter muito distinto do que foi encontrado quanto a *Dias Felizes* e *Esperando Godot*.

Passemos em revista as características encontradas no primeiro capítulo, a fim de analisarmos sua presença e papel na nossa análise da questão do tempo. Podemos afirmar que há “repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo”⁶¹ na utilização da maquinaria teatral de *O Marinheiro*. O texto de Pessoa dá as costas para a objetividade do discurso racional. Ele adere à fluidez do poético. O encadeamento das falas não respeita as regras do discurso lógico. Cada fala contém sugestões oníricas e poéticas que devem ser enquadradas pelo leitor / espectador em um todo significativo.

Esslin afirmara que as obras absurdistas não apresentam qualquer privilégio significativo da linguagem verbal. Quanto a esse ponto, devemos ter sempre em mente que as falas são o recurso central do texto de Pessoa ou, ao menos, o mais utilizado. A interferência do cenário e da iluminação é mínima. Os elementos cênicos são raros e, aparentemente, toda a ênfase é dada ao texto dito, pois é nele que se processa o andamento da obra. Não há ações no sentido tradicional, e mínimas alterações visuais. Em nenhum momento é utilizada a música. No final do texto, terminadas todas as falas, podem-se ouvir alguns ruídos e aumenta-se a luminosidade.

Embora seja mínima a utilização dos recursos cênicos, nem por isso eles são menos significativos para a compreensão da obra como um todo. A sua raridade os

⁶⁰ ESSLIN, op. cit., p.20.

⁶¹ ESSLIN, op. cit., p.20.

carrega de valor. Na caracterização da situação (um ambiente “fora” do mundo e um velar sem velar) podemos encontrar indícios daquela recusa dos princípios racionais. O espectador é forçado a contemplar a mesma imagem durante toda a encenação – essa onipresença dos elementos visuais não passará despercebida aos seus olhos, nem as suas variadas possibilidades de significado. Os elementos do cenário parecem estar “soltos”, não relacionados diretamente à conversa. A situação final (o amanhecer) passa totalmente despercebida pelas moças, que ficam-se silenciosas, sem fazer menção à tão esperada chegada do dia. Em nossa análise temática, variadas vezes referimo-nos a essas raras intervenções, conferindo-lhes importância para a leitura do sentido da obra. A construção da questão “O que é o tempo?” pelo leitor / espectador também utilizará esses elementos. A confusão do conceito temporal que resulta ao final do texto deve-se, em grande parte, ao clarear despercebido pelas moças, indicando que nelas todas as referências se perderam, já não podendo acompanhar a passagem do tempo real, que nos parece ilusória.

Outras características das obras absurdistas podem ser encontrados em *O Marinheiro*. Centrais são a abolição do enredo e das personagens no sentido tradicional desses termos. O verdadeiro enredo da peça está na cadência da investigação onírica e intelectual das falas. Não há um conflito objetivo, senão uma cadeia de conflitos gerados pela capacidade imaginativa das veladoras. Embora, portanto, não exista um enredo no sentido tradicional, formula-se uma outra acepção para ele, em que a trama não se dá através de acontecimentos mas de idéias. Muitas coisas acontecem, porém não são ações. São histórias contadas, hipóteses investigadas, no plano do devaneio e não da realidade da situação apresentada.

O uso de situações, que nas peças de Beckett é o marco da oposição à trama tradicional, pode ser aplicado a *O Marinheiro* em outros termos. Corresponderiam às unidades que se combinam de forma não discursiva e aparentemente desconexa as múltiplas sugestões e imagens poéticas que figuram nas falas das veladoras (e nos demais recursos de luz e cena, porém em menor escala). Cabe ao leitor / espectador compreender o conjunto dessas unidades, que apresentam uma seqüência peculiar, responsável pela construção da dúvida. Embora não haja repetição desses elementos no sentido em que esse recurso figura para a interpretação dos textos de Beckett, podemos considerar que a estrutura da trama criada por Pessoa pode ser lida a partir da idéia de micro-situações (mini-poemas). Essas unidades estão encadeadas em uma estrutura que dá a ver o seu processo – sua descontinuidade

não é similar àquela das obras absurdistas. O uso das micro-situações para a construção do enredo não se dá da mesma forma em Beckett e em Pessoa, como já sofre alterações se aplicado ao primeiro autor e, comparativamente, a Ionesco ou Harold Pinter. Nos textos destes últimos, a visualização de um encadeamento de situações é mais fácil – por isso a consideração de Esslin a respeito de Beckett ser o dramaturgo ‘mais absurdista’ do grupo. Quase se pode afirmar que essas obras tenham início, meio e fim – como vimos em Pessoa um andamento que culmina no final da peça, solapado apenas pelas últimas frases e pelas indicações de luz e ruídos.

Um dado importante para essa discussão está na citação de Pessoa que utilizamos acima. Segundo ele, o enredo de uma peça se deve menos à progressão das ações do que à “revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações”. Essas situações não se referem necessariamente a acontecimentos. Em *O Marinheiro*, o elemento básico são as imagens poéticas. Elas se repetem de forma sempre renovada no decorrer do texto. Essa repetição já não é a mesma que ocorre em Beckett, pois não há falas já ditas sendo pronunciadas. Repetem-se convites, repete-se o ato de contar passados não vividos, repetem-se alguns elementos presentes nessas histórias. As pequenas histórias contadas pelas veladoras no início da peça (e mesmo a história do marinheiro) devem ser interpretadas como imagens poéticas, elementos que formam a grande imagem poética complexa que é *O Marinheiro*.

Também as personagens não podem ser ditas tais na formulação tradicional. Dotadas de uma certa individualidade, porém não separáveis da existência comum, as três veladoras apresentam identidade de linguagens e, por vezes, de reações. Têm a mesma postura frente à cena e raramente se contradizem. Parecem cada qual continuar o dito da precedente, em uma relação de complementação. Moisés chega a afirmar que suas falas são permutáveis entre si:

Como não têm identidade – nem nome nem qualquer outra característica distintiva –, o que diz uma poderia perfeitamente ser atribuído a outra, sem que o drama sofresse dano algum.⁶²

Essa afirmação leva às últimas conseqüências as semelhanças entre as veladoras. Na análise temática abordamos essa hipótese. Há um caráter não

⁶² MOISÉS, op. cit., p.176.

individualizado das veladoras. Seabra também considera essa característica: “As três Veladoras só aparentemente são personagens distintas.”⁶³

Quanto às peças de Beckett, Esslin considera as personagens não enquadráveis na noção tradicional pois, entre outras coisas, não apresentam verossimilhança de caráter ou de reações. Esse ponto pode ser afirmado ainda quanto às veladoras. Seu modo de se colocar frente à situação não obedece à racionalidade das posturas esperadas por um ser humano comum. Seu pavor inesperado, sua entrega total ao sonho, sua ausência de memória são análogos às das personagens de Beckett. A relação de complementação entre as figuras é também familiar ao Teatro do Absurdo, sendo afirmada quanto a Vladimir e Estragon, a Pozzo e Lucky, a Winnie e Willie, “personagens” que também não apresentam uma individualidade completa.

Esslin destaca entre as suas características, e especialmente quando da consideração da tradição do Teatro do Absurdo, o uso do onírico e do fantástico. Outros recursos apontados na mesma parte de seu livro, como a utilização de elementos do “teatro puro” e das palhaçadas, estão totalmente fora de questão quanto a *O Marinheiro*. Somente em certo sentido podemos dizer que a obra apresenta o uso do *nonsense*. Este não é um recurso freqüente e, mesmo quando estamos diante dele, o vemos a serviço da elaboração poética. O *nonsense* apareceria em aspectos da peça como a desarticulação entre a situação de velar e os diálogos, ou na inobservância da chegada do dia pelas personagens. O que impera na obra de Pessoa é uma recusa da racionalidade – porém velada por um acabamento poético e simbólico.

O onírico é a característica apontada por Esslin que mostra-se mais presente em *O Marinheiro*. É o mote central a partir do qual gira a conversa e se elaboram as questões desenvolvidas, sendo sem dúvida o elemento principal respeitante à temática. Ele apresenta-se interligado à construção da questão do tempo, como vimos, bem como da construção de todas as dúvidas que irrompem na segunda parte do texto.

Por fim, temos a afirmação de Esslin de que as peças absurdistas constituem uma única imagem poética complexa. Não há que se discutir que a obra de Pessoa seja assim constituída – *poema dramático*, ela talvez não tenha o mesmo tipo de

⁶³ SEABRA, op. cit., p.29.

complexidade a que se referia o autor de *O Teatro do Absurdo*, senão uma complexidade poética com nuances diferenciadas. Tudo nela é poesia.

CONCLUSÃO

A presente conclusão será dedicada a uma retomada do percurso transcorrido, apontando alguns pontos que passaram sem discussão. Ela procurará ainda aproximar os resultados das análises dos textos de Beckett e Pessoa, discutindo o papel das características absurdistas para a apresentação da questão do tempo nas obras teatrais.

Nosso primeiro capítulo foi dedicado à leitura da obra de Esslin e formulação de uma definição do Teatro do Absurdo, feita a partir da análise das suas características, tais como descritas pelo crítico americano. Esse material foi utilizado no devir dos outros dois capítulos, dados a autores de estilos diferentes, oriundos de distintas correntes da tradição literária, e cuja aproximação pode parecer longínqua. Procuraremos discutir essa aproximação, para em seguida analisar a forma com que os textos dos dramaturgos puderam provocar a pergunta “O que é o tempo?”, utilizando ainda o material de Esslin.

Samuel Beckett e Fernando Pessoa não apresentam diálogos diretos. Embora tenhamos analisado *O Marinheiro* a partir das características do Teatro do Absurdo, usando as mesmas bases para a consideração das três obras, faz-se necessário pontuar suas diferenças.

Cada um desses autores viveu em um contexto. Enquanto Beckett era um irlandês em Paris, observando de perto a guerra e as suas conseqüências, Fernando Pessoa vivia em uma Lisboa em que floresceram o futurismo e outros primórdios de vanguardas artísticas, com toda a sua pulsão destruidora. As motivações de Beckett e Pessoa são certamente distintas, sendo seus pontos de partida muito diversos. Os objetivos com os quais lidavam tinham pouco em comum.

As obras de ambos autores também tiveram recepções muito distintas. Beckett foi o grande dramaturgo do absurdismo, participou de montagens, viveu intensamente as experiências teatrais. Pessoa concluiu um único drama em vida, e não viu qualquer representação no palco das suas idéias sobre o texto teatral. Pessoa só em projeto, em potência pôde viver o que Beckett experimentou na prática. Podemos colocar esse ponto em outros termos e temos o que Esslin assinalou como a grande diferença que o Teatro do Absurdo apresenta frente à sua tradição: pela primeira vez seu conjunto de características teve eco em um contexto histórico que as acolheu, aplaudiu e conferiu validade. Quanto aos dois autores, vemos que só um deles recebeu essa acolhida, tendo o outro aparecido em um contexto que o não poderia compreender enquanto revolução teatral.

É a partir de Beckett e das características do Teatro do Absurdo que lemos *O Marinheiro*, escrito algumas décadas antes. Segundo o crítico Enoch Brater, em um artigo chamado “After the Absurd: rethinking realism and a few other isms”⁶⁴, o Teatro do Absurdo convidou a uma releitura dos clássicos e do cânone dramático. “Scenes once considered unplayable now held the stage with new and surprising authority”⁶⁵. Acreditamos ser este o caso do poema dramático de Pessoa. Considerado tradicionalmente uma obra destinada somente à leitura, não encenável, se lido através das características do absurdismo, esse texto passa a ser resignificado, adquirindo nova força dramática. Ainda que não apresente todas as características formuladas por Esslin (e por que deveria apresentar?) ele abarca uma nova leitura e novas possibilidades de sentido, se considerado a partir das revoluções formais operadas pela vanguarda.

A união de dois autores de tão distintos contextos, para tomar base no texto de Martin Esslin, teve de fechar os olhos para uma forte característica de *O Teatro do Absurdo*: a sua insistência em pontuar a reflexão sobre a vanguarda dos anos 50 na sua inserção no contexto do pós-guerra. Em nossa análise, não partimos desse fator como dado interpretativo. Foi necessário fazer algumas ressalvas. O enfoque histórico não se fez necessário ao nosso objetivo, um ponto ínfimo dentro do leque de questões e abordagens possíveis na leitura desses textos. Escolhemos os textos a serem analisados de acordo com a sua maneira de elaborar uma questão filosófica. A análise resultou na observação de uma característica comum, que diz

⁶⁴ Artigo constante no volume *Around the Absurd*, op. cit. p. 293-301.

⁶⁵ p.298.

respeito à forma com que essas obras incitam seus leitores / espectadores a formularem a pergunta “O que é o tempo?”. A aproximação é apenas justificável através da forma de apresentar a questão filosófica.

Tendo o presente estudo continuidade, de modo a adquirir maior abrangência, e já não será possível um recorte que não se debruce sobre as questões do papel do contexto de surgimento, da relação entre tema e forma e da apropriação e relativização dos conceitos de Esslin. Deslocamos a nossa leitura desses vieses. Encontramos nas obras elaborações de um questionamento da condição humana, mas não as tomamos na mesma importância que a elas confere Esslin. Procuramos ler os jogos do tempo e vislumbrar seu maquinismo de construção, muitas vezes encontrando relações com a questão do absurdo da existência do homem. Tempo e condição humana são temas estreitamente ligados. Tomamos as suas relações não como necessárias, ainda que não totalmente acidentais. Nesse aspecto, o deslocamento das afirmações de Esslin sobre o tema dos textos absurdistas não se configura como negação, e sim como uma das fases de reflexão. Acreditamos que o nosso tratamento da temática das obras não se opõe à interpretação do autor de *O Teatro do Absurdo*. Ele o aproveita como fase introdutória e se concentra em um aspecto isolado dessa temática, trabalhando-o de forma dissociada das premissas da apresentação da condição humana.

Para compreender-se como uma obra apresenta a pergunta ‘O que é o tempo?’ faz-se necessário consultar um texto em que essa questão seja trabalhada. Poderíamos ter adotado inúmeras teorias sobre o tempo, mas preferimos a investigação de Agostinho. Seu caráter aporético pôde nos fazer compreender como são importantes, mais que as soluções, os enigmas. As relações entre o texto agostiniano e as obras de Beckett e Pessoa não se fizeram diretas nem muito claras. Mas o resultado da leitura do Livro XI das *Confissões*, confrontado com a consideração da questão do tempo nas obras dramáticas, sugeriu que o que importa realmente é o modo como o texto teatral pôde construir a pergunta filosófica. Há inúmeras respostas à questão “O que é o tempo?”. Agostinho nos proporcionou uma delas, ajudando-nos a compreender os seus elementos e seus problemas principais. O tempo, como descrito por Agostinho, sofre as mais variadas distorções nos textos dos dramaturgos. Subtraem-se elementos necessários à sua definição. Invertem-se as suas relações. Esse trabalho acaba por construir um jogo cujo resultado é a formulação da pergunta filosófica.

Esse jogo, porém, depende de características formais que possibilitem a apresentação do problema do tempo como um exercício. O repúdio das convenções tradicionais quanto à organização da trama, no caso de Beckett, e a utilização do onírico, no drama de Pessoa, foram fundamentais para que a elaboração da pergunta filosófica fosse construída. Caso as obras apresentassem a temática do tempo lidando com a estrutura tradicional de início-meio-fim, caso utilizassem na sua composição a lógica discursiva, não poderiam lidar com a questão dessa maneira⁶⁶. Não teriam provocado a pergunta, e sim apresentado respostas.

O resultado da nossa análise foi a descoberta de que, em nenhuma das obras, há informações, afirmações ou teses sobre o tempo. Todo o seu jogo acaba por mostrar não como o tempo é, mas por provocar uma reflexão sobre ele, calcada no confronto com paradoxos que lidam com as suas características centrais. Um exemplo é a apresentação da memória, que em *O Marinheiro* deixa de ser um registro para ser construída através do sonho. Já não podemos chamar aqueles passados contados pelas veladoras de passados, e perguntamo-nos porque o passado não pode ser fruto da imaginação. Nossa noção mais básica de memória foi atacada, e acabamos por perguntar: enfim, o que é o passado? Por que ele não pode estar presente? De que forma ele existe no presente? Muitas perguntas fizeram parte da construção do espanto e da elaboração da pergunta "O que é o tempo?". Os dois atos de *Esperando Godot* são dois dias diferentes? Por que não podem ser todos os dias o mesmo? Pode o tempo não passar? Pode o tempo se diluir de forma com que nunca chegue o momento esperado da canção de Winnie?

Uma das fases da nossa reflexão que não pôde ser substancialmente desenvolvida foi um questionamento mais profundo da relação entre conteúdo e forma. Esslin nos diz que a temática determina a forma. Embora não possamos decidir essa questão em nosso trabalho, queremos pontuar as peculiaridades da união entre conteúdo e forma encontradas no estudo. As características da forma das obras absurdistas foram também determinantes da possibilidade de apresentar o problema do tempo como pergunta. Saber-se qual dos dois fatores é o fundamental não se nos mostrou um caminho fértil, e deixamos de lado essa pseudo-preocupação. O importante é frisar que não há um privilégio em termos de

⁶⁶ Cf. Andrade, Fábio de Souza, op. cit, p.12: "O reinado da espera infinita, da esperança manca, inconclusiva por natureza e sem objeto definido, acaba por contrariar todas as expectativas do público, obrigando-o a redefinir o que entende por drama."

construção da obra de nenhum desses fatores: eles estão correlacionados de maneira a se influenciarem mutuamente, e não podem ser dissociados.

A descrição geral da forma das peças absurdistas é o repúdio aberto da racionalidade discursiva. Essa formulação já nos diz algo sobre a temática. O tempo não poderia ser descrito em sua abordagem tradicional através de uma estrutura que negasse a lógica discursiva. Ele deverá necessariamente ser apresentado a partir de seus paradoxos, de suas aparentes contradições.

Se atentarmos para as características particulares que dizem respeito a esse repúdio aberto da racionalidade discursiva⁶⁷, veremos que algumas delas foram fundamentais para a apresentação da questão do tempo em caráter de jogo. As características formais do Teatro do Absurdo que elencamos no primeiro capítulo influenciaram diretamente nossa leitura da questão do tempo nas obras escolhidas.

Aquela que observamos em primeiro lugar foi a da repetição, por estar ligada ao uso de situações e não de acontecimentos na construção do enredo das obras⁶⁸. Sem início, meio e fim, mas com um andamento que apresenta um sentido complexo (já que o texto absurdista como um todo é uma única imagem poética complexa), o enredo das obras analisadas apresenta um caráter de jogo. O leitor / espectador é forçado a unir os diversos elementos e as múltiplas micro-situações com as quais se depara em um todo significativo. Assim, o leitor / espectador adquire um caráter ativo e construtor. Quando afirmamos que as obras apresentam exercícios filosóficos, referimo-nos a essa característica. Já não é mais possível compreender a obra como um dado pronto. É preciso fazer o esforço de agrupar os variados elementos, conferindo-lhes sentido.

Respeitante à questão escolhida, a quebra com a linearidade da trama tradicional foi fundamental à construção dos paradoxos, das inversões das relações lógicas do tempo. Tanto em *Esperando Godot* quanto em *Dias Felizes*, as repetições se mostraram valiosos instrumentos para incitar o leitor / espectador a questionar as características do tempo.

A abolição do enredo em seu sentido tradicional foi fundamental para que o jogo se formasse. O tempo dos textos só pôde ser apresentado com todas as

⁶⁷ Cf. Esslin, p. 20: “(...) 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.”

⁶⁸ Cf. Esslin, p.69: “Nem tampouco o que se passa nessas peças [*Esperando Godot* e *Fim de Partida*] são *acontecimentos* com princípio e fim definidos, mas tipos de *situações* que se repetirão eternamente.”

quebras das suas relações fundamentais porque as cenas não se encadearam em uma seqüência lógica. As personagens já não poderiam ter a sua tradicional verossimilhança em decorrência desse enredo que dá as costas à linearidade. Suas confusões de memória, seu peculiar comportamento quanto ao futuro próximo e às suas expectativas colaboraram para a abordagem do tempo como paradoxal.

Também o nonsense foi fundamental. Esta é uma característica bastante abrangente, que diz respeito à organização da trama, ao novo conceito de personagens, ao tratamento da linguagem, etc. O nonsense possibilitou uma forma outra de encarar um texto teatral como portador de conteúdo filosófico.

A característica que diz respeito à estrutura das obras em geral é a sua apresentação de uma única imagem poética complexa. Os fatores trama, personagem, repetição, nonsense estão todos relacionados a essa descrição. As micro-situações aparentemente desconexas só se unem em um todo significativo quando as consideramos elementos dessa grande imagem poética, composta de elementos de vários meios, e que apresenta múltiplas facetas. A imagem é tanto mais complexa quanto maior o número de elementos, que podem ser visuais, textuais, de ação, etc. Eles não parecem se harmonizar em um todo significativo e coerente se seu conjunto for analisado de acordo com os conceitos tradicionais de enredo.

O onírico e o fantástico foram mais aproveitados na obra de Pessoa. Embora presentes em *Esperando Godot* e em *Dias Felizes*, não foram fatores fundamentais e tiveram sua abrangência muito reduzida no que diz respeito à sua contribuição para a formulação da questão do tempo. Vimos que em *O Marinheiro*, entretanto, a chave para a construção de um enredo não linear e não discursivo foi o ritmo das sugestões oníricas apresentadas nas falas das veladoras. Essa é a razão de o tempo e o sonho serem aspectos interrelacionados. O enredo foi construído a partir da negação da lógica discursiva, porém apoiada em um ponto fundamental: fazendo frente a uma seqüência lógica, as situações (ou mini-poemas de cada fala) estão encadeadas em um ritmo poético. Há múltiplas sugestões oníricas, que serviram como unidades / situações para que o jogo se formasse.

A abolição do princípio de identificação foi uma característica que se nos afigurou menos fundamental à nossa análise. Relacionada ao nonsense e à ausência de personagens no seu sentido tradicional, ela colaborou para a compreensão do universo temporal dos textos sempre subjugada aos outros

aspectos. Personagens que não compreendem o tempo como linear, que se esquecem a todo momento do passado próximo, que são incapazes de organizar suas memórias e expectativas, não nos soam familiares. É impossível identificarmos e termos como semelhantes esses seres.

Quanto à característica que diz respeito à linguagem, observamos a desvalorização da linguagem falada, que ocorre somente nas obras de Beckett. Ela deu espaço para se manifestarem outros elementos significativos, que contribuíram para a formulação da pergunta. As personagens de *Esperando Godot*, à segunda subida do pano, não se lembram perfeitamente do que ocorrera no dia anterior, falhando em conectar as duas jornadas. As folhas na árvore, o chapéu de Lucky, as botas foram elementos importantes à criação do nosso espanto. Desconectadas do discurso proferido pelos vagabundos, nos fizeram perceber as discontinuidades da memória. Os elementos cênicos, no texto de Pessoa, muito nos disseram a respeito do tempo. O clarear do céu no final, a fraca luz da noite, o caixão foram pontos que suscitaram dúvidas. Essa não-coincidência entre a situação cênica e as reações das veladoras foi importante à nossa compreensão da sua admissão em uma realidade outra, em que as regras do tempo não são obedecidas. No caso de *O Marinheiro*, porém, não se pode falar de um repúdio ao recurso das falas. Elas foram o fator fundamental para a construção da pergunta filosófica, ainda que os outros elementos tenham mostrado toda a sua força destarte as raridades de seus aparecimentos.

A principal conclusão a que chegamos em nossas leituras das obras teatrais e do texto de Santo Agostinho diz respeito à forma de apresentação do problema filosófico do tempo. A quebra com a linearidade da estrutura do texto teatral, incluindo todos os seus aspectos, desde a trama até os objetos cênicos, possibilitou a construção de um jogo, repleto de dinamismo, em que o espectador é levado a questionar o que está no palco e, avançando em sua fruição, os problemas conceituais expressos – para o nosso caso, especialmente, “O que é o tempo?”. Dissemos que as obras operam distorções a partir do tempo tradicionalmente considerado – elas ‘brincam’ com os paradoxos temporais, apresentando um passado construído no presente ou vários dias que são o mesmo. As personagens se fizeram envoltas desses paradoxos: esperam, sem ter expectativas, Godot ou a chegada da manhã. Não vêem o tempo passar, porque não são capazes de se projetar em uma linha temporal. Não há diferenciação entre o passado e o futuro,

pois não há como estar atento ao presente. O passado são memórias rotas e confusas, ou é objeto de invenção; o futuro não chega, pois os instantes se reproduzem durante a espera. O presente não se transforma em passado e não vem do futuro. E assim sucessivamente os paradoxos vão se reproduzindo e formando uma grande cadeia que será descrita através da pergunta "O que é o tempo?".

Cumprido apontar, ainda que de forma sucinta, alguns pontos de aproximação temática das obras que não dizem respeito diretamente à questão do tempo, mas que traçam conexões entre os três textos.

Uma delas é a estaticidade. No texto de Pessoa e em *Dias Felizes*, há ausência de movimentação no palco. As veladoras não se levantam, Winnie está enterrada. Os gestos são mínimos. Mas há um outro grau, que diz respeito à falta de acontecimentos organizados linearmente de maneira a formar uma trama no sentido convencional desse termo. O fato de nada propriamente 'acontecer' e de desconfiarmos que as personagens estão paradas no tempo, ou que obedecem a uma cronologia absolutamente não-convencional, liga as três peças. Muitas características, como vimos, relacionam o drama de Pessoa, escrito anos antes de *Esperando Godot*, à proposta da convenção absurdista. A presença de uma outra trama, que não se enquadra na definição tradicional, e a onipresença da poesia são comuns a Beckett e a Pessoa. A formulação da trama foi fundamental para a elaboração da questão do tempo, assim como torna-se possibilitadora da apresentação de conteúdos que não apareceriam da mesma forma em outra convenção. Quanto à poesia, é uma característica marcante, que não deve passar sem comentário. Se ela está presente nas obras dos dois autores, não o está da mesma maneira. Em Beckett, o poético e o cômico unem-se. Se os vagabundos incitam no leitor / espectador o riso sobre os assuntos mais sérios, são também capazes de provocar profundas reflexões, dotadas de ritmo e imagens essencialmente poéticas. Wladimir e Estragon proferem trechos que apresentam as características da poesia, suas vozes harmonizando-se de tal forma que seria possível recortar as falas e dispô-las em versos. A característica da poesia dos dramas desse autor é a fragmentação, distintiva da linguagem moderna. O espírito de oposição de Beckett dá-se a conhecer através de todos os aspectos de suas obras. A sua forma de colocar no texto a poesia não foge à regra: ela aparece na composição de variados elementos, de diferentes meios de expressão: cenário, luz,

figurinos, texto, etc. O resultado da composição é um ritmo poético, com toda a complexidade a que se referiu Esslin, fragmentário e articulado a partir das falhas de linguagem, das pausas, das incongruências.

Já a presença da poesia no drama de Pessoa se dá de forma mais convencional e ligada à dicção poética tradicional. Ela está principalmente no discurso das veladoras, dotado de um ritmo particular, com a sua fluidez de imagens e seus toques simbolistas. A criação da ambiência, incluindo as caracterizações do cenário e dos figurinos, também colabora para que *O Marinheiro* possa ser lido como uma única imagem poética. A desarticulação que o caracteriza, a negação da lógica discursiva, está na formação de uma trama de imagens que se enlaçam de maneira a formar cadeias aparentemente desconexas. O texto acaba por apresentar um enredo particular, dependente, como vimos, da estaticidade e do “absurdo” da exploração máxima do estático, a fim de revelar um enredo de idéias.

Características como essas é que nos fazem pensar que o público de Beckett provavelmente ovacionaria Pessoa como um dramaturgo original. Não sabemos ao certo as intenções do poeta português quanto à realização no palco de *O Marinheiro*. Se ele fosse apresentado em Paris, talvez fosse considerado um marco tão revolucionário ao teatro quanto o foi *Esperando Godot*. Suas características formais são compatíveis com a vanguarda absurdista de 1950.

Há um ponto tocado em nossas análises temáticas que poderia unir ambos dramaturgos. São as referências metapoéticas e metateatrais presentes nas obras de ambos, que irrompem em meio aos dramas e estão enredadas em cadeias de múltiplos significados. Na nossa leitura de *O Marinheiro*, percebemos essas referências através do discurso das veladoras, sem que elas fossem determinadamente definidas como poetisas. Essa é apenas uma das sugestões da sua atividade. Em *Dias Felizes*, Winnie está a falar inquietantemente, comentando todas as suas pequenas ações (escovar os dentes, examinar-se com um espelho, pôr e tirar os óculos, etc). Como as veladoras, ela está parada no tempo e tem uma longa jornada pela frente. Sem possibilidades de ação ou transformação da situação atual, as mulheres de Pessoa e Winnie têm a missão de distrair-se em uma longa espera. São todas contadoras de histórias – assim como as veladoras, Winnie lembra seu passado, sempre tortuosamente, deixando seu espectador em dúvida quanto à verdade dos seus relatos. Procuramos mostrar como frases repetidas apontam essa indicação: “Quels sont ces vers merveilleux?”. Sua *performance*

peçoal é muito comentada, com repetidas interpolações da frase “Le vieux style!” acompanhadas de sorriso, traduzindo a alegria do artista ao encontrar a adequada forma de expressar-se. Em *Dias Felizes*, como no drama de Pessoa, a artista está atormentada e não feliz. Seus repetidos esforços para continuar a criação exigem-lhe a privação dos prazeres mais fundamentais. As artistas de *O Marinheiro* sentem pena, sofrem e se atormentam com as suas criações, como vimos. Há um comentário explícito à sua atividade como poética: “Se é belo, tenho já pena de vir a tê-lo ouvido. E se não é belo, esperai..., contai-o só depois de o alterardes...” (p.47). As artistas das duas obras revelam seus processos de construção, indicando que a criação não é apenas uma bênção, mas sim uma atividade que exige dedicação e exercício das capacidades pessoais.

Também *Esperando Godot* contém trechos metapoéticos e pode ser interpretada à luz dessas indicações, como tentamos mostrar acima. Estragon já foi um poeta e, em certo sentido, continua sendo. Nas três obras, as referências metapoéticas e metateatrais não constituem o ponto central dos textos, são apenas uma das múltiplas referências de uma cadeia metafórica. Em *Dias Felizes*, giram em torno de Winnie uma reflexão existencialista, o questionamento da relação homem-mulher e do casamento, uma crítica da religiosidade e o metateatro. Em *O Marinheiro*, o papel da imaginação e do sonho, a certeza da realidade e da verdade fazem parte da mesma cadeia que nos leva à hipótese de uma reflexão metapoética das veladoras. No drama de Pessoa, os múltiplos elementos giram em torno de um eixo definido (o do sonho), o que não ocorre nos textos de Beckett. Em *Esperando Godot*, há uma abordagem que une questionamentos da condição humana, da religião, do tempo, da vida em sociedade, etc. Podemos perceber que, nos três textos, a complexidade e a variedade de relações entre os elementos fazem com que as questões se toquem e se conectem de múltiplas maneiras.

Ao chegar ao final do percurso da dissertação, deparamo-nos com muitas perguntas, questões que poderiam ser desenvolvidas e novas possibilidades de enfoques. Acreditamos que isso se deve, em parte, à complexidade dos textos de Beckett e Pessoa, cuja análise provocou a reprodução das curiosidades e das abordagens possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGOSTINHO, *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2001, p.291-317 (III, 5 – XXXI, 41).
- ARISTÓTELES. *Poética*. [Trad. Eudoro de Sousa] Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son Double*, ou *The Theatre and its Double*. Trad. Mary Caroline Richards. NY: Grove, 1958.
- BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Editions de Minuit, 1966.
- _____. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1970.
- _____. *Oh les beaux jours*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963. (Happy Days) traduit de l'anglais par l'auteur.
- _____. *Proust*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- _____. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BRATER, Enoch e COHN, Ruby (ed.). *Around the absurd.: Essays on modern and postmodern drama*. Michigan: University of Michigan Press, 1990.
- BURKMAN, Katherine. *Hirst as Godot: Pinter in Beckett's land*. Arizona Quarterly, vol.39, n^o1, 1983.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro na Estante*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- FERGUSON, Francis. *Evolução e Sentido do Teatro*. Trad. Heloísa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- GULLAR, Ferreira. *A Razão Poética. (artigo) In.: Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 10.11.96*
- HRYNIEWICS, Ewa. *Waiting for Godot: Beckett's Homo Ludens*. Arizona Quarterly, vol. 42, n^o3, 1986.
- LAVIELLE, Émile. *En attendant Godot de Beckett*. Paris: Hachette, 1972.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MACIEL, Luís Carlos. *Beckett e a Solidão Humana*. Porto Alegre: IEL, 1959.
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: O espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Guimarães & C., Lisboa, s/d.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Ática, 1973.
- _____. *Poemas Dramáticos*. Lisboa: Ática, 1966.
- REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994, Tomo I, p.19-54.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- TORRANCE, Robert M. *Modes of Being and Time in the World of Godot*. Modern Language Quarterly, vol. 28, n^o1, 1967.