

O ÚLTIMO GODOT [exposição da] **CRISE DA** **PERSONAGEM**

Hayaldo Copque¹

Resumo: Através de um diálogo com os trabalhos de Jean-Pierre Sarrazac a respeito do drama moderno e contemporâneo, o presente artigo propõe uma análise da peça “O último Godot”, do escritor Matéi Visniec. As considerações do teórico francês a respeito da mudança do possível aristotélico para o que denomina jogo dos possíveis, e a correspondente virada para o íntimo, a partir do drama moderno, são apresentadas como pontos de partida para o estudo, que aborda ainda as relações entre a obra de Visniec e o universo beckettiano, em especial com a peça “Esperando Godot”. Ao final do percurso, emerge aquele que talvez seja o argumento principal deste artigo: pela construção proposta por Visniec a seus seres fictícios, “O último Godot” funcionaria como uma espécie de exposição da crise da personagem.

Palavras-chave: Jogo dos possíveis. Teatro íntimo. Crise da personagem. *O último Godot*.

Abstract: This paper offers an analysis of Matéi Visniec's play “The Last Godot” from a dialogue with Jean-Pierre Sarrazac's works concerning modern and contemporary drama. The French scholar's considerations about the Aristotelian possibilities to what he calls the game of possibilities and the turning into the correspondent inner self, from modern drama, are shown as starting points for the analysis which also addresses the relations between Visniec's works and Beckett's universe, specially the play “Waiting for Godot”. At the end of this path, the possibly most important argument of this paper emerges: “The Last Godot” would work as a character crisis' exposition through the construction proposed by Visniec to his fictional personae.

Keywords: Game of possibilities. Intimate theatre. Character crisis. *The Last Godot*.

¹ Ator, dramaturgo e doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA.

O encontro inusitado entre um escritor e sua personagem não chega a ser uma situação nova no âmbito da literatura, incluindo aí a dramática. O fato já foi explorado inúmeras vezes e dele decorrem, por exemplo, os eventos de uma das peças mais paradigmáticas da dramaturgia moderna:² *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello (1867-1936).³

Considerada o ponto alto da obra dramática do escritor italiano, a peça trata de uma família de personagens que, recusada pelo autor que lhes deu a vida, interrompe o ensaio de uma companhia teatral em busca de convencer diretor e elenco a encenarem o drama então rejeitado. Se Peter Szondi (2011, p. 130-131) alega que o texto de Pirandello pode ser visto como uma crítica ao próprio drama, com a “procura de um autor e tentativa de realização teatral” exibidas na peça sendo “[...] uma espécie de autoexposição da história do drama”, Jean-Pierre Sarrazac, talvez um dos maiores críticos contemporâneos da obra de Szondi (especialmente por se contrapor a uma teleologia do épico, proposta pelo autor de Teoria do drama moderno), afirma que *Seis personagens...*, juntamente com *Rumo a Damasco* (1898), de August Strindberg (1849-1912), seria:

[...] um texto inaugural desta conversão a uma dramaturgia do possível: a ‘recusa’ prévia do autor implica que as personagens, reduzidas a uma anarquia que acabará por se tornar insuportável, se vejam obrigadas, contradizendo-se umas às outras, a explicar e a comentar retrospectivamente o ‘seu’ drama, em vez de muito simplesmente o viverem. A representação já não é imitação mas sim ‘análise’ de uma vida... (SARRAZAC, 2009, p. 89)

² Peter Szondi (2011, p. 125) aponta que ela “[...] é considerada há décadas por muitos a quintessência do drama moderno”.

³ No prefácio metadramático, Pirandello nos conta: “[...] esta minha criadita, a Fantasia, teve, já lá vão alguns anos, a triste inspiração ou o maldito capricho de me trazer para casa uma família inteira, que eu não sei onde nem como ela foi desencantar, mas que me podia servir, pensava ela, para tirar o tema de um magnífico romance”. E, já durante a peça, o Pai ainda afirma ao Diretor: “[...] o autor que nos criou vivos não quis, em seguida, ou não pôde, materialmente, colocar-nos no mundo da arte”.

A conversão a qual Sarrazac se refere diz respeito à mudança, gerida no seio do drama moderno, em que o que se identifica como o *possível* aristotélico⁴ se transmuta agora em possíveis. Basicamente, tal processo se observa na recusa do espaço unitário do trágico, que direciona, de maneira inescapável, à catástrofe, em função de outro espaço, pós-catástrofe, heterotópico, próprio do drama moderno e/ou contemporâneo.

O desenvolvimento dessa lógica do espaço dos possíveis aponta, inevitavelmente, ainda segundo Sarrazac, do desenvolvimento de um drama *na* vida para o desvelamento de um drama da vida, que estaria presente já nas peças de Strindberg, por exemplo. Em outros termos: a ordem preestabelecida de uma forma dramática mais objetiva, nos moldes aristotélicos – ou do que quer que se tenha entendido por isso ao longo dos séculos –, dá lugar agora ao espaço íntimo, com todas “as contradições, incoerências e pontos de vista múltiplos e cambiantes de uma ‘alma’ supostamente única” (RYNGAERT, 2012, p. 137).

Creio ser irrelevante questionar aqui esse lugar de pioneirismo das duas obras eleitas por Sarrazac. Sendo ou não uma das primeiras peças a apontar nessa direção, o importante é que a vida passada em análise das personagens abandonadas por seu autor, sem uma narrativa que dê conta de suas existências, faz de *Seis personagens...*, sem dúvida, uma das obras fundamentais para se pensar essa guinada para o íntimo. O drama pirandelliano funcionaria, portanto, como uma espécie de exemplificação poética dessa virada, estando justamente na fala de uma das personagens dessa peça, o Pai, o ponto em que melhor se explicita a lógica do jogo dos possíveis de que Sarrazac nos fala:

O PAI: Mas se aí está todo o mal! Nas palavras! Todos temos dentro de nós um monte de coisas; cada qual tem um mundo seu de coisas! E como podemos nos entender, senhor, se nas palavras que eu digo ponho o sentido e o valor das coisas como elas são dentro de mim; enquanto quem as

⁴ Aristóteles (1979, p. 249) afirma, em sua *Poética*, que “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” [grifo meu].



ouve, inevitavelmente as assume com o sentido e com o valor que têm para si, do mundo assim como ele o tem dentro de si? Acreditamos nos entender – jamais nos entendemos! Olhe – a minha piedade, toda a minha piedade por esta mulher (indicará a Mãe) ela a assumiu como a mais feroz das crueldades! (PIRANDELLO, 2009, p. 197)

Aqui, através da fala do Pai, Pirandello nos aponta claramente a ideia da falência da comunicação, da sua impossibilidade, em decorrência de um imperativo jogo agonístico, produzido justamente pelo choque entre os universos íntimos das personagens envolvidas no que passa a se configurar, desta maneira, menos como um diálogo do que como uma tentativa de diálogo. Seria, portanto, e em outros termos, o confronto entre “o sentido e o valor das coisas como elas são dentro de mim [o personagem-emissor]” e o “mundo assim como ele [o personagem-receptor] o tem dentro de si”.

Diferentemente de jogos verbais tão constantes, por exemplo, no ambiente das comédias clássicas e estritamente vinculados à ideia de um drama absoluto, baseado numa “dialética inter-humana”, o embate de sentidos aqui colocado está mais associado a certa condição de solidão das personagens. É o seu momento de isolamento, o momento em que “o ‘ser-aí’ da personagem, sua relação problemática com o mundo – com a sociedade, com o cosmo –, tende a prevalecer sobre a pura relação interpessoal” (SARRAZAC, 2012, p. 69). Ainda que o drama familiar prossiga e a história das seis personagens de Pirandello seja levada ao fim, a maior parte da construção dramática da peça se dá através da exposição de pontos de vista que, ao mesmo tempo em que ajudam a encaminhar a fábula, comentam-na e se contradizem uns aos outros. Em última análise, a confusão que finaliza a peça – a indefinição sobre se o que é contado pela família de personagens é ficção ou realidade, e que acaba por levar o Diretor a tomar a decisão de encerrar o ensaio – expõe justamente a fragilização de *um mundo* exterior diante das incertezas causadas pelo contato com os mundos íntimos das personagens.

No entanto, se todo o mal está mesmo nas palavras, como afirma o Pai, destituídos agora de um mundo exterior seguro, ou perdidos no isolamento e esgotamento do seu próprio eu, só o que res-

ta a muitas das personagens tanto do drama moderno quanto do contemporâneo é resumir-se à fala. Mesmo que não exista necessariamente algo a dizer, como no caso de muitas das personagens de Samuel Beckett (1906-1989), por exemplo, elas precisam assegurar suas existências e, na maioria das vezes, só o podem através da fala, uma fala esgotada, longe da necessidade de comunicar algo que faça algum sentido ao espectador, ou até mesmo ao personagem interlocutor (se é que aqui podemos usar esse termo) na cena. E mais: uma fala que, frequentemente apartada de seu compromisso com a verossimilhança, não serve mais como elemento diferenciador dos personagens, chegando algumas vezes ao extremo de igualá-los, reduzindo-os a vozes no espaço, longe mesmo de uma condição de diálogo, própria do modelo dramático dito tradicional.

Se nas peças de Pirandello ainda podemos encontrar personagens que têm algo a nos relatar – muitas vezes relatos diversos, contraditórios, próprios do chamado *pirandellismo* e que expõem a multiplicidade do real –, o mesmo não se pode dizer, no entanto, das peças de Beckett. Afinal, o que dizer frente a um mundo em completa ruína e destituído de esperança? Um mundo onde sequer se pode seguir adiante, afinal, “‘adiante’ não leva a lugar nenhum” (WEBB, 2012, p. 50).

A quase totalidade das personagens presentes nas obras dramáticas do escritor irlandês encontra-se nesse mundo sem perspectiva e a função delas está longe de ser a do engajamento em uma fábula, posto que, conforme nos ensina Martin Esslin (1968, p. 349), “a ação de uma peça do teatro do absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas”. Sempre diante do vazio, do nada, da morte, as criaturas beckettianas são, em grande parte, mendigos, senhores dependentes de seus servos, deficientes, seres mutilados ou até mesmo partes de corpos humanos; são “seres incompletos, sem esperança de fim, corroídos por angústias irreparáveis e solidão iracunda, próximos da incomensurabilidade, novos eleatas sem esperança que se defrontam com os elementos de um mundo inóspito e dilatado” (MOSTAÇO, 2008, p. 561).

Mas o que aconteceria se, tal como na fábula metadramática do prefácio de *Seis personagens...*, uma

dessas personagens beckettianas encontrasse o seu autor? E se, dadas as circunstâncias, esse encontro ainda pudesse se tornar um acerto de contas? Esta é justamente a proposta do dramaturgo romeno Matéi Visniec, em sua peça *O último Godot* (1987), que promove o mencionado encontro entre criador e criatura, com a peculiaridade desta criatura nunca ter sido necessariamente uma personagem, por simplesmente nunca ter sequer aparecido na peça em que todos a esperam: na obra de Visniec, Beckett encontra o eterno ausente Godot.

Em relação à escolha de suas personagens, o jogo do autor de *O último Godot* erige-se, notadamente, como duplamente arriscado: se, de um lado, há uma personagem que nunca fora vista e que é distinguida na história teatral justamente por sua ausência, uma personagem cuja aparição poderia vir a frustrar parte significativa da recepção, que lhe atribui uma gama variada de significados, de outro, há um ser que existiu no plano do real, do não ficcional, e que é, simplesmente, um dos escritores mais importantes do século XX.

No entanto, em nome de sua liberdade criativa, Visniec parece ignorar completamente tais riscos, passando a nos apresentar ambas as personagens não apenas à semelhança de muitas das figuras beckettianas, mas também como semelhantes entre si mesmas. Vejamos, então, a rubrica que abre a peça:

Rua em declive, com pouquíssimo movimento, ao crepúsculo. Godot, homem magricela mas decentemente vestido, está sentado à beira da calçada, os pés na sarjeta. Fuma, com ar triste, sem pensar. Próxima a ele, uma lata de lixo emborcada.

De algum lugar, invisível para a plateia, vem o som de uma porta se abrindo, ouve-se uma balbúrdia surda e um segundo homem magricela (mas decentemente vestido) é jogado sobre a calçada. Como veremos adiante, este segundo homem é Samuel Beckett em pessoa. O personagem quase despenca em Godot. (VISNIEC, 2012, p. 7)

O cenário já sinaliza a degradação: é na sarjeta e ao lado da lixeira, e entre fumadas de pontas de cigarro, que Beckett e Godot dialogam. Expulsos do teatro, ambos estão preocupados com os restos do mesmo e demonstram certa irritação com os atores

que se recusam a apresentar uma peça para apenas dois espectadores. Não muito extenso, o diálogo entre eles avança desde o reconhecimento de um ao outro (e, para a nossa surpresa, Godot demonstra maior estupefação ao reconhecer seu autor do que o contrário) até o ponto em que transeuntes, aos poucos, começam a parar para escutá-los. Ao final da peça, uma multidão estará sentada formando um semicírculo em torno deles, numa rua anteriormente deserta.

Alçado à categoria de personagem de ficção, pela obra de Visniec, o Beckett que nos é apresentado ganha contornos, no decorrer do diálogo realizado com Godot, menos de uma personagem histórica que de uma personagem do teatro do absurdo ou, mais precisamente, de uma personagem beckettiana, cercado que está por um mundo em ruínas. Quanto a Godot, este alcança o mesmo status final do Beckett personagem, o que já é uma clara vantagem para quem nunca fora de fato uma personagem. Observemos o fragmento a seguir:

BECKETT: [...] Não vê como as ruas estão desertas? Até me espanto em ver alguém andando por aí.

GODOT: Eu também já tinha notado que a coisa não vai bem.

BECKETT: Quando vinha pra cá atravesssei um parque. Quantas pessoas você acha que passeavam nele?

GODOT: Quantas?

BECKETT: Três.

GODOT (triste, fumando): Eu ia dizer três, mas não disse.

BECKETT: Há duas horas fui beber uma cerveja na calçada. Quantas pessoas você acha que estavam lá?

GODOT: Quantas?

BECKETT: Três.

GODOT: Que se fodam. Eu ia dizer três e não sei por que não disse.

BECKETT: Tente entrar num ônibus. Você vira louco varrido. Vim pra cá de ônibus. Quantas pessoas você acha que estavam no ônibus?

GODOT (triumfante): Três!

BECKETT: Só eu e o motorista!

GODOT: Está muito claro. Tudo está de-gringolando. (VISNIEC, 2012, p. 16-17)



Beckett nota que “as ruas estão desertas”, Godot percebe “que a coisa não vai bem” e, a partir de tais constatações, ambos dão início a uma conversa ilógica sobre o número de pessoas que o primeiro encontrou pelas ruas. O final do trecho destacado expõe claramente seu nonsense – sem dúvida um importante traço diferencial do diálogo no teatro do absurdo e que encontramos em abundância também em *Esperando Godot* (1949) –, além disso, a conclusão de Godot de que “tudo está degringolando”, reforça ainda a consciência das personagens, de estarem em um mundo em declínio, esvaziado, tal como se irá observar em outros trechos da peça.

Em *O mito de Sísifo*, obra de 1942 que influenciaria profundamente a visão de Esslin, Albert Camus (2012, p. 21) nos fala do que denomina o sentimento do absurdo, definido pelo filósofo como a percepção e conseqüente estranheza do homem de sua própria condição no mundo, um mundo agora não mais familiar, um “universo repentinamente privado de ilusões e de luzes”. Tal sentimento é, portanto, um sentimento de não reconhecimento, de desencontro do homem com o que o cerca. A fala de ambas as personagens de *O último Godot*, assim como muitos dos diálogos entre Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*, além de outros tantos do teatro do absurdo, são, de certa maneira, respostas a esta situação diagnosticada por Camus.

Evidentemente, tais respostas serão variadas, pois correspondem às inúmeras possibilidades criativas de dramaturgos bem distintos uns dos outros. No entanto, é plausível afirmar que todas elas estão relacionadas a um mesmo movimento, que não se restringe ao teatro do absurdo. Tal movimento é justamente aquele exposto por Sarrazac, ou seja, a transição do possível aristotélico ao jogo dos possíveis, a virada identificável na dramaturgia moderna e/ou contemporânea para o íntimo. Assim, conforme nos assegura Catherine Treilhou-Balaudé (2012, p. 96-97):

No teatro contemporâneo, a tensão entre o eu e o mundo, característica do teatro íntimo, explora formas extremas: a da falência do mundo, em que a voz do sujeito continua identificável fazendo-se ouvir num mundo desertado ou destruído (de Beckett a Gregory Motton e ao último Bond); e aquela, simétrica, da falência do eu.

Mesmo sabendo do compromisso político que Visniec sustenta em seu fazer teatral e que *O último Godot* fora escrito na Romênia – justamente na época em que o país vivia sob a égide de um regime totalitário e pouco antes de seu autor refugiar-se na França, portanto também em um momento de crise entre o eu do autor e o mundo que o cerca –, furto-me de desenvolver aqui tentativas de desvelar as possíveis conexões existentes entre o contexto de escrita e a peça. Como bem afirma o próprio Visniec (2012, p. 36): “[...] se a obra for bem escrita, ela permanecerá sempre e haverá mesmo, para todas as épocas, uma mensagem a ser apreendida...”. Mas, ainda que evite aprofundar a questão, é preciso apenas observar que não parece ser de todo irrelevante o fato de Visniec ter escrito, justo nesse momento de sua biografia, uma peça sobre o universo de Beckett. O mesmo Beckett que, na visão do dramaturgo romeno, fala, junto a nomes como Ionesco, Kafka, Céline e Camus, “das grandes misérias do mundo, a miséria totalitária inclusive...” (VISNIEC, 2012, p. 24). Todavia, aqui interessa mais observar a relação de *O último Godot* com a chamada crise da forma dramática, portanto, volte-mos agora às personagens.

Em sua peça, Visniec realiza a extraordinária operação de igualar criador à criatura, e aqui falo do Beckett criador de *Esperando Godot* e seus personagens. Embora o dramaturgo irlandês tenha sido uma pessoa pouco convencional,⁵ a equaliza-

⁵ Alberto Manguel (2009, p. 46-47) nos relata os encontros de Beckett com a pintora Joan Mitchell, em Paris:

“[...] Nesses cafés, Beckett encontrava a jovem Joan, e os dois conversavam ou ficavam em silêncio durante horas sem fim. Beckett gostava da grande capacidade de beber de Joan, da sua recusa de explicar sua arte, da sua ‘inexorável busca do vazio’. Beckett às vezes ia visitar o ateliê dela e ali, sem falar uma palavra, examinava as telas de Joan, analisava suas explosões de cores, seguia as linhas de suas pinceladas. O companheiro de Mitchell, o artista quebequense Jean-Paul Riopelle, [...] achava os encontros de Joan e Beckett extremamente deprimentes e muitas vezes ficava exasperado com suas longas sessões de nudez pensativa. Certa noite, quando os três estavam sentados em um silêncio soturno no café Dôme, em Montparnasse, em companhia do escultor Alberto Giacometti, o exasperado Riopelle levantou-se e saiu de modo intempestivo pelas portas giratórias. Mitchell foi atrás dele e Beckett tentou segui-la, mas estava tão bêbado que não conseguiu se desembaraçar da porta. ‘Ele dava voltas e mais voltas, sem parar,

ção elaborada em *O último Godot* de um ser real a um personagem do absurdo escancara, sem dúvida, uma transição do histórico ao poético (ainda que, se olharmos o mundo com um pouco mais de atenção, poderemos notar que o teatro do absurdo – definido deste modo por Esslin – talvez nem seja tão absurdo assim).

Quanto a *Godot*, trata-se de uma presença que provavelmente frustra as expectativas de boa parte da audiência que sempre projetou nele a imagem de um Messias, ou de Deus (lembramos a recorrente alusão que se faz entre as palavras *Godot* e *God*). O *Godot* de Visniec está longe de se mostrar como um salvador e aparece, em verdade, como um ser que em nada pode ajudar, estando ali quase que apenas à procura de respostas. Se o quisermos comparar às personagens que buscam um autor na peça de Pirandello, notamos tão logo sua clara desvantagem. A família criada pelo dramaturgo italiano possui uma história, há ali uma fábula, o que não há é a coragem ou capacidade de seu autor em contá-la (pensando na ficção metadramática). Entretanto, nem isso, nem mesmo uma história, nem mesmo uma vida Beckett proporcionou a *Godot*. Nada sabemos dele e até mesmo Vladimir e Estragon não o sabem, nos dando, ao longo de toda a peça *Esperando Godot*, apenas poucas suposições.

De *Seis personagens... até O último Godot*, o que vemos, portanto, é a passagem da imagem do criador ausente à da criatura ausente, e que exige sua existência, tal como podemos notar em sua revolta contra Beckett:

GODOT: Eu? Não tenho direito de pedir satisfações? Ei, espera um pouco. Sou o único que tem direito de exigir satisfações. Quem você acha que é? Veja só Shakespeare! Todos os personagens aparecem! Até o fantasma! Tudo o que está escrito no papel entra em cena. E você? Pensa que foi fácil todo esse tempo pra mim? No fundo quem sou eu? Como é possível que brinque assim comigo?
(*Pouco a pouco, começa a choramingar*).

enquanto Giacometti, como um sapo gigante e meditativo, com olhos anuviados, se mantinha sentado e olhava sem falar nada, e enquanto turistas apontavam para o poeta do nada e do desespero”.

Um minuto só me bastaria... Até um segundo... Eu também poderia dizer uma fala... Não importa a fala... Por exemplo, eu poderia dizer NÃO... Eu poderia aparecer bem no final, ir até a boca de cena e dizer NÃO... O que poderia acontecer se eu dissesse NÃO? Digo que não aconteceria nada... Não é que não aconteceria nada? (VISNIEC, 2012, p. 12-13)

Se Sarrazac aponta que a peça de Pirandello inauguraria uma dramaturgia do possível, na peça de Visniec, a construção de um Beckett como personagem do absurdo, a presença do próprio *Godot*, cansado de “ser e não ser, ao mesmo tempo”, e sua breve cobrança a Beckett explicitam, na representação, a própria crise da personagem e, com ela, também a crise da fábula (e vice-versa). Conforme afirma Jean-Pierre Ryngaert (2012, p. 136): “Enfraquecido em vários níveis, o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado e de uma história, e tampouco de projetos identificáveis”.

Em Pirandello, mesmo com o desaparecimento do autor – o demiurgo criador das personagens, de seu universo e o elemento ordenador do drama –, as personagens conseguem completar sua fábula ao final da peça. Igual não acontece, entretanto, na peça de Visniec. Mesmo com a revolta e a persistência de *Godot*, que chega a entregar um maço de folhas de papel a Beckett, no qual está escrito provavelmente a sua participação em *Esperando Godot*, não existe mais a possibilidade do drama prosseguir:

BECKETT: (*folheia as páginas, entediado, depois as lança fora*): Inútil. O teatro está fechado.
GODOT (*recolhe as folhas na rua*): Não é possível, não é possível...
Não pode acabar assim...
BECKETT: A peça não vai ser mais encenada.
GODOT (*interrompendo o gesto no ar*): Como assim não vai ser mais encenada?
BECKETT: Não viu como eles me jogaram pra fora? Não vai ser mais encenada, em lugar nenhum. Nada. (VISNIEC, 2012, p. 14)

O que se pode notar claramente, no trecho acima, é que o principal impedimento para a existência de *Godot*, agora que, enfim, encontrou o seu autor, está justamente no externo, no mundo em ruínas, no teatro em ruínas. A alusão ao teatro, in-



clusive, é recorrente ao longo de toda a peça – ambas as personagens se referem a ele sempre com certo ressentimento, quer porque os atores não quiseram representar para apenas dois espectadores, quer pela lona que “já não se aguenta em pé” (VISNIEC, 2012, p. 15), ou pela máscara que já ninguém sabe usar. No entanto, o teatro aparece em *O último Godot* não apenas como em referência a um espaço físico, a um local para a representação, mas, antes, como uma imagem mesma do mundo, especialmente para Godot: estando fechado o teatro, nenhuma peça será encenada e a personagem perde, assim, sua única possibilidade de existência.

Dessa maneira, e paradoxalmente, Godot é a personagem impossível, o ausente presente, cuja existência escapa até mesmo ao seu autor. No entanto, é fundamental reafirmar que, justamente pelo fato de Visniec estar em diálogo constante com o universo de Beckett (agora o escritor e não a personagem), o encontro entre criador e criatura, em *O último Godot*, é um encontro entre iguais. Jogados para fora do teatro – ao contrário da personagem lançada para dentro do palco e impedida de sair dele, em *Ato sem palavras I* (1956) –, o Godot e o Beckett visniequianos são as mesmas personagens sem caráter e sem perspectivas do teatro beckettiano.

Tanto assim que, já nas últimas réplicas, com a presença do olhar dos transeuntes (o teatro se igualando, enfim, ao mundo), e restando apenas a fala como elemento mesmo de sobrevivência (que é apenas o que resta à personagem que perdeu ou que, no caso de Godot, nem chegou a ter sua identidade), ambos se transfiguram em Vladimir e Estragon e apontam para o início de *Esperando Godot*:

BECKETT: Pergunte-me se eles me bateram... Enquanto isso eu tiro o sapato e olho pra ele. Depois, você me pergunta o que estou fazendo. (*Tira o sapato.*)

GODOT (*com voz decidida*): Que é que você está fazendo?

BECKETT: Estou tirando o sapato. Isso nunca aconteceu a você?⁶ (VISNIEC, 2012, p. 21)

O resto nós já sabemos como (não) termina.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Aristóteles (II)*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MANGUEL, Alberto. Joan Mitchell: A imagem como ausência. In: _____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 35-55.
- MOSTAÇO, Edécio. O Teatro Pós-Moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 559-576.
- PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 179-239.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- _____. O jogo dos possíveis. In: _____. *A invenção da teatralidade*. Porto: Deriva, 2009. p. 75-92.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- VISNIEC, Matéi. *O último Godot*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: É Realizações, 2012.

⁶ As duas últimas réplicas são realmente de *Esperando Godot*: “VLADIMIR (Estragon está obstinado com o sapato): O que é que você está fazendo? ESTRAGON: Tirando o sapato. Isso nunca lhe aconteceu?” (BECKETT, 1977, p. 5).