



LIRISMO E POLIFONIA EM *ESPERANDO GODOT*

ANA CLÁUDIA CAVALCANTE

Atriz e jornalista, Ana Cláudia Cavalcante é doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade pelo PPGEISU, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – Professor Milton Santos (UFBA). Atualmente é pesquisadora do Programa Nacional de Pós doutorado (PNPD/ Capes-MEC), disponibilizada para o PPGAC/ UFBA.

RESUMO

O teatro de Samuel Beckett prescinde de investigações centradas na interpretação; nele, as palavras devem ser aceitas no seu sentido literal. Somente reconhecendo a falta de figuração, é possível compreender o esfacelamento da ação e a desconstrução da personagem, além do fato de que nem mesmo o diálogo se torna uma pilastra dessa ruína. Fragmento de dor, a personagem de Beckett não tem uma memória, nem uma perspectiva futura. Não há possibilidade verdadeira de contato entre elas. A oralidade compulsiva, mas entremeada de pausas e silêncios, das personas esboçadas pela composição dramática, evidencia justamente a inviabilidade da comunicação. "Nada a fazer", resta falar. Entretanto, diante de uma estrutura implodida, conforme define Luiz Marfuz (2013), o leitor-espectador é posto (assim como os próprios personagens em cena) diante de indecifráveis quebra-cabeças que, por mais que sejam encaixados e desencaixados, buscando-se analogias entre pedaços do que resta da forma ou das imagens suscitadas, apresenta significantes e significados claros e de pouco ou nenhum sentido. Mas o fato é que essas personas discursam e que representam com pouca nitidez vozes reconhecíveis. Assim, o trabalho busca identificar, em fragmentos do que é dito em diálogos de *Esperando Godot*, elementos que indiquem vozes sociais que são parodiadas por meio das palavras que emergem. Trata-se de um exercício arriscado, pois corre-se o risco de tentar preencher vazios, forjar encaixes e justamente se distanciar da poética do escritor irlandês. Com base nas noções de polifonia e dialogismo do pensador russo Mikhail Bakhtin, será feito o exercício de reconhecer vozes sociais que discursam em meio ao caos, identificando tensões e disputas de poder entre silêncio, sons, palavras e gemidos. Por meio de frases enunciadas, sabe-se da necessidade que Vladimir e Estragon têm um do outro, da relação de dominação e dependência entre Pozzo e Lucky e do quanto o encontro dos quatro alivia a dor da infundável espera por um Godot intangível.

PALAVRAS-CHAVE:

Beckett. Teatro do Absurdo. Polifonia. Dialogismo.

ABSTRACT

*The dramatic work of Samuel Beckett dispenses investigations centered in interpretation. In it the words must be accepted in the literal sense. Only through the recognition of lack of figuration it is possible to understand the dissolution of the action and deconstruction of the character, in addition to the fact that not even the dialogue becomes a pillar of this ruin. Fragments of pain, Beckett's characters does not have a memory or a future perspective. There is no real possibility of contact among them. The compulsive speaking but permeated by pause and silence of the characters sketched by the dramatic structure reveals the unfeasibility of communication. "There is nothing to do", the only way is to say something. However, in face of an imploded structure, as defined by Luiz Marfuz (2013) the reader/viewer is placed (such as the characters themselves on stage) in front of a indecipherable puzzle, that even through putting the pieces together or apart, seeking for analogies among the pieces, from what is left from shapes or images, shows clear significant and meanings and little or no sense. The fact is that these figures speak and represent with little clarity identifiable voices. This work seeks to identify in the fragments of what is said in the dialogues of *Waiting for Godot* elements that show social voices that turn to a parody through the words that emerge. It is a dangerous exercise as it runs the risk of trying to fill the vacuum, to forge fittings and actually to be distant from the poetic of the Irish writer. Based on the concepts of dialogism and polyphony of the Russian thinker Mikhail Bakhtin, this study will present the exercise of recognizing social voices that speak amidst the chaos, identifying tensions and power disputes among the silence, sounds words and moans. Through spoken sentences, it is known the need that Vladimir and Estragon had of each other, the relationship of domination and dependency between Pozzo e Lucky and how the gathering of the four releases the pain of an endless waiting for an intangible Godot.*

KEYWORDS:

Beckett. Absurd. Polyphony. Dialogism.



Lírico, épico, dramático não são (...) nomes de ramos em que se pode vir a colocar obras poéticas. Os ramos, as classes, multiplicaram-se desde a antiguidade incalculavelmente. Os nomes Lírica, Épica, Drama não bastam de modo algum para designá-los. Os adjetivos lírico, épico, dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não

(STAIGER, 1997, p. 186).

Na contemporaneidade, a produção dramatúrgica se redimensiona diante dos diversos meios, modalidades e linguagens que se multiplicam. Essas transformações estão relacionadas ao advento do rádio, do cinema, da televisão, da publicidade e, posteriormente, dos jogos digitais e da internet. De acordo com pesquisa de Cleise Mendes (2008, p. 18) sobre a comédia, [...] “É no repertório de antigos procedimentos da tradição dramática e teatral da comédia que a televisão e o cinema vão hoje buscar recursos para o entretenimento do seu público”.

Em certo sentido, essa “proliferação” de meios e a conseqüente convergência de linguagens redefinem a própria construção dramatúrgica feita para o teatro, meio detentor de uma tradição cênico-literária que subsidia a produção desses meios posteriores. Há um século foi rompido o casamento monogâmico entre o drama e o palco, pelas íntimas relações que a prática dramatúrgica mantém com o rádio, o cinema e a televisão; há décadas proliferam cursos formando



turmas de autores e roteiristas, dos quais parte considerável tem pouca ou nenhuma relação com a arte teatral. (MENDES, 2008, p. 20)

Os palcos do teatro passam a utilizar essa tradição dramática como um recurso a mais. Os textos que compõem a literatura dramática ocidental passam a funcionar como um acervo que pode ser livremente acionado. Personagens e fábulas são desconstruídas, atualizadas e até desvirtuadas. Esse acervo passa a constituir um banco de “mitos”, servindo aos impulsos criativos do encenador e dos grupos – em processos de criação diversificados.

O teatro abre-se como nunca, a partir do final do século XIX e início do século XX, para diversas outras formas e caminhos possíveis para a construção da cena. O “textocentrismo”, que predominava desde o Renascimento e que está relacionado às origens das artes cênicas no Ocidente e à *Poética* de Aristóteles, cede lugar a um teatro centrado no trabalho do encenador, que passa a reivindicar a autoria.

A poética do espetáculo se impõe e chega a restringir e, em muitos casos, a suprimir a presença de um texto previamente escrito, de acordo com propostas que têm como referência Gordon Craig e Antonin Artaud, dentre outros.

Também a posição do ator como figura central da criação artística ganha destaque em poéticas centradas no ator e nas potencialidades do seu corpo. Temos, por exemplo, no trabalho de Jerzi Grotowski, uma proposta que coloca a palavra em segundo plano. A palavra nessa proposição surge do corpo em processo de treinamento.

Com todas essas transformações, chegou-se a preconizar o advento de um teatro pós-dramático:

[...] O teatro já não aspira à totalidade de uma composição estética feita de palavra, sentido, som, gesto etc., que se oferece à percepção como construção integral; antes, assume seu caráter de fragmento e de parcialidade. Ele abdica do critério da unidade e da síntese, há tanto tempo incontestável, e se dispõe à oportunidade (ou ao perigo) de confiar em estímulos isolados, pedaços e microestruturas de textos para se tornar um novo tipo de prática. Desse modo, ele descobre uma inovada presença do performer a partir de uma mutação



do actor e estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama (LEHMANN, 2007, p. 91-92).

Todas essas possibilidades são tendências recorrentes do teatro contemporâneo e, dentre tais inclinações, observa-se também a inserção frequente de textos não literários subsidiando a criação, além de composições que desfazem as fronteiras entre os gêneros literários.

Reconhecendo que as convenções teatrais tradicionais têm sido questionadas em prol de uma poética do espetáculo ou do ator, ainda assim constata-se que, na prática, muitos dos processos de criação desembocam na construção posterior de uma tessitura que apresenta textos em formatos híbridos, descompromissados com a exigência de uma lógica aristotélica, nos quais, porém, podemos observar elementos que os identificam como dramáticos, já que comportam rubricas, réplicas, personagens e cenários.

Esses elementos são utilizados com a máxima flexibilidade. Em outros casos, temos um encenador-dramaturgo ou um ator-dramaturgo. As funções tradicionais na lógica de produção – em que o dramaturgo era a figura central – se fundem. Com tudo isso, os termos “drama” e “teatro” se dissociam cada vez mais:

Historicamente associadas, as palavras drama e teatro foram utilizadas como sinônimos durante centenas de anos – o teatro seria o lugar do gênero dramático por excelência. A separação conceitual dos termos se estabeleceu com a popularização de práticas dramáticas “não teatrais” (em rádio, televisão, cinema) e de práticas teatrais “não dramáticas” (como as que a noção de teatro pós-dramático pretende abarcar). Porém, diante desse contexto, o que poderia ser entendido como drama? E qual a sua relação com o texto? (SANCHES, 2013, digitalizado)

Sanches destaca também que, além do desenvolvimento da teatralidade relacionada a uma poética do ator ou do espetáculo e suas tecnologias, “outras variáveis também determinaram (e ainda hoje determinam) a condenação do texto como, por exemplo, o questionamento da posição logocêntrica, e de princípios como a autonomia da razão”, ressaltando a importância do pensamento de Friedrich Nietzsche nesse processo e, posteriormente, dos trabalhos de teóricos



da chamada pós-modernidade, tais como Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, e de pós-estruturalistas, como Jaques Derrida.

FRONTEIRAS BORRADAS: LÍRICO E DRAMÁTICO

Como foi dito, a diversidade de caminhos para a construção da cena define a produção do século XX e o início do século XXI. Mas, sem dúvida, esse é também um período de grandes produções dramatúrgicas. O que se chamou de “crise do drama” (SZONDI, 2011) não se sustenta; vemos que os veículos buscam formas cada vez mais inusitadas de acessar livremente essa tradição e, ademais, os principais elementos fundamentais do drama “absoluto”, preconizado por Szondi (2011), predominam nos textos feitos para TV, cinema e *web*. Hibridismo, dialogismo, tradição e contemporaneidade são palavras-chave para a compreensão da perspectiva aqui defendida e que está centrada na tendência de diluição das fronteiras entre os gêneros literários, em textos – substantivamente – dramáticos.

A tradição de diálogo entre o dramático e o épico tem no trabalho de Bertolt Brecht a sua grande expressão. Muito embora Jean Pierre Sarrazac, em sua análise sobre os mais recentes rumos do teatro, considere que o autor da contemporaneidade é um rapsodo. Alguém que costura, recorta e cola e constrói sua composição dramática, com ênfase nos recursos narrativos. Com isso, “a obra dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação.” [...] (SARRAZAC, 2002, p. 64-65).

A relação e os diálogos possíveis entre o gênero dramático e o gênero épico vêm sendo bastante analisados. No entanto, o drama que se vale do lírico na sua estrutura é pouco analisado. O lírico é identificado quando constrói atmosferas e define a linguagem proferida por personagens, mas



é pouco explorado quando se trata de uma discussão sobre a estrutura formal das composições feitas para a encenação.

Mais uma vez, de acordo com pesquisa desenvolvida por Mendes:

(...) Apenas a vertente épica foi devidamente identificada e valorizada pelos diversos autores que se debruçaram sobre a multifacetada produção dramática que emerge nas primeiras décadas do século XX e que, deslocando os paradigmas aristotélico e hegeliano, subverteu categorias clássicas do gênero, rumo a uma revitalização e reinvenção da forma dramática que ainda não cessou de manifestar seus efeitos. A referência crucial para esse reconhecimento exclusivo das tendências épicas na dramaturgia moderna encontra-se na obra já clássica de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, publicada no Brasil em 2001, mas cuja primeira edição, pela Suhrkamp Verlag, é de 1956, portanto anterior à imensa variedade de textos para a cena dos últimos cinquenta anos. (MENDES, 2013)

Nesse drama híbrido, em que o texto é dramático substantivamente, mas que cede espaço para uma estruturação oriunda da lírica, o leitor-espectador é posto – assim como os próprios personagens em cena – diante de indecifráveis quebra-cabeças que, por mais que sejam encaixados e desencaixados, buscando-se analogias entre pedaços do que resta da forma ou das imagens suscitadas, apresentam significantes e significados ora claros, ora de pouco ou nenhum sentido. Mas o fato é que essas personas discursam e que representam, com pouca nitidez, vozes reconhecíveis.

Mendes, em ensaio desenvolvido em 1981, aponta a necessidade de compreensão das “transformações ocorridas no drama”, quando este dialoga com estratégias da Lírica. Em seu ensaio, a dramaturga e pesquisadora utiliza a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, como “modelo” e “ponto de partida” para a análise de um tipo de drama em que “(...) se acham mesclados procedimentos formais dos dois gêneros, os quais possuem, é certo, uma essência, uma natureza, mas que se manifesta, nas obras, através de estratégias próprias de cada um deles, conferindo-lhe feições particulares”. (MENDES, 1981, digitalizado)



Em seu estudo, Mendes destaca a relação que a composição lírica tem com o Tempo, o Espaço e a Ação:

O tempo lírico não é o tempo-processo da épica, dilatado e horizontal, nem o tempo-síntese do drama, onde o presente da ação arrasta consigo os momentos passados e simultaneamente projeta o espectador num contínuo futuro. O tempo lírico se expande a partir de um ponto, que é o instante da contemplação, do foco da consciência poética sobre o objeto, e daí flui e reflui em círculos concêntricos, que se dilatam e se contraem do “eu” para o mundo, e novamente para o “eu”, repetidamente, num movimento que se assemelha ao das batidas do coração. (MENDES, 1981, digitalizado)

Para Martin Esslin, em *O Teatro do Absurdo* (1978), as peças de Beckett, assim como as de Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, dentre outros, representam situações em que a falta de sentido emerge. De acordo com esse ponto de vista, peças como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, participam de uma longa tradição metafísica, cujo resultado seria expor a condição miserável do ser humano diante de um universo inexplicável.

De acordo com Mendes (1981), é na obra de Samuel Beckett, nas peças que se convencionou chamar “de absurdo” que vamos encontrar a realização desse drama lírico “em sua maior transparência e nitidez”. Em *Esperando Godot* é possível visualizar a desconstrução da arquitetura dramática tradicional, em prol de uma situação que não tem começo, nem fim e que se apresenta estruturalmente a partir de repetições, quebrando toda a relação com o encadeamento causal tradicional.

Já em 1954, Roland Barthes (1993) afirmava que a obra *Esperando Godot* não admite interpretações, mas leituras que se concentrem no seu sentido literal. Dessa maneira, qualquer especulação sobre identidade ou sentido de Godot fará o receptor se distanciar da poética que se delineia ao longo da trajetória do não apenas escritor, mas – também – encenador, responsável por ditar novos caminhos para o teatro, a partir do meado do século XX.

Assim como Dostoievsky, que na perspectiva de Bakhtin (2003) é um escritor que explicita em sua obra a polifonia, é possível considerar que os textos da literatura dramática – de forma geral – possuem uma natureza dialógica e se estruturam a partir da polifonia. O dramaturgo constrói



personalidades opostas, complementares, conflitantes que agem e interagem, em diálogo. Mendes explica as “estratégias” do texto dramático e a forma como a ação e o discurso das personagens impulsionam a intriga:

A personagem sempre fala para influenciar seu interlocutor, ao mesmo tempo que exprime suas ideias e sentimentos, quer mover os afetos do ouvinte, impressionar, conquistar, iludir. As personagens de Shakespeare, por exemplo, são dotadas pelo autor da maior autonomia possível, a ponto de parecerem não estar sujeitas à trama, mas ao contrário, urdirem elas próprias a rede de erros, enganos, mal entendidos, mentiras. São personagens que “tramam”, e seu principal instrumento é a linguagem. [...] (MENDES, 1995, p. 15)

No entanto, os seres humanos em pedaços, liquefeitos, altamente subjetivados, que murmuram resquícios de dores nos textos de Beckett, Ionesco, Arrabal pouco podem tramar. Eles estão enredados numa tessitura esgarçada, numa composição circular e autocentrada:

No teatro de Beckett, a caracterização da personagem encontra menos respostas nessa tradição e mais na sua tradução como figura de linguagem. A perda do referente e a erosão da sólida base representacional de construção dramática partem em pedaços o espelho da realidade, que deixa de refletir a figura humana na qualidade de símbolo da subjetividade, dissolvendo a personagem na justaposição de discursos que perfazem um caminho em direção ao vórtice da linguagem. (MARFUZ, 2013, p. 63)

Ainda assim é difícil dissociar na apreciação de um texto dramático a linguagem do seu aparente emissor (a personagem). Ainda mais que os receptores estão imersos numa tradição que, vinda do teatro, prossegue se desenvolvendo em outros meios, tais como o cinema e a televisão. A linguagem está sempre relacionada a uma imagem humana. De acordo com Mendes:

A participação emocional do leitor/espectador depende dessa individualização, desse recorte sensível, antropomórfico, desse enraizar de cada palavra num desejo e numa intenção. É uma linguagem encarnada, centrada num emissor jamais indiferente ao que se fala, exprime ou provoca [...] (1995, p. 15)



Por isso, mesmo na poética de Beckett, é possível observar impactos pontuais e transitórios das palavras emitidas. As personagens aparentemente tentam influenciar, dominar ou até persuadir umas às outras, muito embora esses jogos não se sustentem, já que não há de fato uma trama, uma ação dramática, mas – no máximo – uma circunstância. De acordo com a análise de Marfuz:

A radicalização dos procedimentos estéticos e formais que Beckett imprime nas peças implode noções consagradas de ação, espaço, tempo e personagem. São procedimentos que exaurem escritura cênica e práxis teatral e desmontam possibilidades de enquadramentos e significados fechados sobre o conjunto total da criação, ainda que o esforço hermenêutico seja inesgotável. (2013, p. 7)

Por ter uma postura antiliterária e buscar formas não verbais de expressão, esse teatro reutiliza elementos da tradição teatral, como o teatro “puro”, ou seja, efeitos cênicos abstratos, palhaçadas e brincadeiras. Desde os mimos da Antiguidade Clássica até os atores itinerantes da Idade Média ou da *Commedia Dell’arte*, encontramos esses elementos. William Shakespeare também se utiliza de uma livre associação de ideias, de uma lógica invertida presente nos *clowns* (palhaços), que poderá ser revista em Ionesco, por exemplo. Na *Cantora Careca*, as personagens passam algum tempo discutindo se, quando tocam a campainha, é possível haver *ninguém* atrás da porta. E em *Hamlet* (Shakespeare), o coveiro argumenta que a cova que está abrindo não é nem para um homem, nem para uma mulher, mas para alguém que foi mulher um dia.

Pela necessidade de ultrapassar os limites da lógica, esse teatro denominado de absurdo se utiliza do nonsense verbal; Ionesco usa frases feitas, que, agrupadas numa situação cotidiana, expõem o absurdo da linguagem utilizada pela comunicação humana.

Uma das personagens de *Esperando Godot*, Vladimir canta uma canção de “ninar” para Estragon:

Vladimir (suavemente) – Do do do do
do do do do
do do do do
do do do do.



Por ter um absoluto descompromisso com a causalidade, utilizam-se também elementos da literatura de sonho, ou seja, que têm precedente na literatura universal. Os autores “colhem” no interior da própria tradição teatral elementos para obter os efeitos que lhes interessam. Há, ainda, uma reutilização – por parte dos escritores do chamado absurdo – dos efeitos cômicos e dos efeitos trágicos.

Para a existência da tragédia e da comédia, faz-se necessária a existência de um universo ordenado. Por apresentar um mundo desconexo e arbitrário, não há meios de se atingir os efeitos trágicos e cômicos tradicionais nesse tipo de drama.

Além do mais, tendo como língua materna o inglês, Samuel Beckett opta por escrever grande parte de sua obra em francês, para que não fosse “tentado a deleitar-se na virtuosidade do estilo pelo próprio estilo”; lidando com outra língua, ele poderia se ater à clareza e objetividade na expressão e não se perderia no puro “embelezamento estilístico”.

Em 1953, num mundo pós-guerra, estreia a montagem de *Esperando Godot*. A primeira frase da peça possivelmente escrita no dia em que a bomba atômica destruiu Hiroshima: “ – Nada a fazer”. Essa frase de certo modo sintetiza a temática que será desenvolvida: o vazio; não há verdades absolutas, o mundo se apresenta sem sentido, o ser humano se vê diante da sua existência absurda impossibilitado de agir e de se comunicar, pois a linguagem mostra-se ineficaz.

Esperando Godot é composta de dois Atos; praticamente a ação se passa no mesmo cenário, uma estrada deserta, uma árvore... As personagens são Vladimir, Estragon, Pozzo, Lucky e um menino. O lugar, o tempo, tudo é indefinido.

Por ser um teatro “de situação e não de acontecimento”, o texto se vale de imagens poéticas ao invés de fatos. O argumento de *Esperando Godot* poderia ser: dois homens – numa estrada deserta, próximos a uma árvore – conversam obsessivamente, enquanto esperam um certo Godot que nunca aparece. A espera é comunicada ao receptor por imagens banais. O conflito consiste basicamente no prolongamento infinito dessa circunstância.

Beckett elege uma forma dramática que se utiliza de artifícios do gênero lírico. Esse “drama lírico” tem como principal característica a circularidade. Como uma obra lírica, *Esperando Godot* possui frases e situações inteiras que se repetem, como se tivesse um refrão e estrofes. A busca



não consiste em obter uma “fatia de vida” (como no Realismo-naturalismo), mas em confrontar o ser humano com todo o sentido da sua existência. O teatro de Beckett não aponta caminhos; as ações não fazem sentido, há discordância entre gestos e palavras.

A tensão é criada pela linguagem, pois em *Esperando Godot* fala-se por desespero, por não se ter absolutamente outra coisa a fazer, porque é preciso desesperadamente preencher o vazio. Portanto, a conversa se finda em si mesma; nada virá como consequência, o diálogo apenas esconde o absoluto silêncio.

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

Vladimir – É verdade, somos inexauríveis.

Estragon – É para não pensar

Vladimir – Temos essa desculpa.

Estragon – É para não ouvir.

Vladimir – Temos esse motivo.

(ATO II)

Além de esperar e falar, outra saída poderia ser também o suicídio, mas eles não resolvem em nenhum momento decididamente se matar.

Vladimir – Por outro lado, o que adianta desanimar agora? A gente teria pensado em desistir quando o mundo era jovem, ali por 1900... a gente poderia ter se atirado da Torre Eiffel de mãos dadas; estaríamos entre os primeiros. Éramos respeitáveis nesse tempo. Agora é tarde. Eles não nos deixariam subir lá.

(ATO I)



Em vários momentos eles mencionam esta possibilidade (o suicídio), mas adiam facilmente:

Vladimir – Amanhã a gente se enforca. (Pausa). Se Godot não vier.

Estragon – E se ele vier.

Vladimir – Aí, seremos salvos.

(ATO II)

Na obra existe agrupamento de personagens: Estragon e Vladimir; Pozzo e Lucky. Eles mantêm uma relação de complementaridade. Vladimir é o mais crédulo dos dois quanto à chegada de Godot. É quem sempre lembra a Estragon o que eles estão fazendo ali. Tem senso mais prático. Estragon é mais frágil, diz que foi poeta, é mais cético e tenta se aproveitar de Pozzo: como deglutir os ossos, resto da sua refeição. Vladimir fica indignado com a atitude do companheiro: “Não somos mendigos”, afirma. Ele muitas vezes protege Estragon.

Já Pozzo e Lucky possuem uma relação sadomasoquista, de dominador e dominado. Trazido por um chicote, Lucky é o empregado ou escravo que carrega toda a bagagem e serve a Pozzo. Ele é responsável também pelas funções de “pensar”, “recitar” e “dançar”. Em uma passagem do primeiro Ato, Pozzo ordena que Lucky pense. Ele, que nada havia falado até aquele momento, “vomita” um imenso texto, palavras desconexas que provocam horror em Pozzo. Tudo indica que os “pensamentos” de Lucky já agradaram, mas que agora atormentam Pozzo. Ele promete que vai se livrar de Lucky no mercado de São Salvador, só que no segundo Ato eles voltam a aparecer juntos; dessa vez Lucky está mudo e Pozzo, cego. Interessante é que eles não sabem quando e por que isso aconteceu, nem reconhecem a estrada tampouco a Vladimir e a Estragon, mesmo os tendo encontrado “ontem”.

É porque em Esperando Godot há uma distância imensa entre o “ontem”, o “hoje” e o “amanhã”.

Apesar de se manter afastado e se posicionar com certa superioridade em relação aos “vagabundos” da estrada, Pozzo demonstra uma certa fragilidade e uma grande necessidade do “outro”.



Mais do que os outros personagens, Pozzo busca controlar os demais e dominar através das palavras enunciadas.

Ainda há mais uma personagem, o mensageiro de Godot. Um menino subserviente que aparece em alguns momentos para reacender as esperanças de Vladimir e Estragon. Ele informa nos dois Atos que Godot não pôde vir, mas que “amanhã” virá. Sempre jura que nunca esteve ali e que não os conhece.

A estrada, espaço onde se desenrola a ação, é deserta e poderia ser entendida como uma projeção do interior das personagens, reflexo da aridez do mundo em que se encontram e da solidão imensa a que estão submetidos. A árvore no segundo ato está repleta de folhas, o que dá uma ideia da passagem do tempo e evidencia a imobilidade da vida das personagens.

Durante o desenrolar da sequência de cenas de *Esperando Godot* nos confrontamos com situações cômicas e na obra como um todo paira uma atmosfera trágica.

POLIFONIA E DIALOGISMO

Para Bakhtin (2003), a linguagem e a sua percepção contêm multidimensões, o que envolve simultaneamente os aspectos físicos, fisiológicos, psíquicos e socioculturais. Isso porque a linguagem se relaciona com o plano individual e está também sob o domínio do social. As circunstâncias sociais dos indivíduos que se comunicam estão, também, implicadas no processo comunicativo.

Bakhtin considera a linguagem diferente da língua, sendo esta objeto de estudo da linguística. A língua, por esse ângulo, é uma parte da linguagem, que recebe, nessa perspectiva, olhar mais abrangente; a linguagem é multiforme, heterogênea, se desloca por diferentes domínios e acaba por constituir diversos gêneros, de acordo com as infinitas necessidades das atividades humanas.



A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2003, p. 261-262)

Ou seja, à medida que se tornam mais complexas as sociedades, surgem novos campos de atuação e ampliam-se as formas de expressão e de enunciação que visam suprir o discurso desse novo campo. Esses enunciados vão se padronizando e estabelecendo gêneros identificáveis. No entanto, ainda que seja possível identificar gêneros, o processo de decodificação e ressignificação dos conteúdos por parte dos receptores torna o processo comunicativo ainda mais complexo, já que, para Bakhtin (2003), o ato de apreender e fixar sentidos e significados é uma impossibilidade do ponto de vista teórico. Tal impossibilidade se dá porque o signo não tem um único significado, senão agregará tantas significações quantas forem as circunstâncias concretas em que venha a ser utilizado, levando sempre em conta o contexto social dos agentes envolvidos no ato comunicacional.

O signo, assim, atende a uma necessidade concreta, na medida em que cria vínculos entre sujeitos de um discurso. Nessa ótica, não há uma separação rigorosa entre emissor e receptor, já que se privilegia o diálogo em si.

A linguagem se realiza numa situação histórica concreta, em que se conectam a enunciação, as condições de comunicação e as estruturas sociais, nas quais seu significado se realiza. Essa tentativa de compreender as relações entre linguagem e sociedade permite compreender a impossibilidade de atuar sem alteridade, sem a presença do “outro”. De acordo com Bakhtin (2003, p. 271):

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenehe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante.

O ouvinte, ou o sujeito “responsivo” é potencialmente emissor e, de alguma maneira, é ele quem define o conteúdo. O texto construído pelo “falante” leva em conta a realidade do ouvinte e, na



medida em que esse texto possa ser decodificado e ressignificado, ele estará impulsionando uma resposta. Nesse processo de significação, os sentidos que atribuímos aos textos recebem uma carga ideológica proferida por quem emite e pela decodificação efetuada por seu interlocutor. De acordo com o autor de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*:

[...] Não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. (BAKHTIN, 1988, p. 95)

Essa perspectiva ultrapassa uma visão mecanicista que concebe a língua como um sistema abstrato e normatizado e estabelece a compreensão da linguagem relacionada às construções históricas e sociais do ser humano. Ademais, a partir de Bakhtin é possível considerar que qualquer discurso é sempre dialógico, já que é tecido por diversas vozes. Entretanto, nem todo texto dá visibilidade às várias vozes presentes na sua construção. Nos textos polifônicos, o diálogo entre os discursos ou é visto ou se explicita em um dado momento. Já nos monofônicos, essas falas ou vozes são ocultadas, dissimuladas, mascaradas; dando a impressão de que se trata de uma única voz, um único discurso.

Barros (1997, p. 35) sintetiza e esclarece essas noções e diferenciações entre dialogismo e polifonia, na perspectiva bakhtiniana. Destarte, dialogismo seria “o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo o discurso”, e polifonia seria utilizada para caracterizar o texto em que “o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos monofônicos que escondem os diálogos que o constituem”.

Nessa perspectiva, os discursos se constituem como monofônicos ou polifônicos. Os textos monofônicos criam a ilusão de que teriam sido feitos por um único autor, portanto ele está centrado na autoridade de quem emite. E já que os discursos autoritários se concentram em um único autor, sufocam as diversas vozes inevitavelmente presentes, escamoteiam os diálogos, e o discurso parece homogêneo. Já os discursos polifônicos – consciente e esteticamente construídos para explicitar todas as vozes implicadas na sua construção – seriam aqueles em que não há autoritarismo.



Bakhtin (1988, 1998, 2003, 2010) estabeleceu noções, conceitos e categorias de análise da linguagem com base em discursos artísticos, filosóficos, científicos e também cotidianos – não estabelecendo dicotomia entre o discurso escrito e a oralidade. De acordo com ele, os discursos primários são espontâneos e se dão na esfera da comunicação transpessoal e cotidiana. Entretanto, os secundários são produzidos com base em sistemas culturais mais complexos, como a escrita feita em textos literários (prosa, poesia ou dramaturgia), reportagens, ensaios e artigos. Ou seja, cada categoria de produção, circulação e recepção de discursos constitui gêneros apropriados. Todo discurso requer uma escolha específica do uso dos significantes e significados, o que determina uma codificação singular da mensagem, a ser inevitavelmente ressignificada pelo interlocutor.

Um enunciado, então, sempre é modulado pelo “falante”, levando-se em consideração o contexto social, histórico, cultural e ideológico de seu interlocutor, para que se estabeleça o diálogo. A interação, por meio da linguagem, se dá num contexto em que todos participam em condição de igualdade, embora o autor russo considere que os interlocutores envolvidos ocupem espaços em que pode haver disputas e exercício do poder.

A reflexão sobre a linguagem e suas infinitas potencialidades, feitas pelo pensador russo, contemplou o romance como objeto, particularmente a obra de Fiodor Dostoiévski (1821-1881). Avaliando a construção das personagens, as suas circunstâncias e o ponto de vista que elas representam nas tramas contidas em romances de Dostoiévsky, Bakhtin consolida a sua concepção de dialogismo, compreendendo que todos os discursos são inevitavelmente dialógicos e tecidos por diversas vozes, mas enfatizando que, em alguns textos, assim como em Dostoiévsky, a polifonia se evidencia pela própria condução da narrativa. Os textos explicitam as diversas vozes presentes em sua construção. (BARROS, 1997)

De acordo com Bakhtin (1998, p. 86):

[...] Todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente



perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.

As ideias de Bakhtin (1988, 2003) não só quando se trata de literatura, mas sobre o ser humano e acerca da sua existência, são definidas por um princípio dialógico. Dessa maneira, a alteridade marca a constituição social do ser, pois o outro é imprescindível para que se sustente a natureza dialógica das relações. Assim, é no diálogo que se dá o confronto entre sujeitos, sistemas de valores e campos de conhecimento:

[...] Na vida agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em conta o que é transcendente à nossa própria consciência: assim levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem [...] (BAKHTIN, 1988, p. 35-36).

Como ponto de sustentação dessa avaliação, temos pressupostos de Bakhtin (1988, 2003) – fundamentais, tais como a noção de dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e como a condição do sentido do discurso. Por essa via, não há um discurso individual, e não só pelo fato de que ele se constrói entre interlocutores, que, por sua vez, são seres sociais, mas também pelo fato de que ele se constrói como um diálogo entre discursos de campos distintos. O discurso é, nesse sentido, uma construção híbrida permeada por “vozes” e sentidos que estão em concorrência.

Assim, o dialogismo é a permanente interação entre diversos discursos que configuram uma sociedade, uma comunidade, uma cultura e as diversas áreas do conhecimento. A linguagem é essencialmente dialógica e complexa, pois nela se imprimem – historicamente – relações dialógicas entre interlocutores e entre discursos diversos. Além do mais, a palavra, o enunciado e o discurso são inevitavelmente permeáveis à palavra, ao enunciado e ao discurso do outro. O emissor, ao construir seu discurso, levará em conta o discurso do seu interlocutor ou receptor, que estará sempre presente, de alguma maneira.



Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas), é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos. (BAKHTIN, 2003, p. 294).

VOZES SOCIAIS QUE SE ESBOÇAM EM *ESPERANDO GODOT*

Partindo das noções de dialogismo e polifonia, podemos considerar que, em *Esperando Godot*, os fragmentos de seres humanos apresentados nas personas de Vladimir, Estragon, Pozzo, Lucky, o menino e Godot discursam e, em alguma medida, representam vozes sociais. Ainda que essas personagens sejam altamente subjetivadas pelos recursos híbridos, temos a possibilidade de encontrar nas palavras e orações enunciadas indícios de que:

- 1** | Vladimir e Estragon, embora famintos e sem perspectiva, mantêm uma relação afetuosa. Eles se protegem, têm alguma dignidade a resguardar, embora busquem tirar vantagens da relação com Pozzo.
- 2** | Vladimir é o mais esperançoso dos dois. Tem alguma lembrança do que se passou e faz conjecturas de uma vida futura, sob a proteção de Godot. Ele guarda cenouras e nabos e conforta Estragon de várias maneiras.
- 3** | Estragon, mais do que Vladimir, se sujeita ao poder material que Pozzo representa, sendo este detentor de objetos inacessíveis, como banco, cachimbo, chicote, corda, relógio, cesta e até frango cozido. Ele se sujeita a comer os restos de Pozzo.



- 4 | Pozzo é um senhor de posses, representa o detentor dos meios de produção, é um senhor de escravos, nobre ou burguês. Ele está acostumado a mandar. Embora esteja aprisionado na relação com Lucky, há uma dependência explícita, particularmente no segundo ato. Inclusive, em seu discurso, ele considera que a obediência de Lucky seria uma estratégia do criado para impressioná-lo.
- 5 | Lucky “pensa”, “dança” e carrega todo o peso. Teria sido o artista, o intelectual ou empregado, escravo, operário. Pouco resta dos contornos de Lucky, pouco resta da sua voz. Embora ele receba comandos, execute ações, cochile e fale, se assim for ordenado. Suas palavras não se conectam e parecem insuportáveis, embora já tenham trazido conforto ao seu senhor.
- 6 | O garoto às vezes parece que se diverte em torturar os “vagabundos” da estrada com as suas informações imprecisas e a sua irritante polidez. Entretanto não é certo que nem sequer saiba que já esteve diante deles.

Ao identificar essas sombras de quem são, seriam ou foram essas personas – por meio de palavras enunciadas – ainda assim o quebra-cabeça não se monta. As palavras são luzes que se acendem, mas não esclarecem. Resta esperar e esperar por um Godot que talvez tenha barbas brancas, um aconchegante celeiro e que talvez não chicoteie os seus protegidos. Godot é a mais inapreensível das personagens já esboçadas pela dramaturgia ocidental. O seu discurso se faz pela absoluta ausência.

REFERÊNCIAS

- » BAKHTIN, M. *Estética da criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- » BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- » BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.



- » BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- » BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- » BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- » BATISTA, R. A. *Mídia e educação: teorias do jornalismo em sala de aula*. Brasília: Thesaurus, 2007.
- » BRAIT, B. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- » CAPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício A. de. *Comunicação e Televisão: desafios da pós-globalização*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- » CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- » CLARK, K; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- » ESSLIN, M. *O Teatro do Absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- » LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- » MARFUZ, Luiz. *Beckett e a Implosão da Cena – Poética Teatral e Estratégias de Encenação*. São Paulo, Perspectiva, 2013
- » MENDES, C. *As estratégias do drama*. Salvador: Edufba, 1995
- » MENDES, C. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva: 2008.
- » MENDES, Cleise Furtado. O Drama Lírico. In: *ART Music Review*. Salvador, v.2, n.2, p. 47-67, jul./set. 1981.
- » MENDES, C. *O drama lírico – Traços estruturantes na dramaturgia contemporânea*. digitalizado, 2013.
- » MENDES, Cleise F. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista Aspás, USP*, São Paulo, v.5, n.2, p. 1-11, dez. 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i1p1-11.
- » SANCHES J. *A crise do drama entre nós: uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador*. Dissertação, digitalizada, UFBA, Salvador, 2013
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campos das Letras, 2002.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.
- » STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- » SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.