

Martin Esslin

# O Teatro do Absurdo

edição revista e ampliada pelo autor

Tradução original:

Barbara Heliodora

Tradução das atualizações:

José Roberto O'Shea

Apresentação à edição brasileira:

Paulo Francis



# Sumário

Prefácio: Quarenta anos depois

Prefácio à primeira edição

Apresentação: O claro enigma

**Introdução: O absurdo do Absurdo**

**1. Samuel Beckett: A busca do eu**

**2. Arthur Adamov: O curável e o incurável**

**3. Eugène Ionesco: Teatro e antiteatro**

**4. Jean Genet: A sala dos espelhos**

**5. Harold Pinter: Certezas e incertezas**

**6. Paralelos e prosélitos**

Jean Tardieu | Boris Vian | Dino Buzzati | Ezio d'Errico | Manuel de Pedrolo | Fernando Arrabal | Max Frisch | Wolfgang Hildesheimer | Günter Grass | Robert Pinget | Norman Frederick Simpson | Edward Albee | Jack Gelber | Arthur L. Kopit | O Teatro do Absurdo no Leste Europeu | Sławomir Mrożek | Tadeusz Różewicz | Václav Havel

**7. A tradição do Absurdo**

**8. O significado do Absurdo**

**9. Além do Absurdo**

## Prefácio

### Quarenta anos depois

ESTE LIVRO SURTIU há cerca de quarenta anos – na primavera de 1961 –, uma época que, em retrospectiva, parece tão remota e diversa do presente como, digamos, os idos de 1860 ou 1760. E se a demanda contínua por esse texto ensejou uma nova edição em 2001, a natureza e a função da obra se alteraram, inevitavelmente, pela ação do tempo.

Fui motivado a escrever este livro, no final da década de 1950, por impaciência, ou mesmo indignação, com relação a críticos teatrais que, a meu ver, não percebiam a importância e a beleza de peças que tinham me comovido profundamente, quando com elas deparei, quase por acaso, em pequenos teatros da Rive Gauche de Paris, enquanto cobria encontros entediantes da Otan e da OCDE, para o BBC World Service.

Devidamente atualizada e ampliada, a obra, que desde logo suscitara polêmica, tornara-se, já no início da década de 1980, um manual de referência acerca de um importante segmento do teatro do século XX. A expressão “Teatro do Absurdo” tinha sido incorporada à linguagem comum. Sempre que o caos se instalava em algum debate parlamentar, de Washington a Luxemburgo, eu lia, com certo constrangimento, manchetes como “Teatro do Absurdo no Senado”.

E, deveras, um título que se torna clichê nas mãos de redatores de manchetes é algo perigoso. Logo percebi que muita gente que falava sobre o livro, ou o criticava, nunca tinha lido mais que o

título. Para tais indivíduos, era como se o título resumisse o conteúdo do livro – conforme por eles imaginado –, e fui bastante criticado pelo que algumas pessoas supunham que o livro dissesse. Aqueles que sem ler o livro pensavam que a obra postulasse um movimento ou uma escola teatral rigidamente definidos acusavam-me de ter incluído, equivocadamente, este ou aquele dramaturgo. Jornalistas que formularam a alguns dos autores incluídos no livro uma pergunta ridícula, ou seja, se estes se consideravam membros integrantes do clube ou da escola do absurdo, e obtiveram respostas negativas, “desmascararam-me”, em triunfo, afirmando o meu engano crasso. No entanto, mais de uma vez, um desses dramaturgos, por exemplo Ionesco, disse-me, ao telefone: “Esslin, na nova edição, você deu dez páginas a mais para Beckett; por que só seis para mim?”

Na verdade, qualquer pessoa que leia o livro saberá que a obra tenta evitar definições e interpretações rígidas. Quando enviei a Beckett a primeira versão do capítulo que discorre sobre seu trabalho, ele respondeu, gentilmente: “Gosto do jeito com que você levanta lebres e, em seguida, diz que é melhor não persegui-las”, assim sancionando minha política de evitar quaisquer interpretações rígidas quanto ao “verdadeiro” significado dessas peças.

Por mais díspares que tais obras fossem umas das outras, a categoria sugerida pelo título do livro visava apenas a chamar atenção para determinadas características comuns às obras discutidas: determinadas técnicas empregadas na apresentação e construção de personagens, o uso do sonho e da alucinação etc. Com efeito, esses elementos decorriam do *Zeitgeist*, da atmosfera da época, e não de considerações teóricas específicas. Artistas intuitivos costumam ignorar o que seus trabalhos têm em comum

com a abordagem ou a atmosfera predominante no período. Seria como perguntar a um ceramista da era paleolítica se ele se considerava um praticante do estilo magdaleniano.

A edição de 1980 surgiu no momento em que o apogeu dos teatrólogos nela tratados começava a declinar. Portanto, ainda foi possível, em certo sentido, atualizá-la – a obra polêmica transformara-se em registro histórico e livro de referência.

Vinte anos mais tarde, em um novo século, um novo milênio, o texto se vê diante de um mundo bastante diferente: Beckett morreu em 1989, Ionesco em 1994, Adamov tinha falecido em 1970, Genet em 1986, Max Frisch em 1991, Dürrenmatt em 1990; Harold Pinter comemorou setenta anos em 2000; e Václav Havel reside no Castelo de Praga, como presidente da República Tcheca. A fortuna crítica sobre esses dramaturgos e os demais incluídos no livro tornou-se tão vasta que a lista de referências, impressa no final, seria mais extensa que o próprio texto.

E assim, espero, o livro há de adquirir um novo status – não mais uma polêmica, não mais uma fonte de referência tópica. Agora, a principal função, creio eu, é propiciar um exemplo de como, em sua época, uma nova tendência emergente foi identificada, descrita, debatida, situada em uma tradição, na tentativa de apresentá-la e torná-la compreensível a um público que, em grande parte, não a compreendia. O livro, visto assim, se justifica tal e qual um marco no longo caminho que a arte do teatro percorre pela história – aquela autoestrada larga na qual desembocam tantas estradas vicinais, transportando novas ideias, convenções e técnicas, engrossando o trânsito principal.

Se, por um lado, a seção de referências permanece inalterada, por outro, informações atualizadas acerca dos tópicos principais ali abordados encontram-se facilmente disponíveis na

monumental biografia de Samuel Beckett escrita por James Knowlson, intitulada *Damned to Fame* (Londres, Bloomsbury, 1996); na brilhante edição das obras de Ionesco, compilada por Emmanuel Jacquart sob o título *Théâtre complet* (Paris, Gallimard, La Pleiade, 1990); e nos livros *Genet* (Londres, Chatto & Windus, 1993), de autoria de Edmund White, e *The Life and Work of Harold Pinter* (Londres, Faber & Faber, 1996), de Michael Billington, bem como no meu livro *Pinter the Playwright* (6ª ed., Londres, Methuen, 2000).

*Habent sua fata libelli:*<sup>a</sup> este livro, assim como qualquer organismo vivo, esteve sujeito a altos e baixos, acréscimos e transformações, inclusive por meio de tradução para ao menos uma dúzia de idiomas. O fato de ainda seguir seu curso quarenta anos após a primeira edição talvez compense o autor por algumas das dúvidas que teve ao lançá-lo em sua jornada arriscada e controversa.

MARTIN ESSLIN

*Londres, março de 2001*

---

<sup>a</sup> “O livro tem seu destino”, aforismo de Terêncio Mauro. (N.T.)

## Prefácio à primeira edição

ESTE É UM LIVRO SOBRE um dos caminhos do teatro contemporâneo: o do tipo de drama ligado aos nomes de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet e um grupo de outros autores de vanguarda na França, Inglaterra, Itália, Espanha, Alemanha, nos Estados Unidos e em outros países.

Livros sobre teatro tendem a ser efêmeros; na maior parte das livrarias as estantes com biografias de astros e coletâneas dos sucessos do ano passado têm um aspecto cansado. E eu nunca teria escrito este livro se não estivesse convencido de que seu assunto tinha importância maior que a do mundo limitado da literatura teatral. Pois o teatro, apesar de seu aparente eclipse em virtude do advento dos meios de comunicação de massa, permanece imensa e crescentemente significativo – em particular pela disseminação do cinema e da televisão. Esses meios de comunicação de massa são por demais ponderosos e caros para poder permitir-se muita inovação ou experimentação; e assim, por mais limitados que sejam o teatro e seu público, é no palco vivo que os atores e autores dos meios de massa são treinados e adquirem experiência, e é ali que o material dos meios de massa é testado. O teatro de vanguarda de hoje é, provavelmente, a principal influência do entretenimento de massa de amanhã. E os meios de comunicação de massa, por seu turno, formulam uma boa parte do pensamento e do sentimento das populações do mundo ocidental.

Assim, o tipo de teatro debatido neste livro não é de forma alguma restrito a um pequeno círculo de intelectuais. É possível

que ele venha a criar uma nova linguagem, novas ideias, novas atitudes, e uma filosofia nova e revitalizada que transforme os modos de pensamento e sentimento do público em geral, em futuro não muito distante.

Além do mais, a compreensão desse 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 essa reflete as mudanças ocorridas, no último meio século, na ciência, na psicologia e na filosofia. O teatro, uma arte de bases mais amplas que a poesia ou a pintura abstrata, sem chegar a ser, como os meios de comunicação de massa, um produto coletivo de corporações, é o ponto de interseção no qual as tendências mais profundas de um pensamento em transição chegam primeiro a alcançar um público numeroso.

Tem sido comentado o fato de o Teatro do Absurdo representar tendências presentes nas formas mais esotéricas de literatura desde a década de 1920 (Joyce, o surrealismo, Kafka) e na pintura desde a primeira década deste século (o cubismo, a pintura abstrata), o que é muito verdadeiro. Mas o teatro não poderia apresentar essas inovações a um público maior antes que essas tendências houvessem penetrado até uma consciência mais ampla. E este livro espera demonstrar que o teatro também dá suas próprias contribuições – algumas muito originais – a esse novo tipo de arte.

Este livro é uma tentativa de definição do tipo de convenção que veio a ser chamada de Teatro do Absurdo; de apresentação da obra de algumas de suas figuras exponenciais, fornecendo uma análise e elucidação do significado e objetivo de suas peças mais importantes; de apresentação de um número de escritores menos



conhecidos que estão trabalhando dentro de convenções iguais ou semelhantes; de demonstração que essa tendência, tantas vezes denunciada como uma busca da originalidade a qualquer preço, reúne certo número de modos literários e teatrais tão antigos quanto respeitáveis; e, finalmente, de explicação de sua significação como uma expressão – e uma das mais representativas da situação atual do homem ocidental.

Já foi dito, e com razão, que aquilo que o crítico deseja compreender deve ter sido, mesmo que apenas por um momento fugidio, profundamente amado por ele. Este livro foi escrito do ponto de vista de um crítico que viveu algumas experiências memoráveis graças a espetáculos ou textos dos dramaturgos do Absurdo; e que está convencido de que, como movimento, o Teatro do Absurdo é importante e significativo, e que ele já produziu algumas das melhores realizações dramáticas de nosso tempo. Por outro lado, se a concentração desta obra nesse único tipo de teatro der a impressão de que o autor é exclusivamente partidário desse tipo particular de convenção e não tem prazer com qualquer outro tipo de teatro, isso se deve apenas à deliberada limitação do livro a um assunto. O aparecimento dessa convenção dramática nova, original e, na opinião deste crítico, certamente valiosa, não destrói tudo o que existia anteriormente, nem invalida a obra de dramaturgos importantes (do passado, presente ou futuro) que lancem mão de outras formas teatrais.

Ao escrever este livro recebi grande ajuda por parte de alguns dos autores nele debatidos. Os encontros que tive com esses autores foram experiências vibrantes que, por si sós, já me recompensaram largamente por tê-lo escrito. Fiquei profundamente tocado por sua gentileza e sou-lhes sinceramente grato, em particular a Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène

Ionesco e sua esposa, Fernando Arrabal, Manuel de Pedrolo, N.F. Simpson e Harold Pinter.

Devo muito também a Eric Bentley (que combina seu enorme conhecimento com um inspirado entusiasmo pelo teatro), sem cujo encorajamento e ajuda este livro não poderia ter sido escrito; a Herbert Blau; Edward Goldberger; Christopher Holme; F.M. Lorda; e a David Tutaev por haver chamado minha atenção para escritores e peças que se enquadram na seara deste volume, bem como pelo empréstimo de livros e manuscritos valiosos. Agradecimentos também a Connie Martellini Ricono, Charles Ricono, Margery Withers, David Schendler, Cecilia Gillie e Robin Scott pelo que me auxiliaram no acesso a material e informação valiosos, e a Nancy Twist e Grant e Cutler pela assistência bibliográfica.

Minha mulher ajudou-me enormemente com sua crítica construtiva e seu encorajamento.

MARTIN ESSLIN

*Londres, março de 1961*

## Apresentação

### O claro enigma

O ABSURDO QUE CONSTITUI o tema de Martin Esslin neste ensaio não surgiu do vácuo, de um capricho subjetivo de artistas desejosos de *épater le bourgeois*. Nada tem de absurdo, aliás, é de uma lógica próxima do cartesiano, como resposta filosófica e estética a um estado de coisas que podemos dividir em duas partes, inter-relacionadas. Em termos filosóficos gerais, o Absurdo representa a condição de ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas e da realidade em que vive, que contraria frontalmente as primeiras. A desconexão de linguagem das personagens de Beckett visa a iluminar essa antítese. As palavras são familiares, os conceitos que evocam, idem, mas, por um processo de contraste, elipse, descontinuidade premeditada e improvisado, as frases não fazem o sentido convencional a que estamos habituados. Cria-se um mundo à parte, autossuficiente, embora semelhante, em seus exteriores, ao nosso. A intenção dos dramaturgos do Absurdo é, porém, ainda mais ambiciosa. Querem que relacionemos as suas abstrações linguísticas à essência de nossa condição humana, como a experimentamos como indivíduos. Seus êxitos e fracassos nesse sentido são analisados à exaustão por Martin Esslin.

Do ponto de vista estético, ainda que recusemos a validade filosófica do Absurdo, este representa uma reação revolucionária contra a camisa de força do Realismo. O teatro de sala de estar, onde as aparências de ordem e progresso burgueses eram expostas

e destruídas por dramaturgos como Henrik Ibsen e Anton Tchekhov, não mais serve à nossa experiência, não mais a satisfaz intelectualmente. Esses dramaturgos admitiam a existência de uma estrutura compacta, na qual revelavam as térmitas da imoralidade capitalista em ação, demolindo-a paulatinamente. É o chamado “realismo crítico”, em nosso tempo já *passé*, depois da experiência de Kafka, na década de 1920, onde ficou claro o irrealismo, o Absurdo, se preferirem, da organização burguesa da sociedade. E Kafka previu o mundo de Hitler e Hiroshima. Logo, o método de revelação da realidade peculiar ao Realismo tem hoje um sabor tedioso de *déjà-vu*. O fantasmagórico está na ordem do dia, quando os Estados Unidos procuram libertar os camponeses vietnamitas com napalm e TNT. Sabemos demais sobre o que se esconde sob as convenções sociais do capitalismo para que alguém consiga surpreender-nos em termos meramente documentais.

O Absurdo não pode ser um caminho definitivo para o teatro, porque representa uma filosofia de negação. Lukács observou com razão que esses dramaturgos confundiam o fim do *seu* mundo burguês com o fim do mundo em geral. É verdade que, se soltassem Beckett ou Genet no mundo que Lukács defende, o Absurdo ganharia novas dimensões, como demonstra a crônica do stalinismo. Mas, ainda assim, o pensador marxista tem razão. O Absurdo é, quando muito, um meio, nunca um fim, nunca um objetivo a ser alcançado pela espécie humana, a menos que a última tenha desistido de sobreviver. Trata-se, entretanto, de um grande instrumento crítico do fecho de uma era, e Martin Esslin interpreta-o em definitivo para a nossa geração.

PAULO FRANCIS

1968

## Introdução

### O absurdo do Absurdo

EM 19 DE NOVEMBRO DE 1957 um grupo de atores preocupados se preparava para enfrentar seu público. Os atores eram integrantes do Actor's Workshop de São Francisco, e o público era formado por 1.400 sentenciados da penitenciária de San Quentin. Era a primeira peça a ser apresentada ao vivo em San Quentin desde a atuação de Sarah Bernhardt em 1913. Agora, 44 anos depois, a peça escolhida – em grande parte em virtude da ausência de mulheres no elenco – era *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Não era de espantar que os atores e o diretor, Herbert Blau, estivessem apreensivos. Como iriam enfrentar uma das plateias mais duras do mundo com uma peça obscura e altamente intelectual, que quase provocara arruaças diante de algumas das mais sofisticadas plateias da Europa Ocidental? Herbert Blau resolveu preparar a plateia de San Quentin para o que viria, e subiu ao palco para enfrentar um mar de fósforos a acender os cigarros dos sentenciados que superlotavam a penumbra do Refeitório Norte. Blau comparou a peça a uma obra de jazz “na qual se deve ouvir o que aparece”. Era por esse mesmo processo que ele esperava que houvesse algum sentido, algum significado pessoal para cada membro da plateia em *Esperando Godot*.

Abriu-se o pano. A peça começou. E o que havia perturbado as plateias sofisticadas de Paris, Londres e Nova York foi imediatamente captado por aquele público de sentenciados. Eis o

que disse o autor de “Notas de uma noite de estreia” em sua coluna do jornal da prisão, o *San Quentin News*:

Um trio de parrudos, com músculo sobrando para todo lado, arriou seus trezentos e tantos quilos perto da passagem, esperou pelas pequenas e pelas piadas. Quando elas não apareceram, os três ficaram furiosos e anunciaram em voz alta que só esperavam que as luzes se apagassem para dar o fora. E foi aí que se enganaram, pois olharam e ouviram dois minutos de mais... E acabaram ficando. Saíram no fim. Muito abalados.<sup>1</sup>

Ou então vejamos o que relatou o autor de outro artigo no mesmo jornal, sob o título “Grupo de São Francisco deixa plateia de S.Q. esperando Godot”:

Desde o momento em que o cenário atencioso e indefinível de Robin Wagner foi inundado de luz até o último aperto de mão inútil e esperançoso ser hesitantemente trocado entre os dois vagabundos, a companhia de São Francisco teve a plateia de sentenciados em suas mãos. ... Aqueles que haviam julgado que se deveria ter escolhido uma obra menos controvertida para o primeiro espetáculo a ser apresentado aqui ficaram livres de seus temores pouco mais de cinco minutos depois do início da peça de Samuel Beckett.<sup>2</sup>

Um repórter do *San Francisco Chronicle* que esteve presente notou que os presos não sentiram dificuldade em compreender a peça. Um preso lhe disse, “Godot é a sociedade”; e outro, “Ele é o lado de fora”.<sup>3</sup> Atribui-se a um professor da prisão a frase: “Eles sabem o que quer dizer esperar... E sabem que, se Godot viesse mesmo, seria um desapontamento.”<sup>4</sup> O principal artigo do jornal da prisão mostrou quão claramente o autor do artigo havia compreendido o significado da obra:

É uma expressão – simbólica, para evitar qualquer erro pessoal – de um autor que espera que cada membro da plateia tire suas próprias conclusões, cometa seus próprios erros. Não pergunta nada de definido, não impinge nenhuma moral dramatizada no espectador, não oferece nenhuma esperança específica... Ainda estamos esperando por Godot e vamos continuar a esperar. Quando o cenário ficar muito triste e a ação ficar muito chata, vamos nos xingar e jurar que nos separamos para sempre – mas, aí, não há para onde ir!<sup>5</sup>

Consta que o próprio Godot, bem como certas frases e personagens da peça, desde então tornou-se parte permanente do vocabulário particular, da mitologia institucional de San Quentin.

POR QUE HAVERIA uma peça supostamente da vanguarda esotérica de causar impacto tão imediato e tão profundo numa plateia de sentenciados? Porque lhes apresentava uma situação de certo modo análoga à sua própria? Pode ser. Mas talvez também porque eles eram suficientemente pouco sofisticados para entrar num teatro sem ideias preconcebidas ou opiniões prévias, de forma que puderam evitar o engano em que foram apanhados tantos críticos conceituados, que condenaram a peça por sua falta de enredo, desenvolvimento, caracterização, suspense ou pura e simplesmente bom senso. Por certo os presos de San Quentin não podem ser acusados de pecar por esnobismo intelectual, como o tem sido uma boa parte das plateias de *Esperando Godot*; nem de fingir gostar de uma peça que não chegam perto de compreender só para parecer que “estão por dentro”.

A recepção de *Esperando Godot* em San Quentin, bem como a grande aceitação que têm tido obras de Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Harold Pinter e outros, atesta que essas peças, tantas vezes arbitrariamente ignoradas pelos que as consideram bobagem

ou mistificação, têm alguma coisa a dizer e *podem* ser compreendidas. A maior parte da incompreensão com a qual esses tipos de peça ainda vêm sendo recebidos por críticos e comentaristas teatrais, a maior parte da confusão que têm causado e que ainda provocam, provém do fato de serem parte de uma convenção teatral nova e ainda em desenvolvimento, que até agora não foi geralmente compreendida e que não foi bem definida. Inevitavelmente, as peças escritas nessa nova convenção, quando julgadas por normas e critérios de outras convenções, têm de ser consideradas impertinências ou imposturas ofensivas. Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo; a boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos; a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e afinal resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e os trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes.

Acontece que as peças das quais aqui nos ocupamos buscam fins bem diversos dos da peça convencional, e usam, portanto, métodos igualmente diversos. Só podem ser julgadas pelas normas do Teatro do Absurdo, cuja definição e esclarecimento é objeto deste livro.

Deve ser lembrado, no entanto, que os dramaturgos cuja obra é aqui discutida não proclamam nem têm consciência de pertencer a



nenhuma escola ou movimento. Muito pelo contrário, cada um dos escritores em pauta é um indivíduo que se considera um outsider solitário, alijado e isolado em seu mundo particular. Cada um tem sua posição pessoal em relação a forma e conteúdo; suas próprias raízes, fontes e origens formadoras. Se, além disso, e apesar de si mesmos, têm muita coisa em comum, é porque suas obras, com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental.

Isso não significa que suas obras sejam representativas de atitudes de massa. É ingênuo e simplista supor que qualquer época apresente um aspecto homogêneo. Sendo a nossa, mais do que a maioria, uma época de transição, é lógico que apresente um quadro estonteantemente estratificado: crenças medievais perduram e, recobertas pelo racionalismo do século XVIII e pelo marxismo de meados do XIX, são abaladas por repentinas erupções vulcânicas de fanatismos pré-históricos e cultos tribais primitivos. Cada um desses componentes do panorama cultural de uma época encontra sua própria expressão artística; o Teatro do Absurdo, no entanto, pode ser identificado como um reflexo do que parece ser a atitude que mais autenticamente representa nosso próprio tempo.

A principal característica dessa atitude é a sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados ilusões baratas e um tanto infantis. O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas, como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi estraçalhado pela guerra. Já em 1942, Albert Camus tranquilamente indagava por que razão, já que a vida tinha

perdido toda a sua significação, o homem não haveria de buscar uma saída no suicídio. Numa das grandes e seminais autoindagações de nosso tempo, *O mito de Sísifo*, Camus tentou diagnosticar a situação humana num mundo de crenças destroçadas:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo.<sup>6</sup>

“Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia”, num contexto musical. Daí sua definição de dicionário: “em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracionável, ilógico.” Em linguagem corrente, “absurdo” pode querer dizer apenas “ridículo”, mas não é nesse sentido que Camus usa a palavra, nem tampouco é assim que é empregada quando falamos do Teatro do Absurdo. Em ensaio sobre Franz Kafka, Ionesco definiu sua concepção do termo da seguinte maneira: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo. ... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.”<sup>7</sup>

Essa sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana é, grosso modo, o tema das peças de Beckett, Adamov, Ionesco, Jean Genet e dos outros autores analisados neste livro. Mas não é somente o assunto que define o que é aqui chamado de Teatro do Absurdo. Um sentido semelhante da ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos

objetivos é também o tema de grande parte da obra de dramaturgos como Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre e o próprio Camus. No entanto, esses autores diferem dos dramaturgos do Absurdo num aspecto importantíssimo: eles apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob a forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre ou Camus expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados. De certo modo, o *teatro* de Sartre e Camus é menos satisfatório como uma expressão da *filosofia* de Sartre e Camus – falando em termos artísticos, não filosóficos – do que o Teatro do Absurdo.

Quando Camus argumenta que nossa era desiludida não tem mais sentido, fá-lo no estilo elegante, racionalista e discursivo de um moralista do século XVIII, em peças bem construídas e bem acabadas. Quando Sartre argumenta que a existência vem antes da essência, e que a personalidade humana pode ser reduzida à pura potencialidade e à liberdade de se escolher novamente a qualquer momento, ele representa suas ideias em peças baseadas em personagens brilhantemente concebidas e desenhadas que permanecem perfeitamente coerentes, e portanto refletem a antiga convenção de que cada ser humano tem um mago de essência imutável, intransformável – na verdade, uma alma imortal. E o belo fraseado e o brilho argumentativo tanto de Sartre quanto de Camus, em sua busca inexorável, ainda proclamam, implicitamente, a convicção tácita de que o discurso lógico pode

oferecer soluções válidas, que a análise da linguagem pode conduzir à descoberta de conceitos básicos – uma ideia de Platão.

Essa é uma contradição interior que os dramaturgos do Teatro do Absurdo, por instinto e intuição, mais que por esforço consciente, estão tentando superar e resolver. 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. 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 *ideia* de Deus na obra de São Tomás de Aquino ou Spinoza e a *intuição* de Deus na de São João da Cruz ou de Mestre Eckhart – a diferença entre a teoria e a experiência.

É justamente essa tentativa de integração entre o conteúdo e a forma na qual o mesmo se expressa que separa o Teatro do Absurdo do teatro existencialista.

Ele deve também ser diferenciado de outra tendência importante e paralela do teatro francês contemporâneo, igualmente preocupada com o absurdo e a incerteza da condição humana: o teatro de “vanguarda poética” de autores como Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux e, na nova geração, Georges Schehadé, Henri Pichette e Jean Vauthier, para mencionar apenas alguns de seus mais importantes expoentes. Aqui temos uma linha divisória ainda mais difícil de estabelecer, pois as duas posições se confundem em muitos pontos. A “vanguarda poética” depende tanto quanto o Teatro do Absurdo da fantasia e da realidade dos sonhos; também ignora axiomas tradicionais tais como a unidade e consistência básica de cada personagem ou o da necessidade de enredo. No entanto, basicamente a “vanguarda poética” representa um modo diferente de ver as coisas; é mais lírica, muito menos violenta e grotesca.

Mais importante ainda é sua atitude diversa em relação à linguagem: a “vanguarda poética” se apoia de forma muito mais nítida na fala conscientemente “poética”; anseia por peças que são na realidade poemas, imagens compostas por uma rica teia de associações verbais.

O Teatro do Absurdo, por outro lado, tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco. O elemento da linguagem ainda desempenha papel importante nessa concepção, mas o que *acontece* no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as *palavras* ditas pelas personagens. Por exemplo, em *As cadeiras*, de Ionesco; o conteúdo poético de uma peça extraordinariamente poética não reside nas palavras banais que são ditas, mas no fato de elas serem dirigidas a um número sempre crescente de cadeiras vazias.

O Teatro do Absurdo é, então, parte do movimento “antiliterário” de nosso tempo, que encontrou sua expressão na pintura abstrata, com sua rejeição dos elementos “literários” nos quadros; ou no “novo romance” francês, com sua dependência da descrição de objetos e sua rejeição da empatia e do antropomorfismo. Não foi por mera coincidência que, como todos esses movimentos e tantos outros esforços na direção da busca de novas formas de expressão nas artes, o Teatro do Absurdo se concentrou em Paris.

Isso não significa que o Teatro do Absurdo seja essencialmente francês; ele é largamente baseado em antigos meios de tradição ocidental e tem expoentes na Inglaterra, Espanha, Itália, Alemanha, Suíça, no Leste Europeu e nos Estados Unidos, bem como na França. Além do mais, os principais adeptos que vivem em Paris e escrevem em francês não são franceses.

Como fonte energética do movimento moderno, Paris é mais um centro internacional do que propriamente francês: a cidade age como um ímã que atrai os artistas de todas as nacionalidades que andam em busca da liberdade de trabalhar e de viver vidas pouco convencionais, sem se preocupar em ficar olhando em volta para ver se os vizinhos estão chocados. Tal é o segredo de Paris como capital dos individualistas do mundo: ali, num mundo de cafés e pequenos hotéis, é possível viver facilmente e sem ser molestado.

É por isso que um cosmopolita de origem incerta como Apollinaire, espanhóis como Picasso e Juan Gris, russos como Wassily Kandinsky e Marc Chagall, romenos como Tristan Tzara e Constantin Brâncuși, americanos como Gertrude Stein, Ernest Hemingway e e.e. cummings, ou um irlandês como James Joyce, bem como muitos outros dos quatro cantos do mundo, podem se reunir em Paris e formar o movimento moderno das artes e da literatura. O Teatro do Absurdo nasce das mesmas tradições e é alimentado pelas mesmas raízes. O irlandês Samuel Beckett, o romeno Eugène Ionesco e o russo de origem armênia Arthur Adamov encontraram em Paris não só a atmosfera que lhes permitiu experimentar com liberdade, mas também a oportunidade de verem montadas suas obras.

A qualidade da encenação, bem como da produção, nos menores teatros de Paris é muitas vezes criticada como desleixada e sumária. Pode ser que às vezes assim seja; mas o fato é que em nenhum outro lugar do mundo poderão se encontrar tantos homens de teatro de primeira qualidade que sejam suficientemente ousados e inteligentes para esposar o trabalho experimental de novos dramaturgos e ajudá-los a adquirir o domínio da técnica teatral. Os exemplos vão desde Aurélien Lugné-Poë, Jacques Copeau e Charles Dullin até Jean-Louis Barrault, Jean

Vilar, Roger Blin, Nicolas Bataille, Jacques Mauclair, Sylvain Dhomme, Jean-Marie Serreau e muitos outros, cujos nomes estão indissolúvelmente ligados ao aparecimento da maior parte do que há de melhor no teatro contemporâneo.

De igual importância é o fato de Paris ter um público teatral excepcionalmente inteligente, perceptivo, reflexivo e tão apto quanto ansioso por captar ideias novas. Isso não quer dizer que as primeiras produções de algumas das manifestações mais assustadoras do Teatro do Absurdo não tenham provocado demonstrações de hostilidade, ou que a princípio não tenham sido apresentadas a teatros desertos. Interessa é que os escândalos expressavam uma preocupação e um interesse apaixonados, e que mesmo as casas mais desertas continham alguns entusiastas suficientemente conscientes e capazes de proclamar bem alto (e com grande eficiência) os méritos de uma experimentação original que haviam presenciado.

Entretanto, apesar dessas circunstâncias favoráveis, inerentes ao fértil clima cultural de Paris, o sucesso do Teatro do Absurdo, alcançado em período tão breve, continua um dos aspectos mais surpreendentes de um fenômeno por si mesmo surpreendente. Que peças tão estranhas e perturbadoras, tão nitidamente omissas nos tradicionais motivos de atração da “peça bem-feita”, pudessem em menos de uma década alcançar os palcos mundiais desde a Finlândia até o Japão, da Noruega à Argentina, e que hajam provocado o aparecimento de um vasto corpo de obra nessa mesma convenção, tudo isso é em si comprovação forte e inteiramente empírica da importância do Teatro do Absurdo.

O estudo desse fenômeno como literatura, como técnica teatral e como manifestação do pensamento de sua época deve partir do exame das próprias obras. Só assim elas poderão ser vistas como

integrantes de uma velha tradição que esteve por vezes submersa, mas que pode ser delineada até a Antiguidade. Somente após havermos colocado o movimento atual em seu contexto histórico poderá se fazer qualquer tentativa de avaliação de seu significado ou de estabelecimento de sua importância e do papel que ele tem a desempenhar no panorama do pensamento contemporâneo.

Um público condicionado a determinada convenção tende a receber o impacto de experiências artísticas através de um filtro de normas críticas, pressupostos e coordenadas que é o resultado natural do adestramento de seu gosto e faculdade de percepção. Esse esquema de valores, altamente eficiente em si, acarreta no entanto apenas resultados perturbadores quando obrigado a enfrentar qualquer convenção completamente nova ou revolucionária, pois se cria então um conflito frontal entre as impressões incontestavelmente recebidas e os preconceitos críticos que excluem nitidamente a possibilidade de serem sentidas tais impressões. Daí as tempestades de frustração e afronta regularmente provocadas por obras escritas em convenções novas. O objetivo deste livro é fornecer um esquema de valores que nos mostre as obras do Teatro do Absurdo dentro de seu próprio quadro de convenções, de forma que sua relevância e força possam evidenciar-se ao leitor tão claramente quanto as de *Esperando Godot* o fizeram aos sentenciados de San Quentin.



# 1. Samuel Beckett

## A busca do eu

MURPHY, HERÓI DO PRIMEIRO romance de Samuel Beckett, recomenda em seu testamento a seus herdeiros e inventariantes que coloquem suas cinzas em um saco de papel e as levem ao “Abbey Theatre, Lower Abbey Street, Dublin, ... para aquele local que o grande e bom lorde Chesterfield chamava a casa necessária, onde passaram suas horas mais felizes, e que fica à direita de quem desce para a plateia, ... e que então seja puxado o barbante das cinzas, preferivelmente durante a apresentação de uma peça”.<sup>1</sup> Esse ato é extremamente simbólico do espírito verdadeiramente irreverente do antiteatro, mas além disso nos revela onde o autor de *Esperando Godot* recebeu suas primeiras impressões do tipo de drama contra o qual reagia com sua rejeição daquilo que chamou “a grotesca falácia da arte realista – ‘esse miserável depoimento de linha e superfície’ e a mesquinha vulgaridade de uma literatura de anotações”.<sup>2</sup>

Samuel Beckett nasceu em Dublin em 1906, filho de um encarregado de pessoal. Como Bernard Shaw, Oscar Wilde e William Butler Yeats, pertencia à classe média protestante e, muito embora mais tarde tenha perdido a fé, foi criado “quase como um quacre”, como ele mesmo disse certa vez.<sup>3</sup> Já foi sugerido que a preocupação de Beckett com os problemas da existência e da identidade do eu tem sua origem no inevitável e perpétuo engajamento dos anglo-irlandeses na busca de uma resposta

individual, particular, à pergunta “Quem sou eu?”. Mas muito embora possa haver alguma verdade nisso, por certo não fica assim completamente explicada a profunda angústia existencial que é a tônica da obra de Beckett e que se origina, sem dúvida, em camadas de sua personalidade muito mais profundas que a da superfície social.

Aos catorze anos, Beckett foi mandado para um dos tradicionais internatos anglo-irlandeses, Portora Royal School, situado em Enniskillen, condado de Fermanagh. Oscar Wilde também foi aluno desse colégio, fundado pelo rei Jaime I. É bem característico de Beckett – cuja obra demonstra um ser dos mais atormentados e sensíveis – que no colégio ele se tenha revelado não só popular e academicamente brilhante, mas também excepcional em esportes. No críquete era destro numa posição e canhoto em outra, e foi *scrum-half* no rugby.

Em 1923, Beckett saiu de Portora e entrou no Trinity College, em Dublin, especializando-se em francês e italiano, e recebendo o grau de bacharel em artes em 1927. Havia alcançado tão grande distinção acadêmica que foi indicado por sua universidade para representá-la na tradicional permuta de conferencistas com a famosa École Normale Supérieure de Paris. E assim, após um breve período de ensino em Belfast, ele partiu para Paris a fim de servir por dois anos como *lecteur d'anglais* na École Normale, no outono de 1928.

E foi assim que se iniciou sua ligação de toda a vida com Paris. Ali conheceu James Joyce e em breve era integrante de seu círculo, redigindo, aos 23 anos, o brilhante ensaio inicial do estranho livro intitulado *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*,<sup>b</sup> coletânea de doze artigos escritos por doze apóstolos, que constituem uma defesa e exegese do *magnum opus*

de seu mestre, até então ainda sem título. A colaboração de Beckett, que leva o título “Dante... Bruno. Vico... Joyce” culmina com uma ardorosa afirmação do dever do artista em expressar a totalidade e a complexidade de sua experiência, apesar da preguiçosa exigência por parte do público de uma fácil compreensão:

Eis aqui uma expressão direta – páginas e páginas dela. E se não a puderem compreender, senhoras e senhores, é porque os senhores são por demais decadentes para estar aptos a recebê-la. E nem ficarão satisfeitos a não ser que a forma seja tão precisamente divorciada do conteúdo que lhes seja possível compreender uma sem se preocupar em ler o outro. Essa decantação precipitada, e a absorção do parco creme sobrenadante de significado, é permitida pelo que chamo de um processo contínuo de copiosa salivação intelectual. Uma forma que constitui um fenômeno independente e arbitrário não pode preencher qualquer função mais alta que a de servir de estímulo a um reflexo condicionado terciário ou quaternário de uma compreensão babosa.<sup>4</sup>

Tais são os artigos de fé que Beckett tem posto em prática em sua obra de uma vida inteira como escritor, com uma consistência tão sem compromissos que chega a ser quase aterrorizadora em sua pureza.

Numa carta a Harriet Shaw Weaver, datada de 28 de maio de 1929,<sup>5</sup> Joyce fala de sua intenção de fazer publicar o ensaio de Beckett numa revista italiana. Na mesma carta relata um piquenique organizado por Adrienne Monnier para comemorar as bodas de prata de Bloomsday. Trata-se do *Déjeuner Ulysse*, realizado a 27 de junho de 1929 no Hôtel Léopold, em Les Vaux-de-Cernay, perto de Versalhes. A biografia de Joyce feita por Richard Ellmann nos informa que Beckett foi um dos convidados, entre os quais estavam Paul Valéry, Jules Romains, Léon-Paul Fargue, Philippe

Soupault e muitos outros nomes destacados, sendo que na viagem de volta Beckett irritou profundamente Paul Valéry e Adrienne Monnier por sua insistência em fazer parar o ônibus para tomar mais um trago em cada novo café que surgia ao longo da estrada.

Durante sua primeira permanência em Paris, Beckett também marcou seu nome como poeta ao vencer um prêmio literário de dez libras esterlinas pelo melhor poema sobre o tempo, num concurso idealizado por Nancy Cunard e julgado por ela e por Richard Aldington. O poema de Beckett, provocadoramente intitulado “Whoroscope”, apresenta o filósofo Descartes meditando sobre tempo, ovos de galinha e evanescência. A pequena plaquete, publicada em Paris pela Hours em edição de cem cópias autografadas a cinco xelins cada e duzentas não autografadas a um xelim, tornou-se uma peça de colecionador, com um pequeno papel grudado no qual o leitor fica informado de que “É a primeira obra individual do sr. Samuel Beckett a ser publicada”.

Para seu novo amigo James Joyce, Beckett lançou-se, além disso, numa ousada tentativa de passar para o francês o episódio “Anna Livia Plurabelle” do *Work in Progress*. Essa tarefa, no entanto, na qual estava sendo auxiliado por Alfred Péron, teve de ser abandonada (e foi mais tarde completada por Joyce, Philippe Soupault e vários outros) em 1930, quando Beckett voltou a Dublin para assumir o cargo de assistente do professor de línguas neolatinas no Trinity College.

Aos 24 anos, portanto, Beckett parecia estar seguramente lançado numa carreira universitária e literária tão sólida quanto brilhante. Obteve em breve o grau de mestre. Seu estudo sobre Proust, encomendado por um editor londrino e escrito ainda durante sua permanência em Paris, foi publicado em 1931. Trata-se

de uma penetrante interpretação da obra de Proust como uma exploração em torno do tempo, que, por outro lado, prenuncia vários dos temas das obras que Beckett viria a escrever – a impossibilidade da posse no amor e a ilusão da amizade:

Se o amor ... é uma função da tristeza do homem, a amizade é uma função de sua covardia; e se nem uma coisa nem a outra podem ser alcançadas em virtude da impenetrabilidade de tudo o que não é *cosa mentale*, ao menos o fracasso na posse pode ter algo de trágico, enquanto a tentativa de comunicação onde toda comunicação é impossível não passa de vulgaridade simiesca, ou torna-se horripelantemente cômica como a loucura que dialoga com a mobília.<sup>6</sup>

Para o artista, portanto, “só pode existir desenvolvimento espiritual no sentido da profundidade. A tendência artística não é a expansão, mas a contração. E a arte é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há meios de comunicação”.<sup>7</sup> Embora tais ideias sejam explanações sobre o pensamento de Proust, e muito embora hoje ele goste de salientar o fato de haver escrito esse famoso livrinho sob encomenda, e não por qualquer afinidade profunda com Proust, Beckett sem dúvida introduziu no texto muitos de seus sentimentos e pontos de vista.

A repetição cotidiana do trabalho de um professor universitário deve ter parecido insuportável para quem sentia que o hábito e a rotina eram o câncer de seu tempo, os contatos sociais, mera ilusão, e a vida do artista era necessariamente uma vida de solidão. Após apenas quatro períodos letivos em Trinity, Beckett estava saturado. Abandonou a carreira e libertou-se de toda rotina e obrigação social. Tal como Belacqua, o herói de seu volume de contos *More Pricks than Kicks*, que, embora preguiçoso por natureza, “enriqueceu os últimos estágios de seu solipsismo ... com a crença

de que o melhor que tinha a fazer era mudar-se constantemente de um lugar para outro”,<sup>8</sup> Beckett lançou-se a um período de *Wanderjahre*. Escrevendo poemas e histórias, aceitando empregos os mais variados, mudou-se de Dublin para Londres, dali para Paris, e viajou através da França e da Alemanha. Não é por pura coincidência que tantos dos personagens que Beckett viria a criar mais tarde tenham sido vagabundos e viandantes, ou que todos eles tenham sido solitários.

*More Pricks than Kicks* passa-se em Dublin; mas o volume seguinte, pequena coletânea de poemas, *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935), amplia seu panorama para incluir pontos de referência de Dublin (as barcaças da Guinness perto da ponte O'Connell), de Paris (o American Bar da rua Mouffetard), de Londres (“o grande e velho British Museum”, Ken Wood, a Tower Bridge). A permanência de Beckett em Londres também deixou traços em seu primeiro romance, *Murphy* (1938): o “World's End”, nos confins de Chelsea; a área próxima ao Caledonian Market e Pentonville; a Gower Street.

Sempre que passava por Paris, Beckett ia visitar Joyce. Nas palavras de Richard Ellmann:

Beckett era dado a longos silêncios, e Joyce também; eles se lançavam a conversas que muitas vezes consistiam em silêncios mutuamente dirigidos, ambos saturados de tristeza, a de Beckett por causa do mundo, a de Joyce por causa dele mesmo. Joyce sentava-se como de hábito, de pernas cruzadas, com a ponta do dedo da perna que ficava por cima presa na dobra do joelho da que ficava por baixo; Beckett, que também era alto e esguio, tomava a mesma atitude. Repentinamente Joyce fazia alguma pergunta: “Como podia um idealista como Hume escrever história?”, e Beckett respondia: “Uma história de representações.”<sup>9</sup>

Beckett lia para Joyce trechos das obras de Fritz Mauthner, cuja *Crítica da linguagem* foi uma das primeiras obras a apontar a falibilidade da linguagem como instrumento da descoberta e comunicação de verdades metafísicas. Mas, “muito embora gostasse de ter Beckett por perto, Joyce, ao mesmo tempo, mantinha-o a distância. Certa vez disse-lhe, diretamente: ‘Não amo ninguém a não ser minha família’, em tom que sugeria ‘E tampouco gosto de ninguém a não ser da minha família’.”<sup>10</sup> Uma ou duas vezes Joyce, cuja vista enfraquecia rapidamente, ditou passagens de *Finnegan’s Wake* a Beckett, o que deve ser a origem da história tantas vezes veiculada de que Beckett havia sido secretário particular de Joyce. Essa posição nunca foi ocupada por ele; se alguém pode ser chamado de secretário particular de Joyce, este deveria ser Paul Léon.

Richard Ellmann também relata a história da fascinação de Lucia, a infeliz filha de Joyce, por Beckett. Às vezes ele levava Lucia, que era tensa e neurótica, a restaurantes ou teatros.

À medida que foi perdendo o autocontrole, ela passou a fazer cada vez menos esforço para ocultar a paixão que sentia por ele, e por fim seus sentimentos tornaram-se de tal modo óbvios que Beckett lhe disse, rudemente, que frequentava a casa dos Joyce primordialmente para ver seu pai. Sentiu depois que havia sido cruel e disse mais tarde a Peggy Guggenheim que estava morto e não tinha mais sentimentos humanos; seria essa a razão de sua incapacidade de apaixonar-se por Lucia.<sup>11</sup>

Peggy Guggenheim, protetora das artes e famosa colecionadora de pinturas modernas, esteve também – como ela mesma relata em suas memórias – “terrivelmente apaixonada” por Beckett alguns anos mais tarde. Descreve-o como um jovem fascinante porém acometido de uma apatia que por vezes o mantinha ao leito até o

meio da tarde; e com quem era difícil conversar, pois “não estava nunca muito animado, e eram necessárias muitas horas e muita bebida para esquentá-lo antes que se desembaraçasse”.<sup>12</sup> Tal como Belacqua, que por vezes queria “estar de volta à placenta, deitado de costas, no escuro, para sempre”,<sup>13</sup> Beckett, segundo Peggy Guggenheim, “preservara uma terrível lembrança da vida no útero materno. Sofria constantemente por isso e tinha crises violentas durante as quais sentia que estava sufocando. Sempre dizia que algum dia nossa vida se acertaria, mas se eu fazia a menor tentativa de pressioná-lo para que tomasse alguma decisão, era fatal; ele se desdizia em tudo o que havia dito”.<sup>14</sup>

*Murphy*, publicado em 1938 com o apoio e o auxílio de Herbert Read, trata até certo ponto de uma situação análoga entre o herói e a sua namorada, Celia. Ela tenta em vão fazer com que ele arranje um emprego fixo para que possam se casar, com o único resultado de ele fugir-lhe seguidamente.

A primeira peça de Beckett, *Eleutheria* (escrita em francês pouco depois da guerra, porém até aqui inédita e não representada), também se ocupa dos esforços de um jovem para se libertar de sua família e de toda obrigação social. Em *Eleutheria* (em três atos) o palco é dividido em dois: à direita, o herói jaz em sua cama, apático e passivo; à esquerda, sua família e amigos discutem seu caso sem jamais dirigir-se diretamente a ele. Aos poucos, a ação vai mudando da esquerda para a direita, e finalmente o herói consegue reunir energia suficiente para libertar-se de seus grilhões e separar-se completamente da sociedade.

*Murphy* e *Eleutheria* refletem a preocupação de Beckett com a busca da liberdade e do direito de viver sua própria vida. Na vida real, ele encontrou um lar permanente: Paris. Em 1937 comprou um apartamento no último andar de um edifício nos limites de



Montparnasse que se tornou sua base durante toda a guerra e os anos do pós-guerra.

Mais ou menos nessa época aconteceu um episódio que parece ter saído das páginas da obra do próprio Beckett: ele foi apunhalado numa rua de Paris por um marginal que lhe pedira dinheiro, sendo hospitalizado com o pulmão perfurado. Mais tarde, quando o ferimento estava já curado, Beckett foi visitar seu assaltante na prisão. Perguntou então ao *apache* por que o havia apunhalado, recebendo a resposta: “Eu não sei, senhor.” Poderia facilmente ser desse homem a voz que ouvimos em *Esperando Godot* ou em *Molloy*.

Quando veio a guerra, em setembro de 1939, Beckett estava na Irlanda, visitando a mãe viúva, mas voltou imediatamente a Paris. Fazia já muito tempo que havia resolvido opor-se ao regime nacional-socialista da Alemanha, apavorado com sua brutalidade e seu antissemitismo. Agora que estourara a guerra, discutia muitas vezes com Joyce, o qual considerava a guerra algo inútil e fútil, enquanto Beckett mantinha firmemente que seus objetivos eram na realidade justificáveis. Sendo cidadão da República da Irlanda, e portanto neutro, pôde ficar em Paris mesmo depois da ocupação da cidade pelos alemães. Ligou-se a um grupo da Resistência e levou a vida precária e perigosa de integrante dos movimentos subterrâneos.

Certo dia de agosto de 1942, ao voltar ao seu apartamento, encontrou uma mensagem informando-o de que alguns membros de seu grupo da Resistência haviam sido presos. Saiu imediatamente de casa e conseguiu chegar até a zona não ocupada, onde encontrou abrigo e trabalho como agricultor na casa de um pequeno fazendeiro em Vaucluse, perto de Avignon. (Vaucluse é mencionada na versão francesa de *Esperando Godot*, quando

Vladimir argumenta que Estragon deve conhecer Vacluse, enquanto Estragon nega acaloradamente jamais ter estado em qualquer lugar a não ser onde está no momento, ou seja, em Merdecluse. Na versão inglesa Vacluse aparece como “the Mâcon country”, Merdecluse como “Cackon country”.)

Para manter-se em forma como escritor enquanto trabalhava na fazenda em Vacluse, Beckett começou a escrever um romance, *Watt*. Ele conta a história de um indivíduo só e excêntrico que encontra abrigo como empregado numa casa no campo governada por um senhor misterioso, caprichoso e insuperavelmente distante chamado sr. Knott, o qual tem alguns dos atributos mais tarde encontrados no igualmente misterioso sr. Godot.

Após a libertação de Paris em 1945, Beckett esteve ali rapidamente antes de dirigir-se à Irlanda, onde se apresentou como voluntário a uma unidade da Cruz Vermelha. Voltou à França no outono local de 1945 e passou algum tempo como intérprete e almoxarife num hospital de campanha em Saint-Lô. Mais tarde, no inverno, voltou finalmente a Paris, para seu antigo apartamento, que encontrou intacto à sua espera.

Essa volta ao lar marcou o início do período mais produtivo da vida de Beckett. Apanhado por um impulso criador poderoso e contínuo, escreveu, nos cinco anos que se seguiram, uma série de obras importantes: as peças *Eleutheria*, *Esperando Godot* e *Fim de partida*; os romances *Molloy*, *Malone morre*, *O inominável* e o inédito *Mercier et Camier*, bem como os contos e fragmentos de prosa publicados sob o título de *Nouvelles et textes pour rien*. Todas essas obras, algumas das quais constituem as bases da reputação de Beckett como uma das maiores forças e influências literárias de seu tempo, foram escritas em francês.

É um fenômeno curioso. Há outros escritores que atingiram a fama com obras escritas em língua que não a sua, mas de modo geral foram eles compelidos pelas circunstâncias a escrever em língua estrangeira: pelas necessidades do exílio; do desejo de cortar as ligações com o país de origem por motivos políticos ou ideológicos; do desejo de atingir um público mundial, o que pode levar o cidadão de uma comunidade linguística pequena, um romeno ou um holandês, a escrever em francês ou em inglês. Mas Beckett não era um exilado nesse sentido; e sua língua materna é aceita como a língua franca do século XX. Decidiu escrever suas obras-primas em francês porque sentiu que necessitava da disciplina que o uso de uma língua adquirida lhe imporia. Como disse a um estudante que escrevia uma tese sobre a sua obra e que lhe perguntou por que usava o francês: “Porque em francês é mais fácil escrever sem estilo.”<sup>15</sup> Em outras palavras, em sua própria língua o escritor pode ser tentado a deleitar-se na virtuosidade do estilo pelo próprio estilo, enquanto o uso de outra língua pode forçá-lo a concentrar toda a engenhosidade – que poderia ser desperdiçada em puro embelezamento estilístico se estivesse usando seu próprio idioma – na obtenção da maior clareza e economia de expressão possível.

Quando o diretor americano Herbert Blau sugeriu a Beckett que ao escrever em francês ele talvez estivesse fugindo de alguma parte de si mesmo, “ele disse que sim, que havia algumas coisas a seu próprio respeito das quais não gostava, e que o francês tinha o efeito ‘enfraquecedor’ desejado. Era uma fraqueza que ele escolhera, do mesmo modo que o Bartleby de Melville ‘havia preferido não viver’”.<sup>16</sup> É possível também que Beckett estivesse querendo evitar a tendência comum em quem usa o inglês como primeira língua para a alusão e a evocação. No entanto, o fato de,

em suas próprias traduções, a língua inglesa traduzir com perfeição seus significados e intenções demonstra que não é só uma qualidade superficial que ele busca no francês, mas o desafio e a disciplina que ele representa para sua capacidade de expressão.

Obras como a de Beckett, que emanam das mais profundas camadas da mente e sondam os mais negros recessos da ansiedade, seriam inteiramente destruídas pela menor sugestão de superficialidade ou facilidade; elas têm de ser o resultado de uma dolorosa luta com o instrumento de sua expressão. Como disse Claude Mauriac em seu ensaio sobre Beckett, todo aquele

que fala é embalado pela lógica da língua e sua articulação. Do mesmo modo o escritor que enfrenta o que não pode ser dito tem de usar toda a sua habilidade para não dizer o que as palavras fazem-no dizer contra a sua vontade, de modo a conseguir expressar, em vez disso, aquilo que por sua própria natureza as palavras foram inventadas para ocultar: o incerto, o contraditório, o impensável.<sup>17</sup>

O perigo de ser embalado pela lógica da linguagem é por certo sempre maior na língua materna do escritor, com seus significados e associações inconscientemente aceitos. Escrevendo numa língua estrangeira, Beckett tem a garantia de que sua obra permaneça uma luta constante, uma dolorosa confrontação com o próprio espírito da língua. E é por isso que ele considera as peças para rádio e os escritos ocasionais que desde então tem redigido em inglês como uma relaxação, um descanso de sua árdua luta com o significado e a linguagem. Consequentemente, considera tais obras de importância menor. Foram-lhe por demais fáceis.

A tradução francesa de *Murphy*, editada em 1947, não chamou muita atenção; mas quando *Molloy* foi publicado, em 1951, causou sensação. O verdadeiro triunfo de Beckett, no entanto, veio quando

*Esperando Godot*, que anteriormente já havia sido publicada em livro, estreou em 5 de janeiro de 1953 no pequeno Théâtre de Babylone (hoje desaparecido), no boulevard Raspail. Roger Blin, sempre no primeiro escalão da vanguarda do teatro francês, não só dirigiu como também fez o papel de Pozzo. E contra toda expectativa, essa estranha farsa trágica, na qual nada acontece e que havia sido desprezada por vários empresários por falta de qualidade dramática, tornou-se um dos maiores sucessos do teatro de pós-guerra. A peça teve cerca de quatrocentas representações no Théâtre de Babylone, para ser em seguida transferida para outro teatro parisiense. *Esperando Godot* já foi traduzida em mais de vinte línguas e montada na Suécia, Suíça, Finlândia, Itália, Noruega, Dinamarca, Holanda, Espanha, Bélgica, Turquia, Iugoslávia, Argentina, Tchecoslováquia, Polônia, Alemanha Ocidental, Grã-Bretanha, em Israel, no Brasil, México, nos Estados Unidos e até mesmo em Dublin, tendo sido vista nos primeiros cinco anos após sua estreia em Paris por mais de 1 milhão de espectadores – recepção verdadeiramente surpreendente para uma peça tão enigmática, tão exasperante, tão complexa e tão inabalável em sua recusa a obedecer qualquer ideia consagrada de construção dramática.

Não é aqui o lugar de se relatar toda a história de *Esperando Godot*. Basta dizer que a obra teve o aplauso de dramaturgos consagrados tão diversos quanto Jean Anouilh (que considerou a produção do Théâtre de Babylone tão importante quanto a primeira apresentação de uma obra de Luigi Pirandello em Paris por Pitoeff em 1923), Thornton Wilder, Tennessee Williams e William Saroyan (que disse: “Será agora muito mais fácil para mim e para todos os outros escrever livremente para o teatro”); que a peça chegou a Londres em agosto de 1955 numa produção que não conseguiu a aprovação de Beckett, mas que alcançou tal sucesso

que teve de ser transferida do pequeno Arts Theatre para um teatro do West End, onde teve longa carreira; que aportou nos Estados Unidos no Miami Playhouse em 3 de janeiro de 1956, com Bert Lahr e Tom Ewell fazendo os papéis dos dois vagabundos no que era anunciado como “o sucesso cômico de dois continentes” (e naturalmente tornava-se uma decepção para o público, que esperava gargalhadas), e que finalmente chegou à Broadway ainda com Bert Lahr, porém sem Tom Ewell, sendo aclamada pela crítica.

A segunda peça de Beckett, *Fim de partida*, que primitivamente tinha dois atos, mas foi mais tarde reduzida a um, deveria ter tido sua première mundial em francês, em Paris, com direção de Roger Blin. Mas o empresário francês hesitou um pouco e acabou por perder o teatro, quando então o Royal Court Theatre de Londres ofereceu ao grupo a hospitalidade de seu palco, dando assim a Londres a rara oportunidade de assistir a uma première mundial em francês (3 de abril de 1957). Mais tarde o espetáculo encontrou outra casa em Paris, sendo levado durante muito tempo no Studio des Champs-Élysées. Outras produções em inglês, em Londres (novamente no Royal Court), em Nova York (no Cherry Lane Theatre, fora da Broadway) e em São Francisco (pelo Actors' Workshop), também tiveram grande sucesso.

Em sua produção francesa original *Fim de partida* era apresentada em conjunto com um mimodrama, *Ato sem palavras*, interpretado por Deryk Mendel, com música de autoria de um primo de Beckett, John Beckett. Na produção inglesa, *Fim de partida* repartia as honras com a peça curta *A última gravação de Krapp* (28 de outubro de 1958), escrita por Beckett em inglês e que também foi apresentada, mais tarde, em Paris (com tradução do próprio Beckett) e em Nova York.

A última gravação de *Krapp* foi dirigida por Donald McWhinnie, o notável diretor de rádio responsável pela vitória da BBC ao conseguir que Beckett escrevesse duas peças especialmente para *Third Programme*, que McWhinnie apresentava: *Todos os que caem*, transmitida pela primeira vez em 13 de janeiro de 1957, e *Embers* (*Brasas*), em 28 de outubro de 1959. E tão tênue é a linha que separa as obras dramáticas de Beckett de seus últimos romances (todos escritos na forma de monólogos dramáticos), que trechos destes últimos também já foram apresentados no *Third Programme* da BBC: *Molloy* (10 de dezembro de 1957); o fragmento de *From an Abandoned Work* (*De uma obra abandonada*, 14 de dezembro de 1957); *Malone morre* (18 de junho de 1958); e *O inominável* (19 de janeiro de 1959).

No romance *Como é* (1961), Beckett alcançou um novo patamar de austeridade – um universo mítico povoado por criaturas solitárias que rastejam na lama, encontram ocasionalmente um semelhante, em breves intervalos de grotescas tentativas de comunicação, e então continuam a rastejar num movimento sem fim. A peça *Dias felizes* (que estreou sob direção de Alan Schneider no Cherry Lane Theatre, em Nova York, em 17 de setembro de 1961, com Ruth White no papel principal; e depois no Royal Court Theatre, em Londres, em 1º de novembro de 1962, dirigida por George Devine; posteriormente foi encenada pela trupe do Odéon, com Madeleine Renaud no papel de Winnie, no Festival de Veneza, em outubro de 1963, antes de prosseguir em temporada de grande sucesso no próprio Odéon) vem de um mundo igualmente sombrio; do mesmo modo que *Peça* (cuja estreia, em tradução alemã, foi em Ulm, em 14 de junho de 1963, seguida por apresentações no original inglês em Nova York, em 4 de janeiro de 1964, e no National Theatre de Londres, em 7 de abril de 1964).

A peça curta *Come and Go (Vai e vem)*, que estreou em versão alemã no Studio do Schiller Theatre, Berlim Ocidental, em 14 de janeiro de 1966, representa mais um passo no sentido da concisão, constituindo quase uma miniatura.

Beckett, desde sempre fascinado por questões técnicas inerentes aos novos veículos de comunicação de massa, continuou a escrever para o rádio, enfatizando a fusão entre texto e música. A peça *Words and Music (Palavras e música)*, que contou com a importante contribuição do compositor John Beckett, estreou com transmissão pela BBC, em *Third Programme*, em 13 de novembro de 1962. *Cascando* (escrita em francês), com música de autoria do compositor romeno Marcel Mihalovici, teve sua primeira apresentação na rádio francesa em 13 de outubro de 1963, seguida por transmissões, em alemão, em Stuttgart, em 16 de outubro de 1963, e em inglês, pelo *Third Programme* da BBC, em 28 de outubro de 1964.

Beckett fez sua primeira incursão no cinema quando a Grove Press, em Nova York, lançou o projeto de um filme que reuniria três breves contribuições escritas pelo próprio Beckett, por Ionesco e por Pinter. Dos três curtas-metragens, apenas o de Beckett se concretizou. O filme foi dirigido por Alan Schneider, em 1965, e teve sua primeira exibição na Bienal de Veneza, em agosto daquele mesmo ano. Buster Keaton, o grande comediante do cinema mudo, a quem Beckett admirava de longa data, atuou como protagonista. Foi o último papel importante desempenhado pelo ator antes de morrer.

A peça para televisão *Eh Joe (Ei, Joe)*, escrita em 1965 e posteriormente apresentada na Alemanha e transmitida pela BBC (estrelada por Jack McGowran, um dos atores prediletos de Beckett), demonstrou que havia mais um meio de comunicação



cujas possibilidades Beckett podia explorar a fundo, ao mesmo tempo que se mantinha extremamente simples.

Quando Beckett entrou na sétima década de vida, a tendência à concisão extrema, à concentração em uma única imagem complexa e multifacetada tornou-se bem mais marcante, conforme se observa nas obras dramáticas escritas para o palco e para a televisão. À medida que intensificou sua própria participação no processo de montagem, por vezes sendo abertamente apontado como diretor, Beckett passou a exercer controle mais direto sobre os aspectos visuais de seu trabalho, de modo que pode ser considerado um criador de imagens em movimento, tridimensionais, em lugar de mero poeta dramático.

A imagem em *Não eu* (peça teatral curta, apresentada pela primeira vez no Lincoln Center, em Nova York, em setembro de 1972) é a de uma boca cercada de total escuridão, suspensa no centro do palco, da qual emana a voz de uma idosa, enunciando uma rápida sequência de palavras truncadas, enquanto uma figura misteriosa, trajando túnica árabe, o Auditor, permanece à escuta na lateral do palco, esboçando de vez em quando um gesto depreciativo e silencioso. Na peça *Footfalls (Passos)*, que estreou no Royal Court Theatre, em Londres, em maio de 1976, o olhar da plateia se concentra em uma nesga de luz projetada sobre o chão, na qual se veem os pés de uma idosa caminhando, enquanto se escutam as vozes da mulher e de sua mãe (que permanece invisível). Em *Aquela vez* (que também estreou no Royal Court, em maio de 1976), o público vislumbra a cabeça de um idoso, de barba e cabelos brancos, suspensa no escuro; ele ouve a própria voz, proveniente de três pontos distintos – da esquerda, da direita e do centro –, projetada acima do palco, recitando três episódios de sua vida pregressa.

Para um poeta que se tornou pintor de imagens em movimento, a televisão oferece uma vantagem adicional, de vez que a imagem pode ser registrada para todo o sempre em vídeo. Mais ainda que nas peças escritas para o palco, na fita, as palavras tornam-se, segundo o próprio Beckett, apenas “o que os farmacêuticos chamam de excipiente”, aquela substância de menor importância que serve de veículo para o elemento central, a imagem. *Ghost Trio* (*Trio de fantasmas*, transmitida pela BBC TV, em 17 de abril de 1977) e “...but the clouds...” (“...apenas as nuvens...”, transmitida pela BBC TV na mesma data) compõem contundentes imagens de perda, culpa e compunção relativas a uma vida irremediavelmente passada.

Nos anos de fama mundial – ele foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1969 –, Samuel Beckett continuou arredo, mais que nunca decidido a preservar sua privacidade. Sempre se recusa a participar de programas de rádio ou televisão, a conceder entrevistas a jornais, e sempre se nega a comentar sua própria obra. Casado com Suzanne Dumesnil, com quem militou na Resistência Francesa e conviveu nos anos em que esteve escondido durante a guerra, Beckett divide seu tempo entre o apartamento em Montparnasse e a pequena casa de campo, em Ussy-sur-Marne, nas proximidades de Paris. Gosta de dirigir suas próprias peças, na Alemanha, sobretudo em Berlim, onde desfruta uma relação especial com o Schiller Theater, tendo ali encenado *Fim de partida* (1967), *A última gravação de Krapp* (1969), *Esperando Godot* (1975) e *Play* (1978), em montagens que devem ser consideradas realizações cênicas definitivas desses textos.

QUANDO ALAN SCHNEIDER, que deveria dirigir a primeira produção americana de *Esperando Godot*, perguntou a Beckett a quem ou a

que ele queria se referir ao falar de Godot, recebeu a seguinte resposta: “Se eu soubesse, teria dito na peça.”<sup>18</sup>

Isso é um aviso salutar a todos aqueles que pretendem examinar as peças de Beckett com a intenção de descobrir a chave de sua compreensão, de demonstrar em termos exatos e definitivos o que elas querem dizer. Essa tentativa talvez pudesse se justificar para quem fosse enfrentar a obra de um autor que partisse de uma concepção clara filosófica ou moral para então traduzi-la em termos concretos de enredo e caracterização. Mas mesmo assim é provável que o produto final, se o mesmo resultasse num trabalho autêntico de imaginação criadora, transcendesse a intenção original do autor e se apresentasse como alguma coisa mais rica e mais complexa, e passível de um sem-número de novas interpretações. Pois, como disse o próprio Beckett em seu ensaio sobre *Work in Progress*, de Joyce, a forma, a estrutura e o clima de uma asserção artística não podem ser divorciados de seu significado, de seu conteúdo conceitual; pelo próprio fato de uma obra de arte em seu todo ser seu significado, o que é dito está indissolavelmente ligado à maneira por que é dito, e não pode ser dito de nenhuma outra maneira. Bibliotecas inteiras estão entulhadas de tentativas de se resumir o significado de uma peça como *Hamlet* em meia dúzia de linhas de palavras simples; mas a peça em si continua a ser a asserção mais clara e mais concisa de seu significado e mensagem, precisamente porque suas incertezas e ambiguidades irreduzíveis são um elemento essencial de seu impacto total.

Essas considerações aplicam-se, em maior ou menor grau, a todas as obras de literatura criadora. Mas aplicam-se com força particular a obras primordialmente preocupadas em transmitir o senso de mistério, perturbação e ansiedade do autor quando

confrontado com a condição humana, bem como o seu desespero diante de sua incapacidade de encontrar um sentido na existência. Em *Esperando Godot*, o sentimento de incerteza que é criado, e os altos e baixos dessa incerteza – entre a esperança da descoberta da identidade de Godot e os repetidos desapontamentos – são em si a essência da peça. Qualquer tentativa de se chegar a uma interpretação clara e certa por meio do estabelecimento da identidade de Godot por meio de uma análise crítica seria tão tola quanto se tentar descobrir contornos definidos escondidos por trás do *chiaroscuro* de uma tela de Rembrandt pelo simples método de raspar a tinta.

E no entanto é muito natural que peças escritas numa convenção tão inusitada e surpreendente devam parecer particularmente necessitadas de uma explicação que, por assim dizer, pusesse a descoberto seu significado secreto e o traduzisse em linguagem cotidiana. A origem dessa falácia jaz na concepção falsa de que de algum modo tais peças poderiam ser reduzidas às convenções do teatro “normal”, com enredos resumidos em forma de narrativa. Se fosse possível descobrir alguma pista oculta, pensam muitos, essas peças difíceis poderiam ser forçadas a revelar seu segredo, deixando à mostra o enredo de peça convencional que está escondido nelas. Tais tentativas estão condenadas ao fracasso. As peças de Beckett têm ainda menos enredo que outras obras do Teatro do Absurdo. Em vez de um desenvolvimento linear, apresentam a inquirição de seu autor sobre a condição humana por um método que é essencialmente polifônico; confrontam o público com uma estrutura organizada de asseverações e imagens que se interpenetram e que devem ser apreendidas em sua totalidade, à maneira dos diferentes temas de uma sinfonia, que ganham em significado por sua interação simultânea.

No entanto, se devemos ser cuidadosos em nossa atitude em relação às peças de Beckett, para evitar as armadilhas das tentativas de fornecer uma explicação simplista de seu significado, isso não quer dizer que não as possamos submeter a cuidadoso escrutínio, isolando grupos de imagens e temas e tentando discernir seus fundamentos estruturais. O resultado desse exame deverá permitir que se siga com maior facilidade as intenções do autor, e que se perceba, se não as *respostas* às suas perguntas, ao menos quais as *perguntas* que ele faz.

*Esperando Godot* não conta uma história; explora uma situação estática. “Não acontece nada, ninguém vem, ninguém vai, é horrível.”<sup>19</sup> Numa estrada, perto de uma árvore, dois velhos vagabundos, Vladimir e Estragon, estão esperando. Essa é a situação no início do Ato I. No final do Ato I, eles são informados de que o sr. Godot, com quem pensavam ter um encontro marcado, não pode vir, mas com certeza ele virá amanhã. O Ato II repete precisamente o mesmo esquema. O mesmo rapazinho chega e dá o mesmo recado. O Ato I termina:

ESTRAGON: Bem, vamos?

VLADIMIR: É; vamos.

(*Eles não se movem.*)

O Ato II termina com as mesmas falas, mas ditas pelos personagens em ordem inversa.

A sequência dos acontecimentos e o diálogo diferem em cada ato. De cada vez os dois vagabundos encontram outro par de personagens, Pozzo e Lucky, senhor e escravo, em circunstâncias diversas; em cada ato Vladimir e Estragon tentam o suicídio e

fracassam, por razões diversas; mas essas variações servem tão somente para enfatizar o fato de que essencialmente tudo é sempre a mesma coisa – *plus ça change, plus c'est la même chose*.

Vladimir e Estragon – que se chamam mutuamente de Didi e Gogo, muito embora o mensageiro chame Vladimir de sr. Albert e Estragon, ao lhe perguntarem o nome, responda sem hesitação Catullus – são nitidamente derivados das duplas cômicas de diálogo truncado que apareciam nos teatros de variedades. Seu diálogo tem a qualidade peculiarmente repetitiva da garrulice desse tipo de cômico:

ESTRAGON: Desde que ninguém saiba.

VLADIMIR: Cada um toma o seu tempo.

ESTRAGON: Já se sabe o que esperar.

VLADIMIR: Ninguém precisa mais se preocupar.<sup>20</sup>

E o paralelo com o music-hall e o circo chega mesmo a ser explicitamente apresentado:

VLADIMIR: Estamos tendo uma noite linda.

ESTRAGON: Inesquecível.

VLADIMIR: E ainda nem acabou.

ESTRAGON: Parece que não.

VLADIMIR: Mas está começando.

ESTRAGON: É horrível.

VLADIMIR: É pior do que estar no teatro.

ESTRAGON: No circo.

VLADIMIR: No music-hall.

ESTRAGON: No circo.<sup>21</sup>

De acordo com as tradições do ato variado e do circo, existe um elemento de humor físico grosseiro: Estragon perde as calças, há uma situação engraçada prolongadíssima em torno de três chapéus que são tirados e postos e passados de mão em mão, numa bagunça aparentemente interminável, e há um elevado número de tombos e quedas – o autor de uma tese de grande acuidade sobre Beckett, Niklaus Gessner, enumera nada menos de 45 rubricas indicando que um dos personagens deixa a posição ereta, símbolo da dignidade do homem.<sup>22</sup>

Como acontece aos integrantes de uma dupla cômica, Vladimir e Estragon têm personalidades complementares. Vladimir é o mais prático dos dois, e Estragon diz que foi poeta. Ao comer sua cenoura, Estragon constata que quanto mais come menos gosta dela, enquanto Vladimir reage da maneira oposta – gosta mais das coisas quando se acostuma a elas. Estragon é volúvel, Vladimir é persistente. Estragon sonha, Vladimir não suporta ouvir a história dos sonhos. Em Vladimir fede o hálito, em Estragon fedem os pés. Vladimir se lembra de fatos passados, Estragon tende a esquecê-los tão logo acontecem. Estragon gosta de contar histórias engraçadas, que perturbam Vladimir. De modo geral, é Vladimir quem expressa a esperança de que Godot há de vir e de que a sua vinda há de alterar tudo, enquanto Estragon permanece cético o tempo todo e por vezes chega mesmo a esquecer o nome de Godot. É Vladimir quem conversa com o rapazinho que é mensageiro de Godot e é ele que se dirigem as mensagens que este traz. Estragon é o mais fraco dos dois; é surrado por desconhecidos misteriosos todas as noites. Vladimir ocasionalmente age como seu protetor, acalenta-o até dormir com canções de ninar e cobre-o com seu paletó. O contraste entre seus temperamentos dá origem a intermináveis implicâncias mútuas e muitas vezes leva à sugestão de que eles

deveriam se separar. Entretanto, sendo naturezas complementares, eles são mutuamente dependentes e têm necessidade de ficar juntos.

Pozzo e Lucky também são complementares quanto à natureza, porém sua relação se processa toda ela em nível mais primário: Pozzo é o senhor sádico, Lucky, o escravo submisso. No primeiro ato, Pozzo é rico, poderoso, seguro de si; representa o homem mundano com todo o seu otimismo fácil e míope e seu senso ilusório de poder e permanência. Lucky não só carrega toda a sua pesada bagagem, e até mesmo o chicote com o qual Pozzo o espanca, mas também dança e pensa para ele, ou ao menos o fazia enquanto tinha idade. Na realidade Lucky ensinou a Pozzo todos os mais altos valores da vida: “beleza, graça, verdade de primeira água”.<sup>23</sup> Pozzo e Lucky representam a relação entre corpo e mente, os lados material e espiritual do homem, com o intelecto subordinado aos apetites do corpo. Agora que as forças de Lucky começam a faltar, Pozzo se queixa de que elas lhe causam sofrimentos indescritíveis. Deseja livrar-se de Lucky e vendê-lo na feira. Porém, no segundo ato, quando tornam a aparecer, eles continuam amarrados um ao outro. Pozzo ficou cego, Lucky ficou mudo. E, enquanto Pozzo força Lucky a uma viagem aparentemente sem objetivo, Vladimir convence Estragon a esperar por Godot.

Muito esforço e imaginação já têm se despendido na tentativa de estabelecer ao menos uma etimologia para o nome de Godot que indicasse a intenção consciente ou subconsciente de Beckett ao apresentá-lo como o objetivo da busca de Vladimir e Estragon. Sugeriu-se que Godot fosse uma forma enfraquecida da palavra *God* (“Deus”), um diminutivo formado com base na analogia de Pierre-Pierrot, Charles-Charlot, e enriquecido pela alusão ao personagem



criado por Charles Chaplin, que na França é conhecido como Charlot, e cujo chapéu-coco é usado por todos os quatro personagens principais da peça. Também notou-se que o título, *En Attendant Godot*, parece conter alguma alusão ao título do livro de Simone Weil, *Attente de Dieu*, o que nos daria nova indicação de que Godot representa *God*. No entanto, o nome Godot também pode ser uma alusão literária ainda muito mais recôndita. Como notou Eric Bentley, há numa peça de Balzac um personagem do qual todos falam, mas que nunca é visto, chamado Godeau.<sup>24</sup> A obra em questão é a comédia de Balzac *Le faiseur*, mais conhecida como *Mercadet*. Mercadet é um especulador da bolsa que tem o hábito de atribuir todas as suas dificuldades financeiras ao seu antigo sócio, Godeau, o qual, anos antes, teria fugido com o capital de ambos: “Eu carrego o peso do crime de Godeau!” Por outro lado, a esperança de um eventual retorno de Godeau e do consequente pagamento dos montantes desviados é sempre acenada por Mercadet ante os olhos de seus inúmeros credores. “Todo mundo tem seu Godeau, um falso Cristóvão Colombo! No fim das contas, Godeau... acho que ele já me deu mais dinheiro do que me roubou!” O enredo de *Mercadet* gira em torno de uma última e desesperada especulação baseada na aparição de um Godeau falso. Mas a fraude é descoberta; Mercadet parece arruinado. Nesse momento anuncia-se a chegada do verdadeiro Godeau; voltou da Índia com enorme fortuna. A peça termina com Mercadet exclamando: “Tantas vezes eu já mostrei Godeau que tenho todo o direito de vê-lo. Vamos ver Godeau!”<sup>25</sup>

Os paralelos são por demais marcantes para que sejam mera coincidência. Na peça de Beckett, como na de Balzac, a chegada de Godot é o acontecimento ansiosamente aguardado que poderá

salvar de forma milagrosa a situação; e Beckett gosta tanto quanto Joyce de alusões literárias recônditas.

No entanto, deva Godot sugerir a interferência de um agente sobrenatural, ou represente ele algum ser humano mítico cuja chegada se espera que altere a situação, ou englobe ambas essas possibilidades, o fato é que sua natureza exata é de importância secundária. O assunto da peça não é Godot, mas a própria espera, o ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana. Durante toda a nossa vida, estamos sempre esperando alguma coisa, e Godot representa tão somente o objetivo de nossa espera – um acontecimento, uma coisa, uma pessoa, a morte. Além do mais, é no ato da espera que experimentamos o fluxo do *tempo* em sua forma mais pura e mais palpável. Quando estamos em atividade tendemos a esquecer a passagem do tempo, *passamos* o tempo; mas se estamos apenas esperando passivamente, temos de enfrentar a ação do próprio tempo. Como Beckett nota em sua análise de Proust:

Não há escapatória das horas e dos dias. Nem do amanhã nem do ontem, porque o ontem nos deformou ou foi deformado por nós. ... Ontem não é um marco que foi ultrapassado, mas uma pedra cotidiana na repisada estrada dos anos, e irremediavelmente parte de nós, integrado em nós, pesado e perigoso. Não é apenas que estejamos mais cansados por causa de ontem, tornamo-nos diferentes, não somos mais o que éramos antes da catástrofe de ontem.<sup>26</sup>

O fluxo do tempo nos confronta com o problema básico da existência – o problema da natureza do eu (o qual, sendo sujeito a constantes mudanças no tempo, está em fluxo constante, e portanto eternamente fora de nosso alcance) e da “personalidade, cuja realidade permanente só pode ser apreendida como uma

hipótese retrospectiva. O indivíduo é a sede de um processo constante de decantação, decantação que se processa do vaso que contém o fluido do tempo futuro, inerte, pálido, monocromo, para o vaso contendo o fluido do tempo passado, agitado e multicolorido pelos fenômenos de suas horas”.<sup>27</sup>

Estando sujeitos a esse processo de um tempo que corre através de nós, e nos altera enquanto o faz, em nenhum momento de nossa vida podemos ser idênticos a nós mesmos. Por isso mesmo “nos desapontamos diante da nulidade daquilo que nos apraz chamar nossas realizações. Mas o que é a realização? E a identificação do sujeito com o objeto de seus desejos. O sujeito morreu – e talvez muitas vezes – antes de atingi-la”.<sup>28</sup> Se Godot é o objeto do desejo de Vladimir e Estragon, parece muito natural que fique eternamente fora de seu alcance. E é da maior significação que o mensageiro que serve de elemento de ligação deixe diariamente de conseguir identificar os dois.

A versão francesa especifica que o rapazinho que aparece no segundo ato é o mesmo do primeiro, e no entanto o rapazinho nega que jamais tenha visto os dois vagabundos anteriormente, além de insistir em que esta é a primeira vez que serve de mensageiro de Godot. Quando vai saindo, Vladimir tenta gravar os acontecimentos para o rapazinho: “Você tem certeza de que me viu; não vai chegar amanhã e dizer que nunca me viu antes?” O rapazinho não responde, e temos a certeza de que ele não conseguirá identificá-los novamente. E podemos, na verdade, jamais ter a certeza de que os seres humanos que encontramos são hoje os mesmos que eram ontem? Quando Pozzo e Lucky aparecem pela primeira vez, nem Vladimir nem Estragon parecem reconhecê-los; Estragon chega até a pensar que Pozzo é Godot. Depois que os dois saem, porém, Vladimir comenta que eles

mudaram muito desde a última vez em que tinham aparecido. Estragon insiste em que não os conhecia.

VLADIMIR: Conhece, sim.

ESTRAGON: Não conheço, não.

VLADIMIR: Pois digo que conhecemos. Você se esquece de tudo (*Pausa. Fala consigo mesmo:*) A não ser que não sejam os mesmos...

ESTRAGON: Então por que é que eles não nos reconheceram?

VLADIMIR: Isso não quer dizer nada. Eu também fingi que não os reconhecia. E, além do mais, nunca ninguém nos reconhece.<sup>29</sup>

No segundo ato, quando Pozzo e Lucky reaparecem, cruelmente deformados pela ação do tempo, Vladimir e Estragon novamente têm suas dúvidas sobre serem eles ou não as mesmas pessoas que encontraram na véspera. E nem Pozzo se lembra deles:

POZZO: Não me lembro de haver encontrado quem quer que seja ontem. Mas amanhã não me lembrarei de haver encontrado quem quer que seja hoje.<sup>30</sup>

Esperar é experimentar a ação do tempo, que constitui mudança constante. E, no entanto, como nunca acontece nada de real, essa mudança é ela mesma uma ilusão. A atividade ininterrupta do tempo é autoderrotadora, sem objetivo, e conseqüentemente nula e oca. Quanto mais as coisas mudam, tanto mais permanecem as mesmas. E isso é que constitui a terrível estabilidade do mundo. “As lágrimas do mundo são uma quantidade constante. Para cada pessoa que começa a chorar, outra para, em outro lugar.”<sup>31</sup> Todo dia é igual ao outro, e, quando morremos, podemos muito bem nunca ter existido. Como exclama Pozzo em sua grande explosão final:

POZZO: Ainda não acabou de me torturar com seu maldito tempo? ... Um dia, será que isso não basta para você, um dia, como qualquer outro dia, ele ficou mudo, um dia fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia vamos morrer, no mesmo dia, no mesmo segundo. ... Deram à luz sobre uma tumba, a luz brilhou por um instante, e aí é noite de novo.<sup>32</sup>

E Vladimir concorda, pouco adiante:

VLADIMIR: Sobre uma tumba e em parto laborioso. Na cova, vagorosamente, o coveiro aplica o fórceps.<sup>33</sup>

Mas mesmo assim Vladimir e Estragon vivem de esperanças: esperam Godot, cuja chegada fará parar o fluxo do tempo. “Talvez hoje à noite possamos dormir na casa dele, no quentinho, no seco, de barriga cheia, na palha. Vale ou não vale a pena esperar por tudo isso?”<sup>34</sup> Essa passagem, omitida na versão inglesa, sugere nitidamente a paz, o descanso da espera, o sentido de haver chegado a um porto seguro, que Godot representa para os dois vagabundos. Esperam ser salvos da evanescência e da instabilidade da ilusão do tempo, e encontrar paz e permanência fora dela. Não serão mais vagabundos, nômades sem lar, mas, ao contrário, terão chegado em casa.

Vladimir e Estragon esperam por Godot, muito embora seu encontro marcado com ele não seja de modo algum certo. Estragon não se lembra dele de todo. Vladimir não tem muita certeza do que pediram a Godot que fizesse por eles. Não foi “nada de muito definido... uma espécie de oração... uma súplica vaga”. E o que foi que Godot lhes prometeu? “Que ia ver... que ia pensar no assunto...”<sup>35</sup>

Quando se indaga de Beckett qual é o tema de *Esperando Godot* ele por vezes faz referência a uma passagem dos escritos de santo Agostinho: “Há uma frase maravilhosa em santo Agostinho. Pena eu não me lembrar em latim. É ainda melhor em latim do que em inglês. ‘Não desespere: um dos ladrões foi salvo. Não seja presunçoso: um dos ladrões foi condenado.’ E às vezes ele acrescenta: ‘A conformação das ideias me interessa mesmo quando não acredito nelas.’ ... A forma dessa frase é maravilhosa. E o que importa é a forma.”<sup>36</sup>

O tema dos dois ladrões na cruz, o da incerteza na esperança da salvação e da fortuidade da concessão da graça, realmente permeia toda a peça. Vladimir expõe-no logo de início: “Um dos ladrões foi salvo... É uma boa porcentagem.”<sup>37</sup> Mais adiante ele desenvolve a ideia: “Dois ladrões. Dizem que um foi salvo e o outro... danado... Mas como é que dos quatro evangelistas só um diz que um ladrão foi salvo? Os quatro estavam lá, ou ao menos por ali, mas só um diz que um ladrão foi salvo... Dos outros três dois nem falam que havia ladrão, e o terceiro diz que os dois o ofenderam.”<sup>38</sup> A oportunidade de salvação é de cinquenta por cento, mas, como só uma em quatro testemunhas conta a história, as possibilidades ficam consideravelmente reduzidas. No entanto, como nota Vladimir, é um fato muito curioso todos acreditarem naquela única testemunha: “É a única versão que conhecem.” Estragon, cuja atitude desde o início, e durante toda a obra, é de ceticismo, comenta apenas: “Gente é um bicho muito ignorante.”<sup>39</sup>

Foi a forma da ideia que fascinou Beckett. De todos os malfeitores, de todos os milhões e milhões de criminosos que têm sido executados no curso da história, dois, e dois apenas, tiveram a oportunidade de receber absolvição, na hora da morte, de forma tão eficaz. Acontece que um fez um comentário hostil; foi

condenado. Outro contradisse esse comentário hostil; foi salvo. Com que facilidade os papéis poderiam ter sido trocados. O que disseram, afinal, não foram julgamentos cuidadosamente ponderados, mas exclamações fortuitas pronunciadas num instante de sofrimento e tensão supremos. Como diz Pozzo a respeito de Lucky: “Reparem que eu poderia facilmente estar na pele dele e ele na minha, se o acaso não tivesse querido que fosse de outro modo. Cada um tem o que merece.”<sup>40</sup> E o resultado é que os sapatos que nos servem num dia podem não servir no outro: os sapatos de Estragon torturam-no no primeiro ato, mas no Ato II servem miraculosamente bem nele.

O próprio Godot é imprevisível na outorga de bondade ou de punição. O rapazinho que é seu mensageiro é pastor de cabras, e Godot trata-o bem. Mas o irmão dele, que é pastor de ovelhas, é espancado por Godot. “E por que é que ele não bate em você?”, pergunta Vladimir. “Não sei, senhor” – “*Je ne sais pas, Monsieur*” –, responde o rapazinho, usando as mesmas palavras do *apache* que apunhalou Beckett. O paralelo com Caim e Abel é evidente: também ali a graça do Senhor caiu sobre um e não sobre o outro, sem qualquer explicação racional – só que Godot espanca o pastor de ovelhas e gosta do pastor de cabras. E nisso Godot age em oposição ao Filho do Homem no Juízo Final: “E ele colocará as ovelhas à sua direita, porém os cabritos ficarão à sua esquerda.” Mas se a bondade de Godot é outorgada fortuitamente, sua vinda não será fonte de pura alegria; também poderá significar condenação. Quando no segundo ato Estragon acha que Godot está se aproximando, seu primeiro pensamento é: “Estou desgraçado.” E quando Vladimir exclama triunfante, “É Godot! Até que enfim! Vamos encontrá-lo!”, Estragon foge, gritando: “Estou no inferno!”<sup>41</sup>

A concessão fortuita da graça, que escapa à compreensão humana, divide a humanidade entre os que serão salvos e os que serão condenados. Quando, no Ato II, Pozzo e Lucky voltam, e os dois vagabundos tentam identificá-los, Estragon grita “Abel! Abel!”, e Pozzo responde imediatamente. Mas quando Estragon grita “Caim! Caim!”, Pozzo responde de novo. Estragon conclui: “Ele é toda a humanidade.”<sup>42</sup>

Chega a haver mesmo uma sugestão de que a atividade de Pozzo esteja relacionada à sua tentativa frenética de chamar a si os cinquenta por cento de probabilidade de salvação. No primeiro ato, Pozzo está indo em direção “à feira” para vender Lucky. Na versão francesa, no entanto, fica especificado que é para o “*marché de Saint-Sauveur*” – o mercado de São Salvador – que o leva. Estaria Pozzo tentando vender Lucky para se redimir? É possível que ele esteja tentando desviar para si os cinquenta por cento de probabilidade de redenção de Lucky (em cuja pele ele poderia facilmente estar)? Ele se queixa, sem dúvida, de que Lucky lhe causa muito sofrimento, que ele o está matando com sua mera presença – talvez porque sua mera presença lembre constantemente a Pozzo que talvez seja Lucky quem seja salvo. Quando Lucky dá a famosa demonstração de seu pensamento, qual é o finíssimo fio de sentido que parece sublinhar a passagem inicial de sua “salada verbal” desarvorada, esquizofrênica? Novamente aqui parece que há uma preocupação com a natureza fortuita da salvação: “Dada a existência ... de um Deus pessoal ... fora do tempo sem extensão que do alto da apatia divina atambia divina afasia divina muito nos ama com algumas exceções por razões desconhecidas, ... e sofre ... com aqueles que por razões desconhecidas são lançados ao tormento.”<sup>43</sup> Temos então aqui novamente o Deus pessoal, com sua apatia divina, sua mudez



(afasia) e sua falta de capacidade para o terror ou o espanto (atambia), que muito nos ama – com algumas exceções que serão atiradas aos tormentos do inferno. Em outras palavras, um Deus que não se comunica conosco não pode sentir por nós e nos condena por razões desconhecidas.

Quando Pozzo e Lucky reaparecem no dia seguinte, Pozzo está cego e Lucky mudo, e não se fala mais do mercado. Pozzo não conseguiu vender Lucky; sua cegueira em pensar que poderia, por intermédio de tal ação, influenciar a ação da graça se torna evidente em forma física concreta.

Que *Esperando Godot* se preocupa com a esperança da salvação por intermédio do exercício da graça parece estar claramente definido, seja pelo testemunho do próprio Beckett, seja pelo próprio texto. Querera isso dizer, no entanto, que se trata de uma peça cristã ou, ao menos, religiosa? Já têm sido divulgadas várias e engenhosíssimas interpretações nesse sentido. A espera de Vladimir e Estragon é interpretada como expressão de sua fé e esperança inabaláveis, enquanto a bondade de Vladimir para com o seu parceiro e a interdependência dos dois vagabundos são vistas como símbolos da caridade cristã. Tais interpretações religiosas, porém, parecem negligenciar um número de aspectos essenciais da peça – sua constante insistência na incerteza do encontro marcado com Godot, a irracionalidade de Godot e o fato de não parecer possível confiar nele e a repetida demonstração de serem fúteis as esperanças nele depositadas. A espera por Godot é mostrada como algo essencialmente *absurdo*. Sem dúvida é possível que se trate de um caso de *Credere quia absurdum est* (“Crer porque é absurdo”), mas por outro lado talvez se trate, ainda mais patentemente, de uma demonstração da proposição *Absurdum est credere* (“Absurdo é crer”).

Esse é um dos aspectos da peça que nos leva a supor que existe uma solução melhor para a difícil situação em que se encontram os dois vagabundos, e que eles mesmos consideram preferível a esperar por Godot: o suicídio. “Devíamos ter pensado nisso quando o mundo era jovem, nos noventa... De mãos dadas, do alto da Torre Eiffel, entre os primeiros. Naquele tempo éramos respeitáveis. Agora é muito tarde. Nem iam nos deixar subir.”<sup>44</sup> O suicídio permanece sempre a solução favorita, inatingível em virtude da incompetência deles ou de sua falta de instrumentos para atingi-lo. É justamente o desapontamento diante do fracasso em suas tentativas de suicídio que Vladimir e Estragon estão racionalizando ao esperar, ou fingir esperar, Godot. “Tenho curiosidade em saber o que é que ele tem para oferecer. Depois a gente vê se quer ou não quer.”<sup>45</sup> Estragon, menos convencido que Vladimir das promessas de Godot, tem a preocupação de garantir a si mesmo que não está preso a Godot.

ESTRAGON: Estou perguntando se estamos presos.

VLADIMIR: Presos?

ESTRAGON: Pre-sos.

VLADIMIR: Presos como?

ESTRAGON: Presos a.

VLADIMIR: Mas a quem? Por quem?

ESTRAGON: A seu homem.

VLADIMIR: A Godot? Presos a Godot? Que ideia! Nem pense nisso. *(Pausa.)*  
Por enquanto.<sup>46</sup>

Quando, mais tarde, Vladimir passa a uma atitude mais ou menos complacente em relação à espera – “Comparecemos ao encontro, ... não somos santos, mas comparecemos ao encontro.

Quantos poderão dizer o mesmo?” –, Estragon imediatamente esvazia a atitude do companheiro respondendo: “Bilhões.” E Vladimir está perfeitamente pronto a concordar que estão esperando por um hábito irracional. “O que é certo é que as horas são longas... e nos obrigam a disfarçá-las com atividades... que à primeira vista parecem razoáveis até se tornarem hábito. Você pode dizer que seja para evitar que nossa mente se perca. Não há dúvida. Mas ela não está há muito tempo vagando na noite sem fim das profundezas do abismo?”<sup>47</sup>

Em apoio à interpretação cristã pode-se argumentar que Vladimir e Estragon, à espera de Godot, são apresentados como claramente superiores a Pozzo e Lucky, que não têm qualquer encontro marcado, nem objetivo, e que são inteiramente egocêntricos, inteiramente envolvidos por sua relação sadomasoquista. Não será a sua fé que coloca os dois vagabundos num plano mais alto?

É evidente, por exemplo, que Pozzo é ingenuamente superconfiante e egocêntrico. “Pareço um homem a quem se pode fazer sofrer?”,<sup>48</sup> gaba-se ele. E mesmo quando ele faz uma descrição emocionada e melancólica do crepúsculo e do repentino cair da noite, percebemos que não acredita que a noite possa jamais cair para ele – está apenas se exibindo; não se preocupa com o significado daquilo que diz, mas apenas com o efeito que causa em seus ouvintes. E é por isso que é apanhado completamente desprevenido quando a noite cai realmente para ele e fica cego. Do mesmo modo Lucky, ao aceitar Pozzo como seu senhor e ao ensinar-lhe suas ideias, parece estar ingenuamente convencido do poder da razão, da beleza, da verdade. Estragon e Vladimir são nitidamente superiores tanto a Pozzo quanto a Lucky – não porque têm fé em Godot, mas porque são menos ingênuos. Não acreditam

em ação, riqueza ou razão. Têm consciência de que tudo o que fazemos nesta vida é o mesmo que nada quando visto à luz da ação sem sentido do tempo, em si mesmo uma ilusão. Têm consciência, também, de que o suicídio teria sido a melhor solução. E desse modo são superiores a Pozzo e Lucky por serem menos egocêntricos e terem menos ilusões. Em verdade, como disse uma psicóloga junguiana, Eva Metman, num notável estudo das peças de Beckett: “A função de Godot parece ser a de manter inconscientes os que dependem dele.”<sup>49</sup> À vista disso, a esperança, o hábito da esperança, de que Godot pudesse aparecer afinal, é a última ilusão que impede Vladimir e Estragon de enfrentar a condição humana e a si mesmos à rude luz da plena conscientização. Como observa Eva Metman, é exatamente no instante, quase no fim da peça, em que Vladimir está a ponto de compreender que esteve sonhando e precisa acordar e encarar o mundo tal como ele é, que chega o mensageiro de Godot, restaura suas esperanças e o lança novamente na passividade da ilusão.

Por um breve instante Vladimir fica plenamente consciente de todo o horror da condição humana: “O ar está cheio de nossos gritos... Mas o hábito é um grande amortecedor.” Ele olha para Estragon, que está dormindo, e reflete: “Alguém também está me olhando, de mim também alguém está dizendo ele está dormindo, ele não sabe de nada, deixe ele dormir... Não posso mais!”<sup>50</sup> A rotina de esperar Godot representa o hábito que nos impede de alcançar a consciência dolorosa, porém fértil, da plena realidade da existência.

E novamente encontramos um comentário do próprio Beckett sobre esse aspecto de *Esperando Godot* em seu ensaio sobre Proust:

*image  
not  
available*

nada mudava nos domínios do sr. Knott porque nada permanecia, e nada vinha ou ia porque tudo estava sempre vindo ou indo.”<sup>56</sup> Ao assistirmos a *Esperando Godot* sentimo-nos como Watt observando a organização do mundo do sr. Knott: “Mas ele mal sentira o absurdo de algumas coisas, por um lado, e a necessidade de outras, por outro (pois é raro que o sentimento do absurdo não seja seguido pelo sentimento da necessidade), quando sentia o absurdo das coisas cuja necessidade acabara de sentir (pois é muito raro que o sentimento da necessidade não seja seguido pelo sentimento do absurdo).”<sup>57</sup>

SE *Esperando Godot* NOS MOSTRA seus dois heróis fazendo passar o tempo numa sucessão de jogos escolhidos ao acaso e que nunca terminam, a segunda peça de Beckett trata de um “jogo final”, o último jogo na hora da morte.

*Esperando Godot* se passa numa estrada apavorantemente vazia; *Fim de partida*, num cômodo claustrofóbico. *Esperando Godot* consiste em dois movimentos simétricos que se equilibram; *Fim de partida* tem apenas um ato que mostra o desgaste de um maquinismo até sua paralisação. E no entanto a peça, do mesmo modo que *Esperando Godot*, agrupa seus personagens em pares simétricos.

Numa sala nua com duas pequenas janelas, um velho cego, Hamm, está sentado numa cadeira de rodas. Hamm é paralítico, não pode ficar de pé. Seu empregado, Clov, não pode se sentar. Em duas latas de lixo encostadas na parede estão os pais de Hamm – Nagg e Nell –, ambos sem pernas. O mundo, do lado de fora, está morto. Alguma catástrofe monumental, da qual os quatro

*image  
not  
available*

escutando a fala de Hamm, sem se mover. Quando cai o pano ele ainda continua ali, prosseguindo a incógnita de sua partida.

A última cena de *Fim de partida* assemelha-se curiosamente ao final de uma peça pouco conhecida, porém altamente significativa, do russo antirrealista Nikolai Evreïnov, publicada em inglês já em 1915: *O teatro da alma*.<sup>69</sup> Essa peça em um ato é um monodrama que se passa *dentro de um ser humano* e mostra as partes componentes de seu ego, o seu eu emocional e o seu eu racional, em conflito mútuo. O homem, Ivanov, está sentado num café, debatendo consigo mesmo se deve fugir com uma cantora de boate ou voltar para a mulher. Um personagem, o seu eu emocional, instiga-o a partir, enquanto outro, o seu eu racional, convence-o das vantagens morais e materiais da permanência com a mulher. Quando os dois se atacam, uma bala atravessa o coração que durante o tempo todo batera ao fundo. Ivanov se matou com um tiro. Tanto o eu emocional quanto o racional caem mortos. Uma terceira figura, que estava até então dormindo ao fundo, levanta-se. Está vestida para viagem e carrega uma mala. É a parte imortal de Ivanov que agora tem de seguir caminho.

Muito embora seja pouco provável que Beckett conhecesse essa peça russa antiga e esquecida, os paralelos são bem marcantes. O monodrama de Evreïnov é uma construção puramente racional, que tinha por objetivo apresentar ao público de cabaré o que era então o mais novo caminho da psicologia. A peça de Beckett nasceu de profundezas autênticas. E no entanto a sugestão de que *Fim de partida* talvez seja também um monodrama tem muita coisa a seu favor: o espaço fechado com duas janelinhas mínimas através das quais Clov observa o mundo; as latas de lixo que contêm os pais reprimidos e desprezados, e cujas tampas também Clov recebe ordens de fechar quando se tornam desagradáveis; Hamm, cego e



*image  
not  
available*

dúvida, um impacto muito direto e muito profundo, que só pode nascer daquilo que consegue fazer vibrar certas cordas da mente de um grande número de seres humanos. Os problemas da relação entre um mestre literário e seu pupilo não têm grande probabilidade de provocar tais reações; muito pouca gente na plateia se sentiria diretamente tocada. Verdade seja dita, uma peça que apresentasse abertamente o conflito entre Joyce e Beckett – mesmo que ligeiramente disfarçado – poderia provocar a curiosidade de plateias sempre ansiosas por revelações autobiográficas. Mas isso é exatamente o que *não* faz *Fim de partida*. Se, apesar disso, provoca profunda emoção na plateia, isso se deve ao fato de sentirmos que a peça trata de um conflito de natureza muito mais universal. Visto isso, torna-se claro que, embora seja fascinante argumentar a respeito da justeza desses elementos autobiográficos, esse tipo de debate deixa ainda intocado o problema central de compreensão da peça e de exploração de seus inúmeros níveis de significação.

Na realidade, os paralelos não são assim tão próximos: a fala de Lucky em *Esperando Godot*, por exemplo, está longe de ser uma paródia do estilo de Joyce. Parece, antes, uma paródia do jargão filosófico e da mistificação pseudocientífica – que são o próprio oposto de tudo o que tanto Joyce quanto Beckett têm tentado alcançar com seus escritos. Pozzo, por outro lado, é destituído de qualquer qualidade artística em sua primeira personalidade, e se torna pensativo, numa veia melancólica, apenas depois de ficar cego. E se Pozzo é Joyce, qual seria o significado da mudez de Lucky, que aparece ao mesmo tempo que a cegueira de Pozzo? O romance que Hamm escreve em *Fim de partida* é caracterizado pela tentativa de precisão científica, com a clara sugestão de que não se trata de uma obra de arte, mas de mal disfarçado veículo para a expressão da culpa de Hamm a respeito de seu comportamento no

*para Hamm.*) Parece que está sentado no chão, encostado em alguma coisa.

HAMM: A pedra levantada. *(Pausa.)* Sua vista está melhorando. *(Pausa.)* Sem dúvida olha a casa com os olhos de Moisés morrendo.

CLOV: Não.

HAMM: Para onde é que ele está olhando?

CLOV *(violento)*: Não sei para o que é que ele está olhando. *(Levanta o telescópio. Pausa. Abaixa o telescópio, vira-se para Hamm.)* Para o umbigo. Mais ou menos por aí. *(Pausa.)* Para que esse interrogatório?

HAMM: Pode ser que ele esteja morto.<sup>74</sup>

Depois disso, o texto francês e a versão inglesa passam novamente a coincidir: Clov quer enfrentar o recém-chegado com seu arpão, Hamm não permite e, depois de um breve momento de dúvida sobre a veracidade do que lhe relata Clov, compreende que foi concluída uma etapa:

HAMM: É o fim, Clov; chegamos ao fim. Eu não preciso mais de você.<sup>75</sup>

A versão mais longa e mais elaborada desse episódio revela claramente o simbolismo religioso ou quase religioso do menino; as referências a Moisés e à pedra levantada parecem indicar que o primeiro ser humano, o primeiro sinal de vida descoberto no mundo exterior desde a grande calamidade quando morreu a terra, não está, como Moisés, morrendo à vista da terra prometida, mas, como Cristo no momento da ressurreição, renascido para uma nova vida, um bebê encostado na pedra levantada. Além disso, como o Buda, o menino contempla seu umbigo. E seu aparecimento convence Hamm de que o momento da despedida, o último estágio do fim de partida, chegou.

*image  
not  
available*

personalidade e de individualidade, é real e tem importância; o enredo só pode existir no pressuposto de que os acontecimentos no tempo têm alguma importância. Esses são justamente os pressupostos que as duas peças põem em dúvida. Hamm e Clov, Pozzo e Lucky, Vladimir e Estragon, Nagg e Nell não são personagens, mas corporificações de atitudes humanas básicas, um pouco como as virtudes e os vícios personificados nos mistérios medievais ou nos *autos sacramentales* espanhóis. Nem tampouco o que se passa nessas peças são *acontecimentos* com princípio e fim definidos, mas tipos de situações que se repetirão eternamente. É por isso que o esquema do Ato I de *Esperando Godot* é repetido, com variações, no Ato II; é por isso que não chegamos a ver realmente Clov deixar Hamm no final de *Fim de partida*, mas deixamos os dois congelados em posição de impasse. Ambas as peças repetem o esquema da velha canção de estudante que Vladimir canta no início do Ato II de *Esperando Godot*, sobre o cachorro que entrou na cozinha para roubar pão e foi morto pela cozinheira e enterrado por outros cachorros que erigem uma sepultura na qual se conta a história de um cachorro que entrou na cozinha para roubar pão... e assim por diante, ad infinitum. Em *Fim de partida* e *Esperando Godot*, Beckett está preocupado em penetrar até uma profundidade na qual não aparecem mais nem a individualidade nem os acontecimentos particulares, e na qual só aparecem esquemas básicos.

Nas peças que escreveu em inglês para o teatro e para o rádio, sua exploração não é tão profunda, portanto, tanto os personagens individuais quanto os enredos individualizados aparecem refletindo os mesmos esquemas, porém refletindo-os nas vidas de seres humanos particulares. A *última gravação de Krapp* trata da passagem do tempo e da instabilidade da personalidade, e *Todos os*

*image  
not  
available*

forte e brincalhão e que desprezava o filho por julgá-lo um fracassado. Parece que Henry está tentando estabelecer contato com o pai morto, mas “ele não responde mais”.<sup>86</sup> A mulher de Henry, Ada, muito embora provavelmente também esteja morta, responde. Eles rememoram cenas de amor junto ao mar, as aulas de música e de montaria da filha, mas depois Ada se afasta, e Henry é deixado só com seus pensamentos, que giram em torno de uma cena que parece ter testemunhado em criança, passada à noite, entre dois homens, Bolton e Holloway, sendo que Holloway é médico, o médico da família, a quem Bolton (o pai de Henry?) implora uma ajuda médica cuja natureza permanece nebulosa. Com a noite de inverno do lado de fora e o fogo apagando – não há mais chamas, apenas as brasas ainda brilham –, Henry fica só com seus pensamentos a respeito de sua solidão: “Sábado... nada. Domingo... domingo... nada o dia todo... Nada, o dia todo nada... Nem um só ruído.”<sup>87</sup>

Henry assemelha-se aos heróis dos últimos romances de Beckett por sua maneira de evocar velhas lembranças na forma de “histórias” e pela sua necessidade compulsiva de falar. Como diz sua mulher, ou a lembrança de sua mulher: “Você precisa ir a um médico para acabar com essa mania de falar sozinho: está ficando pior. Já pensou o que isso significa para Addie? ... Sabe o que foi que ela me disse uma vez, quando era bem pequena, ela disse, mamãe, por que é que o papai fica falando o tempo todo? Ela tinha ouvido você no banheiro, e eu fiquei sem saber o que dizer.” E Henry responde: “Eu disse a você para dizer a ela que eu estava rezando. Urrando rezas para Deus e todos os santos.”<sup>88</sup>

A compulsão de falar, de contar histórias para si mesmo, fio condutor que percorre os três romances da grande trilogia beckettiana, é também o tema central da peça *Cascando*, criada

*image  
not  
available*



com os braços livres; no segundo ato, aparece apenas a sua cabeça. O marido, Willie, consegue se mover, mas está tão absorvido pela leitura do jornal que mal se dá conta da mulher. A preocupação de Winnie com seus poucos haveres, bem como sua alegria e seu otimismo criam uma pungente ironia na peça. Por um lado, é trágico que Winnie seja tão lépida em meio à sua implacável provação; por outro, a situação é jocosa. Em certo sentido, a alegria de Winnie é pura tolice, e o autor parece tecer um comentário profundamente pessimista acerca da vida humana; em outro sentido, no entanto, a alegria de Winnie diante da morte e do nada é expressão da coragem e da nobreza humanas, e a peça enseja, assim, certa catarse. A vida de Winnie é de dias felizes, pois ela se recusa a desanimar.

A peça curta *Come and Go* aborda, igualmente, o tema da nossa relutância em encarar nossas provações, embora estejamos sempre prontos a falar das provações dos nossos vizinhos. Em *Come and Go*, deparamos com três personagens femininas, chamadas Flo, Vi e Ru. Cada qual sai de cena sozinha, permitindo que as duas remanescentes troquem informações sobre um desastre (a morte?) prestes a se abater sobre a personagem ausente. Depois que todas as permutações possíveis são concluídas, as três mulheres, juntas, agora em silêncio, voltam a encarar a plateia.

A mesma parcimônia e concisão caracteriza a primeira peça de Beckett para a TV, *Eh Joe*. Aqui, somos apresentados a um idoso solitário, sentado em sua cama, no interior de um quarto vazio. Ele nada diz, mas ouve, com crescente pavor, a voz de uma mulher que o repreende por ter sido frio com ela, levando-a ao suicídio. À medida que a lenga-lenga prossegue, a câmera, aos trancos, aproxima-se mais e mais do rosto de Joe, até que finalmente apenas os olhos são visíveis, em um grande close-up. Em seguida, a

*image  
not  
available*

do palco é uma tentativa de reduzir a defasagem entre as limitações da linguagem e a intuição da existência, o sentido da condição humana que procura expressar, apesar de sua forte convicção de que as palavras são insuficientes para formulá-lo. A natureza concreta e tridimensional do palco pode ser utilizada para somar novos recursos à linguagem como instrumento do pensamento e da exploração da existência.

Toda a obra de Beckett é uma tentativa de dar nome ao inominável: “Tenho de falar, seja o que for que isso disser. Não tendo nada a dizer, não tendo palavras senão as palavras dos outros, tenho de falar... Tenho o oceano para beber, então, deve haver um oceano.”<sup>92</sup>

A linguagem nas peças de Beckett serve para expressar o desmoronamento, a desintegração da linguagem. Onde não há certeza não pode haver significados definidos – e a impossibilidade de se jamais atingir a certeza é um dos principais temas das peças de Beckett. As promessas de Godot são vagas e incertas. Em *Fim de partida* alguma coisa não especificada está percorrendo seu processo normal, e quando Hamm pergunta, ansioso, “Não estamos começando a... a... significar alguma coisa?”, Clov apenas ri. “Significar alguma coisa! Você e eu significaremos alguma coisa!”<sup>93</sup>

Niklaus Gessner classificou dez formas diferentes de desintegração de linguagem observáveis em *Esperando Godot*. Variam das simples confusões e *double-entendres* aos monólogos (como indicações da impossibilidade de se estabelecer comunicação), às frases feitas, à repetição de sinônimos, à inabilidade de se encontrar a palavra certa e ao “estilo telegráfico” (perda de estrutura gramatical, comunicação por gritos de comando); bem como à confusão de caótico nonsense de Lucky e à omissão de pontuação, como os pontos de interrogação, como

*image  
not  
available*

De modo semelhante, em *Footfalls*, a idosa caminhando para cima e para baixo, indo e vindo infinitamente, insistindo em que os passos devem ser ouvidos – como prova material de sua existência, indícios que vão além de palavras meramente imateriais –, conta a história; trata-se de um relato a respeito de uma jovem que, perguntada sobre o que aconteceu durante um culto religioso, responde que não sabe, pois *não estava lá*. Aqui, novamente, o eu, materialmente presente – não resta dúvida quanto a isso –, não estava *de fato* lá, porque o eu é um mistério sempre arredo; lá e no entanto não lá. Em *Aquela vez*, a exemplo de *A última gravação de Krapp*, a evanescência do eu é ilustrada pela impermanência da personalidade humana no tempo: em cada ponto da linha do tempo nosso eu é uma entidade distinta e diversa; as três vozes que passam pela cabeça do idoso – no leito de morte? – são segmentos entrecortados de memórias de eus totalmente distintos, presentes no consciente do velho ao mesmo tempo.

Nas duas peças para televisão, a memória surge mesclada a culpa e arrependimento: o velho na peça *Ghost Trio* (originalmente intitulada *Tryst*) ouve uma gravação do Trio para piano nº 5 de Beethoven (*Ghost*), o trio fantasma anunciado no título, e espera a chegada de alguém que não virá. Quando aparece alguém, trata-se de um menino (talvez remanescente do menino que surge no desfecho de *Fim de partida*), que olha para o idoso por um instante e se vai, descendo pelo corredor. Seria a criança, ainda por nascer, fruto de algum amor não consumado? Ou seria o eu do velho, em criança, submerso e arrependido? Na peça “...but the clouds...”, um idoso bastante parecido (o mesmo ator, Ronald Pickup, atuou na montagem da peça para a BBC, supervisionada por Beckett) vai e vem através do círculo iluminado pelo refletor (sem dúvida uma imagem da rotina diária, ou seja, levantar-se e deitar-se, luz e escuridão, dia e noite), assombrado pela imagem do rosto de uma

*image  
not  
available*

Num rodapé Adamov acrescenta: “Anteriormente era chamado de Deus. Hoje não tem mais nome.”<sup>1</sup> Um profundo sentido de alienação, a sensação de que o tempo pesa sobre ele “com sua enorme massa líquida, com todo o seu poder escuro”,<sup>2</sup> uma profunda sensação de passividade – tais são alguns dos sintomas de sua doença espiritual.

Tudo acontece como se eu fosse apenas uma das existências particulares de algum enorme ser incompreensível e central... Por vezes essa grande totalidade da vida me aparece tão dramaticamente que me mergulha em êxtase. Porém, mais frequentemente, ela parece uma besta monstruosa que me penetra e me supera, e que está em todo lugar, dentro e fora de mim... E o terror me agarra e me envolve mais fortemente a cada momento... Minha única saída é escrever, para tornar os outros conscientes dela, de modo a não ter de senti-la tão sozinho, a fim de livrar-me de uma porção dela, mínima que seja.<sup>3</sup>

É nos sonhos e nas orações que o autor dessa perturbadora confissão procura escapar – em sonhos que são “o grande movimento silencioso da alma através da noite”;<sup>4</sup> na oração que é “a necessidade desesperada do homem, imerso no tempo, de buscar refúgio na única entidade que o pode salvar, a projeção para fora de si mesmo daquela parte dele que participa da eternidade”.<sup>5</sup> E, no entanto, a quem devemos orar? “O nome de Deus não deve mais sair dos lábios do homem. Essa palavra que por tanto tempo tem sido degradada pelo uso não significa mais nada... Usar a palavra Deus é mais do que preguiça, é uma recusa do pensamento, uma espécie de atalho, uma horrenda taquigrafia.”<sup>6</sup> E assim a crise de fé é também uma crise de linguagem: “As palavras de nosso vocabulário decrépito são como pessoas muito doentes. Pode ser que algumas sobrevivam; outras são incuráveis.”<sup>7</sup>

*image  
not  
available*



consciência humana. É trágico saber que pode haver um sentido, mas que ele nunca será encontrado; a qualquer convicção de que o mundo seja totalmente absurdo faltaria esse elemento trágico.

Na esfera social e política, Adamov encontra a solução no comunismo. Mas a sua é uma forma muito pessoal de apoiar a causa comunista. Ele não encontra no comunismo qualquer elemento sobrenatural ou sagrado. Sua ideologia se limita estritamente a termos humanos, e para ele ainda resta saber “se qualquer coisa que se limita à esfera humana pode atingir qualquer coisa a não ser o subumano”.<sup>21</sup> Se assim é, por que apoiar o comunismo?

Se nos voltamos assim mesmo para o comunismo, é apenas porque um dia, quando lhe parecer estar bem perto da realização de seu mais alto desígnio – a vitória sobre toda a contradição que impede a troca de bens entre os homens –, ele encontrará, inevitavelmente, o grande “não” da natureza das coisas, que sempre julgou poder ignorar em sua luta. Quando os obstáculos materiais tiverem sido superados, quando o homem não puder mais enganar a si mesmo sobre a natureza de sua infelicidade, então aparecerá uma ansiedade ainda muito mais poderosa, e muito mais fértil, por ter sido despojada de tudo aquilo que pudesse impedir sua realização. Desnecessário dizer que uma esperança tão puramente negativa não nos parece implicar uma adesão que, para ser completa, deveria manifestar-se em ação.<sup>22</sup>

Essa é a posição de Adamov em 1946. Depois, e em grande parte graças à projeção do general De Gaulle após os acontecimentos de maio de 1958, ele tomou posição bem mais ativa em seu apoio à extrema esquerda. No entanto, quando lhe foi perguntado em 1960 se havia mudado de posição desde 1946 ele respondeu que continuava a subscrever tudo o que havia escrito catorze anos antes.

*image  
not  
available*

composta por indivíduos solitários, incapazes de se comunicar. E apesar dos pesares são todos fortemente unidos – pela curiosa lealdade que compartilham em relação a um herói morto.

O herói é um escritor morto, Jean, que deixou uma vasta quantidade de papéis indecifrados a seu amigo e discípulo, Pierre, marido de Agnes, irmã do morto. O apartamento em que moram, junto com a mãe de Pierre, está na mais completa desordem, que expressa a desordem reinante na mente dos personagens. A tarefa de decifrar os restos literários de Jean é impossível. Não só sua letra é ilegível, mas também a própria escrita esmaeceu. Nunca se poderá saber o que ele realmente escreveu, e há um perigo constante de que o testamenteiro literário invente o que julga que seu mestre deveria ter escrito. E mesmo que algum pedaço de papel, alguma frase, chegue a ser decifrado, ainda resta a tarefa de situá-lo no contexto daquela massa de papéis desorganizados.

Tradel, outro discípulo de Jean, tenta ajudar, mas é suspeito justamente por querer encontrar as ideias que defende na obra do morto. A desordem do quarto tem um exato paralelo em todo o país: imigrantes cruzam em massa as fronteiras, a ordem social está se desintegrando. No segundo ato, a desordem do quarto, agora também entupido de móveis, se agravou. Pierre encontra mais dificuldade em compreender o significado dos manuscritos. Um homem que está à procura de alguém no apartamento ao lado entra e começa a conversar com Agnes. É “o primeiro a aparecer”, com quem Agnes irá fugir. No terceiro ato o homem se transformou em parte dos trastes do quarto, e Pierre quer mudar-se para seu escritório no porão a fim de trabalhar em paz. Agnes deixa-o e parte com “o primeiro a aparecer”. No Ato IV, o quarto foi arrumado e os papéis empilhados cuidadosamente. A ordem também voltou ao país. Pierre resolveu abandonar a tarefa e

*image  
not  
available*

serve de fundo a *L'Invasion*. A luta ativa e sacrificada de um líder revolucionário é apresentada como tão fútil quanto a passividade da vítima atormentada de forças psicológicas ocultas, compelida a executar as ordens que lhe são gritadas por monitores invisíveis que a conduzem à perda gradual de todos os seus membros. A ação se passa num país oprimido por uma ditadura brutal. O personagem ativo, *le militant*, chefia a luta vitoriosa contra as forças do Estado policial; no fim, ele entra em colapso durante um discurso em que admite que os revolucionários foram obrigados a usar métodos de brutal terror para atingir seus objetivos. Além do mais, o *militant* causou a morte do próprio filho, porque a desordem que ele mesmo havia provocado impediu que o médico pudesse chegar até o leito da criança enferma. Ainda uma vez o ativista não realizou mais que o personagem passivo, *le mutilé*, que, sendo um aleijado sem pernas e sem braços, num carrinho de mão, é chutado para a estrada pela mulher que adora e esmigalhado pela multidão.

O *mutilé*, que tem de obedecer às ordens das vozes que o obrigam a pôr as mãos nas máquinas que as amputarão, a atravessar na frente do carro que o atropelará, é sem dúvida o principal personagem da peça, a encarnação da atitude do próprio autor. Suas mutilações, como a morte de N e Pierre nas peças anteriores, são o resultado direto de sua incapacidade de estabelecer contatos humanos, de sua incapacidade de amar. Ele mesmo diz que, se fosse capaz de viver com uma mulher e ter um filho dela, as vozes de seus monitores perderiam o poder que têm sobre ele;<sup>33</sup> os acidentes nos quais perde um membro após outro normalmente acontecem após repetidos fracassos de sua parte em conservar a afeição da mulher a quem ama, Erna, que em algumas ocasiões parece gostar realmente dele; enquanto em outras parece

*image  
not  
available*

Novamente Taranne é acusado de uma infração, a de ter deixado lixo numa cabine da praia. Alega ele que não mudou de roupa na cabine – o que vem corroborar a primeira acusação. Um policial apresenta um caderninho de notas que encontrou. Taranne sofregamente identifica-o como seu, mas não consegue entender a letra. Além disso, as páginas estão quase todas em branco, quando Taranne insistia em havê-lo usado até o fim. Um papel enrolado é entregue ao professor: é o plano da sala de jantar de um transatlântico, com seu lugar marcado à mesa principal. Jeanne, uma parenta ou secretária, traz-lhe uma carta que acaba de chegar. Vem da Bélgica, do reitor da universidade. Finalmente Taranne vai provar o que diz! Mas em verdade a carta é uma recusa indignada de qualquer novo convite a ele, pois descobriu-se que suas conferências não passavam de plágios das do famoso professor Menard. Taranne fica só. Pendura o plano da sala de jantar num prego na parede: é um papel em branco. Devagar o professor começa a se despir, executando assim exatamente o atentado ao pudor de que fora acusado no início. Despido da personalidade que apresentava aos outros, ele despe a si mesmo. Esse é o pesadelo de um homem que tenta preservar sua identidade, mas não consegue apresentar um número suficiente de provas de que possua uma identidade.

Em seu sonho, que a peça transcreve tal como foi sonhado, sem qualquer tentativa de “dar-lhe significação geral, ou de provar nada”,<sup>37</sup> tudo o que acontece a Taranne aconteceu a Adamov, com a única diferença de que, em lugar de gritar “Sou o professor Taranne”, ele gritava “Sou o autor de *La parodie!*”.<sup>38</sup>

Adamov considerava *Le professeur Taranne* de grande importância em seu desenvolvimento como dramaturgo. Ao transcrever um sonho que realmente teve foi ele forçado, por

*image  
not  
available*



lado, disse ele, quis mostrar que todas as partes são igualmente condenáveis nesse tipo de conflito, e no entanto reconheceu que fez da maioria das vítimas personagens “bons” apenas por fazê-los sofrer inocentemente. Acrescentou: “Sofri pelas limitações que impus a mim mesmo pela vaga localização, esquematização dos personagens, o simbolismo da situação, mas acontece que eu não achava que tivesse a capacidade de atacar um conflito social, situando-o como tal, destacado do mundo dos arquétipos.”<sup>41</sup>

Em *Le professeur Taranne Adamov* havia ousado entrever o mundo real, mesmo que em sonho; e portanto resolveu voltar ao mundo dos sonhos em duas peças de temas muito semelhantes: *Comme nous avons été* (Como éramos), publicada na *Nouvelle Revue Française* em março de 1953, e *Les retrouvailles* (Os reencontros, sem data, mas escrita mais ou menos em 1952). Ambas tratam da regressão do homem adulto em direção à infância no momento em que ele está no limiar do casamento. Em *Comme nous avons été*, o personagem “A” está cochilando no quarto um pouco antes de seu casamento. Duas mulheres, mãe e tia, entram à procura de um menino que, acreditam, entrou ali por acaso. “A” não as conhece, mas à medida que a peça progride ele aos poucos se transforma no menino que as duas procuravam. Em *Les retrouvailles*, Edgar está a ponto de deixar Montpellier, onde estuda direito, para voltar à sua casa, na fronteira belga, quando encontra duas mulheres, uma velha e uma moça, e se deixa convencer a morar na casa da mais velha e ficar noivo da mais moça. Ele não dá a devida atenção à noiva, e ela morre num desastre de trem. Finalmente ele chega de volta à sua casa e é informado de que sua antiga noiva, que estava à sua espera, também morreu num desastre de trem. Sua mãe o força a entrar num carrinho de bebê e o empurra para fora do palco.

*image  
not  
available*

A peça contém elementos de realidade e fantasia em proporções perfeitamente corretas; o tempo e o lugar são suficientemente reais para serem convincentes, e no entanto o mundo no qual a ação se desenrola é hermeticamente isolado de qualquer coisa fora do âmbito das preocupações dos personagens. Não se trata de falta de realismo por parte do autor; tudo emana diretamente da obsessão dos personagens, que efetivamente os limita a um segmento tão reduzido do mundo real que somos levados a ver o mundo por intermédio de seu campo limitadíssimo de visão.

Os personagens de *Le ping-pong* são indivíduos completamente realizados. Não os vemos mais como seres meramente compelidos por forças fora de seu controle, movendo-se na ação como sonâmbulos; existe agora um elemento de liberdade na determinação de suas vidas – testemunhamos a decisão de Victor e Arthur de dedicar-se às máquinas de pinball. E muito embora Victor seja o mais prático dos dois, e Arthur o poeta, já não se trata aqui de personificações de características complementares.

Talvez o traço mais original da peça seja o modo por que se estabelece uma contradição interior, um conflito dialético, entre a ação e o diálogo. A peça, apenas lida, pode parecer destituída de sentido: as falas sobre melhorias na construção de máquinas de pinball podem parecer tolices triviais; o sentido da obra emerge precisamente no momento em que o ator diz essas falas sem sentido com uma profundidade de convicção digna dos mais altos voos da poesia. É uma peça que deve ser encenada *contra* o texto e não com ele. Essa técnica é análoga ao diálogo indireto que Adamov julgava haver inventado para *L'Invasion* e que mais tarde encontrou em Tchekhov, porém elevado aqui a um plano inteiramente diverso. Tchekhov utilizou o diálogo indireto em situações nas quais os personagens eram por demais tímidos para

*image  
not  
available*

demonstra brilhantemente as extensas ramificações e implicações sociais e políticas que partem do comércio de artigos tão absurdos: o negócio de Paolo é baseado no fato de seu pai, um pequeno funcionário público corso, ter servido no Departamento de Obras Públicas na ilha do Diabo. Foi o que permitiu a Paolo transformar os condenados que ali vivem em caçadores de borboletas mal pagos e em horário parcial. Marpeaux, jovem operário que estava cumprindo sentença por um pequeno furto, conseguiu fugir para o continente, para os pantanais da Venezuela; e ele também depende inteiramente de Paolo para sua subsistência, pois caça borboletas. Quando começam alguns distúrbios na China, torna-se mais difícil caçar borboletas naquela área, e o preço de exemplares raros chineses sobe. O abade, cujo irmão é missionário na China, está em condições de fornecer a Paolo esses espécimes raros. E assim, com algumas pinceladas, Adamov conseguiu demonstrar uma ligação entre o tema aparentemente absurdo do comércio e o sistema penal da sociedade francesa, a política internacional e a ação da Igreja. E o mesmo acontece com as relações entre as penas de avestruz de Hulot-Vasseur e a Guerra dos Bôeres, sendo que, à medida que a peça se desenvolve, os problemas trabalhistas e sindicais de suas fábricas e sua luta contra a concorrência alemã se tornam convincentemente explícitos nos estreitos limites da peça.

Como em *Le ping-pong*, os personagens ficam obcecados pela busca de dinheiro e poder, representados pelos absurdos produtos com que negociam. Paolo enriquece, ao menos por algum tempo, quando se torna fabricante de lembranças feitas de asas de borboletas – cinzeiros, bandejas, até figuras religiosas, que têm grande procura no período do clericalismo e são abandonadas quando o clericalismo perde terreno e a concorrência alemã ergue sua monstruosa cabeça. Ele perde a mulher ao instalá-la como chapeleira, o que a torna dependente do fornecimento de plumas

*image  
not  
available*

Adamov foi pensador de excessiva acuidade para não ter consciência das implicações de sua posição. Tendo, na primeira fase, se concentrado no absurdo da condição humana, sustentou depois que “o teatro deve mostrar simultaneamente, porém de formas bem diferenciadas, os aspectos curáveis e os incuráveis das coisas. O aspecto incurável, sabemos todos, é o da inevitabilidade da morte. O curável é o social”.<sup>47</sup>

É justamente por conseguir manter o equilíbrio extremamente instável entre os aspectos incuráveis e os curáveis da condição humana que *Le ping-pong* tem de ser considerada a maior realização de Adamov. A máquina de pinball representa todos os objetivos ilusórios, materiais ou ideológicos, cuja busca destila ambição, autopromoção e o desejo de dominar outros seres humanos. Não há necessidade de se cair nas garras de tais objetivos ilusórios, de modo que há uma lição social nessa obra. E no entanto o absurdo de toda ambição humana ante o poder da morte nunca é esquecido, e é finalmente colocado diante de nossos olhos por meio de uma imagem pungente. *Paolo Paoli*, por outro lado, é maculada não só pela introdução de teorias econômicas e sociais excessivamente simplificadas, como também, e sobretudo, pela introdução de um personagem inteiramente positivo – e conseqüentemente menos humano –, que é Marpeaux, e pela ainda mais incrível conversão de um personagem até então negativo, Paolo, para a criação de um clímax e o aparecimento de uma solução. Esse personagem nobre e essa ação igualmente nobre são claras conseqüências da argumentação específica do autor em favor dos aspectos curáveis das coisas, o que conduz a um esvaziamento do lado incurável da situação humana. Os esforços de Marpeaux, em última análise, são tão inúteis quanto os do empregado em *La parodie*: ele é preso e a guerra estoura, apesar

*image  
not  
available*



interlúdios, que ele chama de *guignols*,<sup>e</sup> apontam a moral da peça por meio de cabriolas de personagens históricos e alegóricos: Bismarck, Thiers, a própria Comuna, o Banco da França sentado dentro de suas caixas-fortes, a Assembleia Nacional, uma velha sonolenta tricotando meias, e assim por diante. São caricaturas de Honoré Daumier ao vivo. E enquanto a ação realista, por mais que impressione, parece um tanto ou quanto difusa, as cenas alegóricas de caricatura são concisas, espirituosas e transmitem sua essência com força surpreendente.

A próxima grande peça de Adamov, *Sainte Europe* (*Santa Europa*, 1966), foi uma extraordinária charge política em que Charles de Gaulle se mescla ao imperador Carlos Magno. Trata-se de uma tentativa de unir realismo político ao mundo onírico do pesadelo político. No entanto, pessoalmente, tenho sérias dúvidas que a peça funcione para o teatro.

Nos últimos anos de vida, Adamov viu-se extremamente limitado por enfermidades graves e crônicas, relacionadas a surtos de alcoolismo. As últimas peças evidenciam o visível declínio do poder criativo do autor. Elas associam elementos de antigas neuroses a preocupações políticas e propagandistas. *La politique des restes* (*A política dos restos*, escrita em 1961-62, montada pela primeira vez em 1967) trata da opressão racial nos Estados Unidos; *M. le Modéré* (*Sr. Moderado*, 1967) expõe a inutilidade de uma atitude moderada na política. *Off Limits* (*Fora dos limites*, 1968) é outro ataque feroz ao estilo de vida americano; enquanto *Si l'été revenait* (*Se o verão voltasse*, 1969) situa-se em uma Suécia abastada e burguesa, e explora o sentimento de culpa em uma família de classe média.

Em 15 de março de 1970, Arthur Adamov morreu em consequência de uma dose excessiva de barbitúricos,

*image  
not  
available*

portal do teatro do futuro, daquele mundo obscuro do qual as heresias humanistas da crença na lógica e a confiança no homem serão eternamente banidas”. Ionesco se afastava do realismo, com “personagens e acontecimentos que têm raízes reconhecíveis na vida” – de peças como as de Gorki, Tchekhov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht, Sean O’Casey, John Osborne e Sartre.<sup>1</sup>

O ataque de Tynan abriu uma das mais interessantes discussões sobre o assunto jamais realizadas em público. Ionesco respondeu que decerto não se via como um messias,

porque não gosto de messias e sem dúvida não considero que a vocação do artista ou do dramaturgo caminhe nessa direção. Tenho a nítida impressão de que é o sr. Tynan que anda à busca de messias. Mas trazer mensagens ao mundo, querer dirigir seus destinos, salvá-lo, isso é tarefa de fundadores de religiões, de moralistas ou de políticos. ... Um dramaturgo apenas escreve peças nas quais pode oferecer um testemunho, não uma mensagem didática. ... Qualquer obra de arte que fosse ideológica, e mais nada, não teria sentido, ... seria inferior à doutrina que deveria exemplificar, que já teria sido expressada em sua linguagem adequada, ou seja, a da demonstração discursiva. Uma peça ideológica não pode passar da vulgarização de uma ideologia.<sup>2</sup>

Ionesco protestou contra a alegação de que ele era um antirrealista deliberado, ou que mantivesse que é impossível a comunicação por meio da linguagem. “O próprio ato de escrever e apresentar peças é sem dúvida incompatível com tal atitude. Digo apenas que é difícil fazermo-nos compreender; não impossível.”<sup>3</sup> Depois de uma espetadela na direção de Sartre (como autor de melodramas políticos), Osborne, Miller, Brecht et al., por serem *auteurs du boulevard*, representantes de um conformismo de esquerda que é tão melancólico quanto o de direita”, Ionesco proclamou sua convicção de que a própria sociedade constitui uma

*image  
not  
available*

Um templo, ou uma catedral, muito embora não seja de natureza representativa, revela as leis fundamentais da estrutura, e seu valor como obra de arte repousa nisso, e não em seu objetivo utilitário. A experimentação formal na arte se torna assim uma exploração da realidade mais válida e mais útil (por ser a ampliação da compreensão do homem acerca do mundo real) que obras superficiais imediatamente compreensíveis às massas. Desde o início de nosso século tem havido uma grande onda dessas explorações criadoras que transformaram nossa compreensão do mundo, particularmente na música e na pintura. “Na literatura, e acima de tudo no teatro, esse movimento parece ter sido paralisado, talvez a partir de 1925. Eu gostaria de ser considerado um dos modestos artesãos que o retomaram. Tentei, por exemplo, exteriorizar a ansiedade ... de meus personagens por intermédio de objetos; fazer os cenários falarem; traduzir a ação em termos visuais; projetar imagens visíveis de medo, tristeza, remorso, alienação; jogar com as palavras. ... Procurei assim ampliar a linguagem do teatro. ... Tudo isso deve ser condenado?”

Argumenta Ionesco que a experimentação formal está mais estreitamente ligada à realidade que o realismo social apresentado numa exposição de pintura soviética que visitou. Os tediosos quadros figurativos de artistas soviéticos foram apreciados pelos filisteus capitalistas locais, e, o que é pior, “os pintores social-realistas eram formalistas e acadêmicos justamente porque haviam prestado atenção insuficiente aos meios formais de expressão, ficando desse modo incapacitados para alcançar qualquer profundidade”. Na pintura de um artista como André Masson, por outro lado, há verdade e vida:

Porque Masson, o artesão, deixou em paz a realidade humana, porque não tentou recapturá-la, e pensou apenas no ato de pintar; a realidade

*image  
not  
available*

possibilidade de se manter posições opostas sobre um mesmo assunto e a identidade dos contrastes.

Terminados seus estudos, Ionesco tornou-se professor de francês num liceu de Bucareste. Em 1936, casou-se com Rodica Burileano, uma mulher pequena de feições exóticas não raras no Leste Europeu, cuja beleza oriental deu origem ao boato inteiramente infundado de que a mulher de Ionesco era chinesa. Em 1938 ele obteve uma bolsa do governo para ir à França a fim de realizar a pesquisa para uma tese sobre “os temas do pecado e da morte na poesia francesa desde Baudelaire”. Realmente voltou à França, mas consta que jamais escreveu uma só palavra dessa obra monumental.

Na primavera de 1939, revisitou La Chapelle-Anthenaise, em busca de sua infância, anotando no diário suas lembranças. “Escrevo, escrevo, escrevo. Tenho escrito a vida inteira; nunca pude fazer mais nada.<sup>13</sup> ... A quem poderá tudo isso interessar? Serão minha tristeza e meu desespero comunicáveis? Não poderão significar nada para ninguém. Ninguém me conhece. Não sou ninguém. Se eu fosse escritor, uma figura pública, talvez tudo adquirisse certo interesse. E no entanto sou como todos os outros. Qualquer um poderá identificar-se em mim.”<sup>14</sup>

Ao estourar a guerra, Ionesco estava em Marselha. Mais tarde voltou a Paris e trabalhou no departamento de produção de uma editora. Sua filha, Marie-France, nasceu em 1944. Quando acabou a guerra, Ionesco tinha quase 33 anos. Nada indicava que em pouco tempo ficaria famoso como autor dramático. Na realidade, o teatro o desgostava intensamente: “Lia ficção, ensaios, ia ao cinema com prazer. Ocasionalmente ouvia música, visitava galerias de arte, mas quase nunca ia ao teatro.”<sup>15</sup>

*image  
not  
available*



chegaram à conclusão de que, para ter seu efeito total, o texto deveria ser interpretado na maior seriedade, como se fosse Ibsen ou Sardou. Na verdade, ao pedir a Jacques Noël que desenhasse o cenário, Bataille não lhe deu a peça para ler. Disse-lhe apenas que desenhasse a sala de *Hedda Gabler*. Outro modelo seguido pela produção foi a concepção do caráter inglês transmitida na obra de Jules Verne, em que ingleses são dotados de decoro e sangue-frio peculiares, magistralmente captados, nas ilustrações originais, pelas figuras duras e embigodadas das Éditions Hetzel.

O título da peça foi encontrado durante os ensaios. Na anedota longa e gratuita contada pelo bombeiro, e intitulada “O resfriado”, há referência a uma *institutrice blonde*, uma professora loura. Durante um ensaio corrido, Henri-Jacques Huet, que fazia o papel, errou e disse *cantatrice chauve*. Ionesco, que estava presente, percebeu imediatamente que isso daria um título muito melhor que *L’Heure anglaise* ou mesmo que *Big Ben follies* (que chegara a admitir, em certo momento). E assim a peça virou *A cantora careca*. Uma breve referência à *cantatrice chauve* foi introduzida no final da cena X, quando o bombeiro, a ponto de sair, cria constrangimento geral ao indagar a respeito da soprano careca, e, depois de penoso silêncio, é informado de que ela ainda usa o mesmo penteado.

Outra alteração importante que ocorreu nos ensaios foi a do fim da peça. A princípio, Ionesco pretendia que, depois da briga final entre os dois casais, o palco deveria ser deixado vazio por alguns momentos, quando então alguns figurantes sentados na plateia deveriam começar as vaias e os protestos; isso levaria à entrada do administrador do teatro, seguido da polícia. A polícia “metralharia” a plateia, enquanto o administrador do teatro e o sargento de polícia se congratulariam mutuamente, apertando-se as mãos. Tudo isso, porém, necessitaria de um acréscimo

*image  
not  
available*

podendo suportar o peso esmagador do mundo material. ... Quando não houver mais estímulo para a maldade, e todos forem bons, o que faremos com nossa bondade, com nossa não maldade, nossa não avareza, nossa neutralidade última? As pessoas de *A cantora careca* não têm fome nem desejos conscientes; estão mortalmente entediadas. Têm uma noção muito vaga disso, daí a explosão final, que é totalmente inútil, já que tanto os personagens quanto as situações são estáticos e intercambiáveis, e já que tudo acaba onde começou.<sup>26</sup>

A peça é um ataque contra o que Ionesco chamou de “pequena burguesia universal, ... a personificação da ideia preconcebida e dos adágios, o conformista ubíquo”. O que ele lamenta é o nivelamento da individualidade, a aceitação dos rótulos pelas massas, as ideias compradas prontas, que transformam progressivamente nossas sociedades de massa em coleções de autômatos de controle centralizado. “Os Smith e os Martin não conseguem mais falar porque não conseguem mais pensar; e não conseguem pensar *porque nada mais os comove, porque não podem mais sentir paixão*. Não podem mais existir; podem ‘virar’ qualquer pessoa, qualquer coisa, pois, ao perderem sua própria identidade, assumiram a identidade dos outros... são intercambiáveis.”<sup>27</sup>

Vivemos num mundo que perdeu suas dimensões metafísicas, e portanto todo o mistério. Mas para restaurar esse sentido de mistério temos de aprender a ver a coisa mais corriqueira na plenitude de seu horror: “Sentir o absurdo do prosaico e da linguagem – sua falsidade – já é ir além dele. Para ir além dele temos, antes de mais nada, de mergulhar nele. O cômico é o desusado em seu estado puro; para mim nada é tão surpreendente quanto o banal; eis aqui o surrealismo, ao alcance de nossas mãos, na nossa conversa cotidiana.”<sup>28</sup>

*image  
not  
available*

um dos motivos pelos quais o professor parece não poder chegar até a aluna. Suas mentes trabalham em caminhos diversos e nunca se encontram. A aluna consegue somar, mas não aprende as possibilidades da subtração, ao mesmo tempo que consegue multiplicar números astronômicos em fração de segundo, explicando ao professor que não fez mais que aprender de cor todas as multiplicações possíveis. Por outro lado, diz ela que só sabe contar até dezesseis.

Mas existe algo mais sobre linguagem em *A lição* que a pura demonstração das dificuldades da comunicação. A linguagem é mostrada também como um *instrumento de poder*. À medida que a peça se desenvolve, a aluna, que era viva e interessada, vai aos poucos perdendo a vitalidade, enquanto o professor, que a princípio era tímido e nervoso, vai gradualmente adquirindo segurança e domínio. E fica bem claro que o professor deriva seu crescente poder de seu papel como atribuidor – aliás, como determinador arbitrário – de significados. Porque as palavras devem ter o significado que *ele* determina, a aluna chega a ser inteiramente dominada por ele, domínio expressado, em termos teatrais concretos, em seu estupro e assassinato. A empregada, que no final domina o professor como malévola figura materna, é imune a um ataque com a mesma faca que mata a moça – simplesmente porque não é aluna. E é a empregada quem no final resume a situação: “A aritmética leva à filologia e a filologia leva ao crime.”

O mal-estar da aluna se prenuncia ao ser acometida, repentinamente, de violentíssima dor de dente, “o grande, o final, sintoma”, como diz a empregada. Sob certos aspectos, a dor de dente indica a perda da capacidade de falar da aluna, sua perda do dom da linguagem, mas indica também a vitória da realidade física

sobre a realidade mental. Pouco a pouco todas as partes de seu corpo começam a doer, até que, num ato de completa sujeição física, ela permite que o professor a apunhale com uma faca, na aceitação da última proposição deste: “A faca mata.”

A conotação sexual desse clímax da peça é claramente indicada. A aluna cai numa cadeira “em posição impudica, ... suas pernas abertas e penduradas para os lados da cadeira. O professor fica de pé em frente a ela, de costas para a plateia”. Assassino e vítima gritam “Aaah!” ao mesmo tempo. Na produção de Marcel Cuvelier a repetição rítmica da palavra-chave “faca” por assassino e vítima sem dúvida alguma era também orgiástica.

Argumentou Pierre-Aimé Touchard que *A lição* exprime, de forma caricata, o espírito de dominação sempre presente nas relações professor-aluno, acrescentando que o professor mata a aluna porque a dor de dente permite a ela escapar de ouvir a aula. Isso, segundo a engenhosa interpretação de Touchard, por sua vez, é um símbolo de todas as formas de ditadura. Quando os ditadores sentem que seu domínio sobre um povo está enfraquecendo, querem aniquilar os rebeldes, destruindo com isso seu próprio poder.<sup>33</sup> A interpretação é um tanto racionalista, embora justificada pelo fato de a empregada entregar ao professor, no fim da peça, uma braçadeira com a cruz suástica. As implicações políticas da dominação estão sem dúvida presentes em *A lição*, mas não passam de um dos aspectos, e não o mais importante, da proposição principal, que gira em torno da natureza sexual de todo poder e da relação entre linguagem e poder como base de toda ligação humana. O professor domina a aluna, mas é por sua vez dominado pela empregada, que o trata como mãe carinhosa que estraga o filho porque sempre acaba por fechar os olhos a suas travessuras mais gritantes, muito embora ostensivamente as

condene. A essência da peça é que a aluna *sempre* tem dor de dente e que o professor *sempre* a estupra e mata. O assassinato a que assistimos é o *quadragésimo* do dia, e a peça termina com a chegada da 41ª vítima.

É a autoridade, portanto, que é denunciada em sua natureza sexual e sádica. O que Ionesco pretende dizer é que mesmo por trás de um exercício aparentemente tão inocente da autoridade quanto a relação professor-aluno estão presentes toda a violência e a dominação, toda a agressividade e a ânsia de posse, a crueldade e a lubricidade que compõem qualquer manifestação de poder. A técnica do teatro não literário, que permite ao autor e ao diretor tratar o texto de uma peça como sacrificável, permite também a Ionesco expor claramente seu conteúdo oculto. Enquanto a linguagem permanece no plano de pergunta e resposta, de informação pedida e concedida, a ação pode tornar-se mais e mais violenta, sensual, brutal. Tudo o que resta do complexo corpo de conhecimento, informação (em sua forma caricaturada) e aparato conceitual é o fato básico de o professor querer dominar e possuir o aluno. Ionesco classificou *A lição* como *drame comique*. A peça é sem dúvida muito engraçada, mas é, ao mesmo tempo, um drama cru e pessimista.

*Jacques, ou A submissão*, que Ionesco concluiu após *A lição*, no verão de 1950, tem um tema bastante semelhante: a redução, pela sociedade, do indivíduo ao conformismo e ao convencionalismo, por intermédio da exploração do instinto sexual. A princípio Jacques recusa-se a repetir as palavras que confirmariam sua aceitação dos padrões de sua família, cujos membros são todos também chamados Jacques, o que revela a renúncia de todos à sua individualidade, da mesma forma que a família de Bobby Watson simbolizava o conformismo pequeno-burguês de *A cantora careca*.

Jacques resiste algum tempo à pressão da família; recusa-se a aceitar a necessidade de pronunciar as palavras fatais e chega mesmo a gritar: “Ó, palavras, que crimes são cometidos em seu nome!”; porém quando sua irmã Jacqueline faz-lhe ver que ele é *chronométrable*, isto é (provavelmente), sujeito à ação do tempo, sujeito às leis do relógio, ele desmorona e finalmente pronuncia o credo familiar: “*J’adore les pommes de terre au lard*”. (A frase é traduzida como “Adoro batatas com casca”, na edição britânica, “Eu adoro batatas coradas”, na edição americana; mas provavelmente só quer dizer “Eu adoro batatas fritas no bacon”, ou “batatas com bacon”, como aparece depois, na peça *O futuro está nos ovos*, em que alguns pedaços de bacon assumem importância, o que levou o tradutor inglês Derek Prouse a adotar a última solução.)

Segundo a tradição francesa, a aceitação do credo burguês pelo filho da casa, ex-boêmio revoltado, é o sinal de que chegou o momento da acomodação e do casamento. Jacques, portanto, é devidamente aproximado da filha dos Robert, Roberte, uma jovem com dois narizes. Outra vez Jacques se revolta; dois narizes não bastam para ele, precisa de ao menos três em sua futura esposa, apesar da despesa maior com lenços que o fato poderá acarretar. Muito embora a Roberte dos dois narizes fosse filha única, os Robert encontram uma solução: fazem aparecer uma segunda filha, Roberte II, com três narizes. Mas nem esta, a princípio, satisfaz o individualismo de Jacques; não é feia o bastante. Não pode amá-la: “Fiz o que pude! Sou como sou...” E no entanto, deixado a sós com Roberte, sucumbe. Roberte conquista-o com um discurso a respeito de um sonho no qual pequenas cobaias nascem saindo de dentro da mãe no fundo de uma banheira; de repente ele lhe revela seu desejo oculto de ser diferente. A conversa muda para imagens de fogo (um pouco o afogueado poema da empregada em *A cantora*



careca) e depois volta à descrição que Roberte faz de si mesma em termos de umidade. Jacques grita “*Cha-a-armant!*”, o que conduz à famosa passagem na qual os dois amantes conversam em longa sucessão de termos contendo a sílaba *chat*, com suas óbvias implicações eróticas em francês, que vão de *cha-peau* a *cha-touille* e *cha-pitre*, até o ponto em que Roberte proclama que daí em diante todos os conceitos serão chamados *chat*, sem distinção. Jacques e Roberte se abraçam, a família entra e executa uma dança obscena à sua volta. Jacques e Roberte agacham-se no chão, a luz diminui e o palco é inundado de ruídos de animais. Insiste a rubrica: “Tudo isso deve produzir no público uma sensação de constrangimento, mal-estar e vergonha.”

Na realidade, portanto, Jacques se submete duas vezes: ao conformismo burguês de sua família e depois, e de maneira final, à irresistível atração do impulso sexual. É sua segunda submissão que é decisiva. É a escravização do homem ao instinto sexual que o obriga a amoldar-se ao conformismo burguês.

Essa ideia é sublinhada numa peça subsequente que retoma a história: *O futuro está nos ovos, ou É preciso de tudo para fazer um mundo* (1951), que começa com nova orgia de *chat* e termina com Roberte chocando cestas incontáveis de ovos destinados a serem os imperadores, policiais, marxistas, bêbados etc. do futuro, que serão todos transformados em carne de salsicha, bucha para canhão e omeletes. “Viva a produção! Viva a raça branca!” é o grito desesperado que conclui a peça.

O horror da proliferação – a invasão do palco por uma quantidade sempre crescente de pessoas e coisas – que aparece em *O futuro está nos ovos* é uma das imagens mais características que encontramos nas peças de Ionesco. Ela expressa o horror do indivíduo ao ter de enfrentar a avassaladora tarefa de lidar com o

mundo, sua solidão em face das proporções e duração monstruosas que ela assume. O tema aparece também em *As cadeiras*, escrita aproximadamente ao mesmo tempo que a segunda parte de *Jacques* (abril-junho de 1951) e muitas vezes considerada a maior realização de Ionesco.

Numa torre circular situada numa ilha (muito semelhante à de Beckett em *Fim de partida*) mora um casal de velhos, o marido com 95 anos e a mulher com 94; o marido é porteiro-zelador, muito embora seja difícil conceber como poderia ele ter tal emprego em local tão deserto. O casal está esperando a visita de um grupo de pessoas importantes que foi convidado para ouvir a mensagem que, no fim da vida, o velho deseja legar à posteridade – o fruto de sua experiência. Os convidados chegam; não são vistos nem ouvidos, mas os dois velhos vão enchendo o palco com um número sempre maior de cadeiras, para acomodá-los, enquanto falam torrencialmente nos termos de uma conversa polida. A multidão se torna cada vez mais compacta, os dois velhos têm cada vez maior dificuldade para se movimentar em meio a ela, e finalmente chega o próprio imperador; está tudo pronto para surgir o orador. Este entra e é um personagem real. Tranquilo por saber que sua mensagem será transmitida, o velho se suicida pulando ao mar, seguido pela velha. O orador encara a multidão de cadeiras e tenta falar, mas é surdo e mudo, e só consegue emitir sons borbulhantes e inarticulados. Afinal, ele resolve escrever alguma coisa num quadro-negro, mas não passa de uma confusão de letras sem sentido.

A força e a pungência da situação são tão grandes quanto sua eficácia teatral. A simulação de uma multidão de personagens invisíveis é um *tour de force* para os atores, mas, se realizada, inevitavelmente resulta em impressionante espetáculo visual. Uma

peça como *As cadeiras* é uma imagem poética ao vivo, complexa, ambígua, multidimensional. A beleza e a profundidade da imagem, como símbolo e como mito, transcendem qualquer busca de interpretações. Claro que ela contém o tema da incomunicabilidade da experiência de uma vida; claro que dramatiza a futilidade e o fracasso da existência humana, tornada suportável somente pelo autoengano e pela admiração de uma mulher transbordante de afeto e privada de senso crítico; claro que satiriza a vacuidade da conversa polida, a troca mecânica de gratuidades inócuas que bem poderiam ser ditas aos ventos. E há também forte elemento da tragédia individual do autor na peça: as filas de cadeiras sugerem um teatro; o orador profissional que deve declamar a mensagem, usando trajes românticos do século XIX, é o intérprete que interpõe sua personalidade entre o dramaturgo e o público. Mas a mensagem é sem sentido, e o público consiste em cadeiras vazias, o que sem dúvida forma uma potentíssima imagem do absurdo da situação do próprio artista, isto é, do autor.

Todos esses temas entrelaçam-se em *As cadeiras*, mas o próprio Ionesco definiu sua preocupação essencial: “O tema da peça”, escreveu ele ao diretor da primeira produção, Sylvain Dhomme,

não é a mensagem, ou os fracassos da vida, nem o desastre moral dos dois velhos, mas as próprias cadeiras; isto é, a ausência de gente, a ausência do imperador, a ausência de Deus, a ausência da matéria, a irrealidade do mundo, o vácuo metafísico. O tema da peça é o *nada*... os elementos invisíveis devem tornar-se cada vez mais claramente presentes, mais e mais reais (para emprestar irrealidade ao real é necessário emprestar realidade ao irreal), até o ponto, inadmissível, inaceitável à mente que raciocina, em que os elementos irreais falam e se movem... E o nada pode ser ouvido, tornar-se concreto.<sup>34</sup>

*As cadeiras* foi a terceira peça de Ionesco a ser encenada, e não sem grandes dificuldades. Foram necessários a Sylvain Dhomme e aos dois intérpretes dos velhos, Tsilla Chelton e Paul Chevalier, três meses para encontrar o estilo de interpretação adequado à peça, uma mistura de extrema naturalidade de detalhe com uma insólita concepção geral. Nenhum dos empresários regulares de Paris quis assumir o risco da montagem de *As cadeiras*, e por fim os próprios atores alugaram uma sala abandonada, o Théâtre Lancry, onde estrearam a 22 de abril de 1952. Financeiramente foi um desastre. Com frequência as cadeiras vazias do palco enfrentavam outras igualmente vazias na sala, e houve noites em que não se vendiam mais de cinco ou seis entradas. A maioria dos críticos condenou a peça, mas por outro lado ela encontrou alguns entusiastas importantes. Uma defesa foi publicada na revista *Arts*, assinada por Jules Supervielle, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Luc Estang, Clara Malraux, Raymond Queneau e outros. No final do último espetáculo, o poeta e dramaturgo Audiberti gritava “Bravo!”, a plenos pulmões, numa sala quase vazia.

Quatro anos mais tarde, quando Jacques Mauclair remontou *As cadeiras*, com a mesma atriz, Tsilla Chelton, no papel da velha, o clima e a opinião pública haviam mudado, e o espetáculo no Studio des Champs-Élysées foi um grande sucesso. Os principais críticos conservadores, como J.-J. Gautier, do *Figaro*, ainda se mantinham contra Ionesco, mas o próprio Jean Anouilh saiu em sua defesa, chamando a peça de obra-prima, e acrescentando: “Acho que é melhor que Strindberg, pois seu humor ‘negro’, como em Molière, tem forma por vezes terrivelmente engraçada, porque horrorizante e risível, pungente e sempre verdadeiro, e porque – a não ser por uns pedacinhos de vanguarda meio passada no fim, e dos quais não gosto – é uma obra clássica.”<sup>35</sup>

Ionesco classificou *As cadeiras* como “farsa trágica”, e *Jacques, ou A submissão* como “comédia naturalista”. Sua peça seguinte, *Vítimas do dever*, era um “pseudodrama”, e, muito embora tenha tido menos sucesso que as obras anteriores, é uma de suas asserções mais significativas.

*Vítimas do dever* é uma peça de artesão dramático, um debate pró e contra a peça de tese: “Todas as peças jamais escritas, desde a Grécia Antiga até hoje, não foram mais do que dramas policiais. O drama sempre foi realista e sempre houve um detetive em cena. Toda peça é uma investigação bem-sucedida, na qual há um enigma que é solucionado na última cena.”<sup>36</sup> Mesmo a tragédia clássica francesa, diz Choubert, o herói de *Vítimas do dever*, em última análise, pode ser reduzida a uma história de detetive refinada.

Choubert é um pequeno-burguês que passa uma noite tranquila em casa ao lado da esposa que cerze meias. Sua atitude em relação ao teatro é imediatamente posta à prova. Chega um detetive, que estava em busca dos vizinhos, mas estes saíram. Ele deseja saber se o antigo inquilino do apartamento de Choubert escrevia seu nome, “Mallot”, com “t”, ou “Mallod”, com “d”. Os Choubert convidam-no a entrar, pois parece muito simpático; e antes que perceba o que está acontecendo, Choubert é vítima de métodos de investigação da maior violência. Choubert jamais conheceu Mallot, ou Mallod, mas é obrigado a descer às profundezas do próprio subconsciente, porque a resposta simplesmente *deve* estar lá. O detetive é assim transformado em psicanalista, e a identificação entre a peça policial e o drama psicológico fica demonstrada.

À medida que Choubert vai penetrando mais e mais no poço sem fundo de seu subconsciente, também sua mulher vai sofrendo uma série de transformações: primeiro numa sedutora, depois numa

velha e finalmente na amante do detetive. Choubert vai tão fundo que atravessa as barreiras do som e da visão e acaba por desaparecer completamente. Quando volta à superfície é uma criança, e Madeleine, sua esposa, é agora sua mãe. O detetive transformou-se em seu pai. Novamente muda a situação: Choubert domina o palco, representa o drama da sua busca, enquanto Madeleine e o detetive passam a ser o público. Mas a única coisa que ele vê é um buraco imenso. Começaram então as tentativas de trazê-lo para a superfície (ele foi fundo demais na busca), e ele começa a subir rapidamente, mais alto que o monte Branco, e fica ameaçado de pairar para sempre no espaço. Outros personagens entram em cena: uma senhora que fica sentada em silêncio num canto do palco, mas a quem ocasionalmente os outros se dirigem com um “Não é, senhora?” muito polido, e um homem barbado, Nicolas d’Eu (que não deve ser confundido com Nicolas Deux – isto é, Segundo –, o finado imperador da Rússia), que traz a conversa de volta para o tema do teatro, enquanto Choubert continua sua acidentada busca de Mallot.

Nicolas é a favor de um teatro novo, contemporâneo, “de acordo com a tendência geral das outras manifestações do espírito moderno. ... Livre do princípio de identidade e unidade do personagem. ... De enredo e motivação, então, nem se fala... Nada mais de drama, nada mais de tragédia: o trágico está virando cômico, o cômico é trágico, e a vida está ficando mais alegre”.<sup>37</sup> Esses pontos de vista, claro, são reconhecidamente os do próprio Ionesco, apenas um pouco parodiados, e Nicolas confessa que não tem vontade de escrever. Afinal: “Já temos Ionesco, o que é bastante.”<sup>38</sup>

Nesse meio-tempo, o detetive está obrigando Choubert a comer quantidades imensas de pão para tapar o imenso buraco de sua

memória. Nicolas d'Eu repentinamente vira-se contra o detetive, que treme de medo e implora que lhe poupe a vida, mas é impiedosamente esfaqueado por Nicolas. O detetive morre gritando: "Viva a raça branca!" Madeleine, que vinha trazendo xícaras de café sem parar durante tudo isso, de modo que o palco inteiro está coberto de xícaras, lembra que ainda não encontraram Mallot. Nicolas assume o papel do detetive e começa a obrigar o desesperado Choubert a comer mais pão; tal como o detetive, ele está apenas cumprindo o seu dever – ele é tão vítima do dever quanto Choubert ou Madeleine. São todos vítimas do dever. De que dever? É provável que seja o de encontrar uma solução para o enigma proposto no início da peça. Sendo eles personagens da peça, é preciso que encontrem a solução a qualquer preço; *é preciso* saber se Mallot escrevia seu nome com "t" ou com "d", pois estamos no reino do "pseudodrama".

*Vítimas do dever* é uma das peças favoritas de Ionesco, pois trata de um de seus temas mais caros: o problema das tarefas e limitações essenciais do teatro. O policial-psicanalista representa a proposição de que os mistérios da existência podem ser resolvidos. "Quanto a mim", diz ele, "permaneço aristotelicamente lógico, verdadeiro para comigo mesmo, fiel ao meu dever e cheio de respeito pelos meus superiores. ... Não creio no absurdo; tudo se liga, tudo pode ser – a seu tempo – compreendido ... graças às conquistas do pensamento humano e da ciência."<sup>39</sup> Mas Choubert, por mais fundo que penetre em seu subconsciente, não consegue encontrar ali nenhuma solução, só vê um monstruoso buraco vazio. Longe de ter a solução oculta para o enigma da existência, o subconsciente se abre para um buraco sem fundo, para o vácuo absoluto.

Como ressaltou Serge Doubrovsky, há aqui uma confrontação entre a psicanálise freudiana e a ontologia e a psicologia do existencialismo de Sartre. Intencionalmente ou não – e a mais provável é a segunda hipótese –, Ionesco aqui ilustra a proposição de Sartre de que o homem é um “buraco na existência”, que ele é o “ser por intermédio do qual o nada entra no mundo”,<sup>40</sup> e que “a consciência é um ser que, em sua existência, é consciente do nada de sua existência”.<sup>41</sup> O homem, durante o processo de escolha, já é sempre aquilo em que deverá tornar-se, uma potencialidade permanente, mais que um ser real. Não há pão que o detetive, e mais tarde Nicolas d’Eu, possa empurrar para dentro de Choubert que, como sustenta Doubrovsky, possa tapar o buraco escancarado do seu subconsciente, ou que “dê ao pensamento uma existência substancial”.<sup>42</sup>

Se, porém, ainda segundo Doubrovsky, “a consciência é o nada, então a personalidade, o caráter, desaparece para sempre”.<sup>43</sup> Se o homem pode perder a si mesmo a cada instante da vida, o conceito de caráter como a essência última, irreduzível – a ideia platônica –, de cada indivíduo desaparece. Como diz Nicolas d’Eu em *Vítimas do dever*: “Não somos nós mesmos. A personalidade não existe. Dentro de nós só há forças que ou são contraditórias ou não contraditórias. ... Os personagens perdem sua forma na ausência de forma do vir a ser. Cada personagem não é tanto ele mesmo quanto outro.” A brilhante sequência da descida de Choubert às profundezas e a subsequente subida às alturas constituem demonstração dessa assertiva. À medida que ele alcança os vários níveis de profundidade ou altura, Choubert se transforma numa variedade estonteante de personalidades sem qualquer coerência. E ao mesmo tempo a personalidade de sua mulher também sofre uma série de alterações, seja porque *ele* vê uma Madeleine



diferente a cada nível de *sua* personalidade, seja porque *ela* vai se transformando em outras personalidades em função das mudanças que se operam nele, como, por exemplo, transformando-se em mãe porque ele se transforma em criança etc.

O ensaio de Doubrovsky baseia-se no pressuposto de que Ionesco ilustra essa psicologia sartriana e parodia a psicanálise freudiana. Mas é possível também que Ionesco esteja parodiando tanto Sartre quanto Freud. Pois, afinal, quando Nicolas d'Eu, enunciador da fluidez do caráter, mata o detetive freudiano, ele próprio retoma a busca de Mallot e continua a empurrar pão pela boca de Choubert adentro. Em outras palavras, as duas atitudes são intercambiáveis, e Choubert, o homem modesto, sofre tanto a tirania de uma quanto a de outra. É sempre perigoso levar Ionesco a sério, mas por outro lado muito de sua obra parece seguir os princípios de um drama antipsicológico, que renuncia às soluções preestabelecidas para os problemas que apresenta, e que abandona o sacrossanto conceito do caráter como essência da personalidade, ou seja, o ponto de vista enunciado por Nicolas d'Eu. Mas sendo Ionesco o autor de *Não!*, aquele antigo ensaio sobre a identificação dos opostos, não lhe pode ser muito difícil proclamar uma crença e parodiá-la ao mesmo tempo.

*Vítimas do dever*, no entanto, não é apenas uma peça sobre as teorias de teatro de Ionesco (aliás, a primeira de uma série de experiências no estilo de *O improviso de Versalhes*, de Molière); nem tampouco uma indagação psicológica e filosófica, ou a paródia de tal indagação. Ela é, acima de tudo, um pesadelo perturbador, uma expressão profundamente sentida e atormentada da experiência do autor do absurdo e da crueldade da existência. Ionesco, como Kafka ou Beckett, preocupa-se fundamentalmente com uma tentativa de transmitir seu próprio sentido da existência, de dizer

ao mundo o que é que se sente, o que significa, para ele, dizer “Eu sou” ou “Estou vivo”. Esse é o “ponto de partida” de toda a sua obra:

Dois estados fundamentais de consciência constituem a raiz de todas as minhas peças. ... Esses dois sentimentos básicos são o da evanescência, por um lado, e o do peso, por outro; da transparência irreal do mundo e de sua opacidade. ... A sensação de evanescência resulta numa sensação de angústia, uma espécie de tonteira. Mas tudo isso pode também transformar-se em euforia; a angústia repentinamente transforma-se em liberdade. ... Tal estado de consciência é sem dúvida muito raro. ... A maioria das vezes sinto-me dominado pelo sentimento oposto: a leveza transforma-se em peso, a transparência em grossura; o mundo fica muito pesado; o Universo me tritura. Uma cortina, uma parede insuperável, interpõe-se entre mim e o mundo. A matéria enche tudo, ocupa todo o espaço, aniquila toda liberdade sob seu peso. ... A linguagem desmorona.<sup>44</sup>

A proliferação da matéria – cadeiras, ovos, mobília (no caso de *O novo inquilino*), ou, neste caso, as xícaras de café de Madeleine – é uma das manifestações do estado pesado, plúmbeo e desesperançado da consciência. A proliferação da matéria expressa “a concretização da solidão, a vitória das forças antiespirituais”.<sup>45</sup> E o humor é a única libertação dessa angústia.

*Vítimas do dever* pertence nitidamente a um período de depressão no desenvolvimento de Ionesco. A peça foi montada em fevereiro de 1953 por Jacques Mauclair, o jovem diretor que mais tarde trouxe a Ionesco seu primeiro grande sucesso com a remontagem de *As cadeiras*. As sete peças curtas que Jacques Poliéri apresentou em setembro do mesmo ano no pequeníssimo Théâtre de la Huchette, por outro lado, são de modo geral leves, humorísticas e eufóricas. Só três delas (*Le salon de l'automobile*, *La*

*jeune fille à marier* e *Le maître*) foram publicadas. As outras quatro (*Le connaissez-vous?*, *Le rhume onirique*, *La nièce-épouse* e *Les grandes chaleurs* - uma adaptação romena de Caragiale) parecem estar perdidas, tendo desaparecido os manuscritos.

São pecinhas leves, quase que esquetes de cabaré, mas mesmo assim muito características e reveladoras das técnicas cômicas de Ionesco. *Le salon d'automobile* (*O salão do automóvel*)<sup>46</sup> é baseada numa confusão entre automóveis e seres humanos. O comprador vai embora, dirigindo um veículo recém-adquirido, que é uma mulher, com a qual ele decide se casar. O salão de exposição é saturado com os ruídos animais dos veículos. Em *La jeune fille à marier* (*Uma moça para casar*) o elemento cômico é principalmente a surpresa: uma senhora fala de sua filha jovem e inocente, que acaba de completar seus estudos; cria-se uma expectativa de inocência adolescente. Finalmente aparece a filha: “É um homem, de mais ou menos trinta anos, robusto e viril, com bastos bigodes negros, de terno cinza.”<sup>47</sup> O mesmo princípio cômico é usado em *Le maître* (*O mestre*). Um locutor radiofônico e dois jovens casais expressam crescente expectativa de ver em pessoa um *grande homem* (na tradução inglesa era chamado “o líder”, mas não fica muito claro se a personalidade em questão não poderia ser igualmente uma figura literária, o que é mais frequentemente chamado *maître* na França). Em tons de crescente adoração, suas ações fora de cena são descritas com êxtase: ele beija criancinhas, toma sopa, assina autógrafos, alguém passa suas calças a ferro etc. Quando finalmente ele aparece, é um corpo sem cabeça.<sup>48</sup>

Na fase inicial da carreira, Ionesco gosta de se expressar em peças curtas, ou pelo menos em peças de um ato que possam ser encenadas sem interrupção. A divisão em três atos lhe parece “um tanto artificial. A peça acaba, depois recomeça, depois torna a

acabar, e torna a recomeçar. ... Não creio que se possa introduzir muita coisa numa peça. Numa peça em três atos há necessariamente muita coisa supérflua. O teatro precisa de uma ideia muito simples: uma só obsessão, um desenvolvimento simples, muito claro, autoevidente”.<sup>49</sup> Sua primeira tentativa de escrever uma peça em três atos, *Amédée ou Comment s’en débarrasser* (*Amadeu, ou Como se livrar da coisa*), uma comédia, pode corroborar suas hesitações a respeito da forma mais longa, mas contém algumas de suas mais provocantes imagens. A peça nasceu dos momentos mais escuros e depressivos do autor e apresenta provavelmente seu mais potente símbolo da proliferação da matéria, e a conseqüente sufocação do espírito.

O herói, Amédée Buccinioni, é um escritor, tal como Ionesco. Em verdade, ele está escrevendo uma peça sobre um casal de velhos semelhantes ao de *As cadeiras*. Mas em quinze anos de trabalho só conseguiu escrever duas linhas de diálogo:

A VELHA: Você acha que serve?

O VELHO: Sozinho não serve.<sup>50</sup>

Amédée e sua mulher, Madeleine (novamente Madeleine, a esposa de *Vítimas do dever*), vivem isolados do mundo. Faz quinze anos que não saem de seu apartamento, içando suas compras por um cesto pendente da janela. No entanto, Madeleine ainda mantém certo contato com o mundo, em função de seu emprego: ela trabalha numa mesa de ligações na sala, operando como uma espécie de central telefônica a certas horas do dia. Madeleine completa ligações até mesmo para o escritório do presidente da República, presta informações sobre novos regulamentos de trânsito, e assim por diante. O casal se dá muito mal e briga constantemente. Madeleine é uma criatura áspera, implicante. Mas

a principal sombra pairando sobre seu casamento é um cadáver que está na sala ao lado, o corpo de um jovem que veio fazer uma visita há quinze anos, e sobre quem se diz, porém sem comprovação, que Amédée matou num acesso de ciúmes. Pode ser que o corpo não seja absolutamente o do amante da mulher; a certa altura Amédée sugere que ele tinha saído no momento em que o “crime” foi cometido. E também pode ser que o cadáver seja o de um bebê que um vizinho certa vez deixou aos seus cuidados e nunca mais voltou para buscar. Mas por que razão haveria o bebê de morrer?

Pode ser que o corpo na sala ao lado esteja morto, mas está em grande atividade. Sua barba e seu cabelo crescem, seus olhos brilham com estranha luz verde, e o próprio cadáver torna-se cada vez maior. O cadáver sofre da “doença incurável dos mortos”: *progressão geométrica*. Durante o desenrolar da peça o crescimento se acelera; a porta que dá para a sala ao lado arrebenta e um pé gigantesco se intromete no palco. À medida que o corpo cresce, cogumelos proliferam no apartamento, imagens da podridão e da corrupção.

Quem, ou o que, é o cadáver que cresce tão inexoravelmente? Uma cena em flashback fornece algumas pistas para a solução do enigma. Amédée e Madeleine aparecem como recém-casados. Amédée é carinhoso, insistente, romântico; Madeleine é petulante, emburrada, recebe mal as demonstrações de amor, esvazia as pretensões românticas. A imagística do diálogo é nitidamente sexual; a situação é a de um amante apaixonado e a de uma jovem que encara todas as suas tentativas de aproximação como atos de violação e estupro: “Sua voz é tão aguda! Você me ensurdece! Me machuca! Não rasgue minha escuridão! Sá-di-co! Sá-di-co!”<sup>51</sup> Quando o jovem Amédée ouve os ruídos da primavera e vozes

infantis, o fantasma de Madeleine só ouve “imprecações e sapos”. O clímax da cena chega quando Amédée implora por amor: “O que está longe pode ficar perto. O que secou pode verdejar de novo. O que está separado pode ser reunido. O que *não é* mais *será* de novo”, mas enquanto Amédée sonha com a felicidade numa casa de vidro que eles terão, Madeleine insiste em que sua casa é de ferro<sup>52</sup> – em outras palavras, a imagem de leveza, felicidade e euforia é contrabalançada pela de peso, depressão, opacidade.

A cena em flashback deixa bastante claro que o cadáver da sala ao lado é o do amor morto do casal, vítima de sua incompatibilidade sexual. É um cadáver feito de nojo, culpa e lamentação, que envenena a atmosfera como os cogumelos do apodrecimento e da decomposição – e cresce, dia após dia, hora após hora. Amédée declara bem claramente que o que é podre em seu lar é a ausência de amor: “Você sabe, Madeleine, que se nos amássemos, se nos amássemos realmente, nada disso teria importância?” Mas Madeleine tornou-se dura, antissentimental e objetiva: “O amor não ajuda ninguém a se livrar de seus problemas!”<sup>53</sup>

Amédée tem de livrar-se do cadáver, que ameaça extravasar do apartamento. Com esforço sobre-humano tenta empurrar o cadáver interminável pela janela. Diz Ionesco na rubrica que o corpo que é puxado para a janela deve dar a impressão de “estar arrastando consigo toda a casa e arrancando as entranhas dos dois protagonistas”.<sup>54</sup>

O terceiro ato nos mostra Amédée arrastando o cadáver pelas ruas na direção do Sena. Ele encontra várias pessoas, em particular um soldado americano à porta de um bar ou bordel. Amédée explica ao estrangeiro, com quem não consegue comunicar-se, que está escrevendo uma peça na qual toma o partido dos vivos contra

os mortos, uma peça contra o niilismo e a favor de um novo humanismo. Ele, Amédée, é a favor do engajamento e acredita no progresso. A cena fica cada vez mais cheia de gente – moças, soldados, polícias – e Amédée continua a garantir a todos que ele é a favor do realismo social, contra a desintegração e o niilismo. A essa altura o cadáver transformou-se numa espécie de balão, e Amédée já está pairando no ar. Madeleine quer que ele volte, diz que os cogumelos estão em flor, mas Amédée desaparece flutuando pelos ares.

Em *Amédée* vemos as duas tonalidades básicas da experiência do mundo de Ionesco lado a lado: o peso e a proliferação da matéria nos dois primeiros atos, a leveza e a evanescência no terceiro. Quando Amédée consegue livrar-se do cadáver de seu amor morto, aquela presença sufocante transforma-se em leveza que o carrega para os ares. A peça, classificada simplesmente como “comédia em três atos”, é uma comédia de libertação, o sonho de um novo começo que anulará o passado.

Como em *Vítimas do dever*, a polêmica em torno do realismo social atravessa a peça como tema secundário. Em certo ponto Madeleine diz a Amédée que a presença do cadáver na sala ao lado falsifica sua percepção da realidade, faz com que ele veja o mundo através de um prisma mórbido, daí seu fracasso na tentativa de escrever uma peça social. Mas o terceiro ato mostra que os fatos da vida pessoal do escritor são mais imediatos que suas intenções sociais. Por mais que proclame sua crença no progresso e no engajamento, o cadáver de seu amor morto e suas lembranças pessoais o puxam para o alto e afastam seus pés do chão.

*Amédée* contém algumas das mais brilhantes imagens de Ionesco. Como símbolo teatral de tremenda força e impacto imediato, o cadáver que cresce tem a garantia de sua parcela de

imortalidade. A sensação claustrofóbica do mundo isolado do casal, sublinhado por ecos de vozes de vizinhos vindo de fora de cena, e ainda mais pelo carteiro que vem entregar uma carta (o que os mergulha num paroxismo de medo e faz com que se recusem a recebê-la), é magistralmente concretizada. O ponto fraco da obra está no terceiro ato, que pretende ser como uma daquelas buscas frenéticas e finais das velhas comédias de cinema mudo, com soldados e policiais a perseguirem-se mutuamente pelo palco, mas sem conseguir uma total realização da ideia em termos de teatro. Além do que é muito difícil realizar no palco a transição da claustrofobia para o ar livre e a claridade.

No conto “Oriflamme”,<sup>55</sup> que constitui um rascunho preliminar da peça, os acontecimentos do último ato mal cobrem uma página, em comparação com quase doze dedicadas à ação dos dois primeiros. O último parágrafo do conto indica ainda mais claramente que a versão dramática a euforia da ascensão final:

Eu ainda ouvia os americanos, que pensavam que eu estava realizando alguma proeza esportiva, a me saudarem com “Alô, boy!”. Deixei cair minhas roupas, meus cigarros; os policiais repartiram-nos entre si. E então só restou a Via Láctea, uma auriflama (isto é, semelhante à bandeira sagrada da França, recoberta de estrelas de ouro, desfraldada ao vento) que atravessei a toda a velocidade, a toda a velocidade.<sup>56</sup>

*Amédée* (a peça) é datada de Cerisy-la-Salle, agosto de 1953. Teve sua estreia em 14 de abril de 1954 no Théâtre de Babylone, com direção de Jean-Marie Serreau. Poucas semanas depois de terminar *Amédée*, Ionesco escreveu outra peça, que acabou em apenas três dias (14-16 de setembro de 1953) e que apresenta com vigor renovado o tema da proliferação da matéria. Trata-se de *O novo inquilino*, em um ato. A ação nos mostra um quarto vazio sendo



ocupado com a mobília do novo inquilino, um suave senhor de meia-idade que a princípio parece despreocupado dos bens terrenos e coloca vagarosamente em seus lugares as primeiras poucas peças, mas que no fim está literalmente enterrado numa torrente sem fim de mobília que a princípio é trazida por dois carregadores, mas que mais tarde entra sozinha. Somos informados de que o tráfego está paralisado, que todas as ruas de Paris estão bloqueadas por quantidades imensas de mobília, e que o próprio leito do Sena está completamente cheio dela.

*O novo inquilino* é um espetáculo de apavorante simplicidade. O diálogo (entre o inquilino e o porteiro resmungão e avarento; entre o inquilino e os carregadores) é reduzido a um papel secundário. Primordialmente trata-se de uma peça sobre objetos que se movem, objetos que dominam o homem, sufocando-o num mar de matéria inerte. Uma única imagem poética é paulatinamente elaborada ante nossos olhos, a princípio com certa surpresa, depois com inexorável inevitabilidade. É uma demonstração das possibilidades do teatro *puro*: os conceitos de personagens, conflito, construção de enredo foram abandonados; e no entanto *O novo inquilino* continua a ser um drama com “suspense” crescente, excitação e força poética. O que significa ele? Será o quarto vazio a se “encher de mobília, primeiro aos poucos, depois com velocidade cada vez maior, uma imagem da vida do homem, que é vazia a princípio, mas gradativamente se entulha de experiências novas ou repetidas? Ou será a peça apenas uma transposição cênica da claustrofobia – a sensação de cerceamento pela matéria opressiva e pesada – dos períodos depressivos, plúmbeos, que afligem Ionesco?

*O novo inquilino* teve sua primeira montagem feita por uma companhia de língua sueca, na Finlândia, em 1955. Foi apresentada no Arts Theatre de Londres em novembro de 1956 e só chegou a

Paris em setembro de 1957. Mas apesar dos retrocessos, dos desastres financeiros das primeiras produções de suas obras, a carreira de Ionesco estava progredindo. Em fins de 1954 o primeiro volume de seu *Théâtre* foi publicado pela Gallimard, a mais importante editora da França, em cujas decisões pesa muito o poeta e romancista Raymond Queneau, que ficara profundamente impressionado com os primeiros trabalhos de Ionesco, e cujas próprias experiências de linguagem influenciaram nitidamente o dramaturgo. Das seis peças incluídas no primeiro volume apenas uma ainda não havia sido encenada na data da publicação: *Jacques, ou A submissão*. Essa omissão foi corrigida em outubro do ano seguinte, 1955, quando Robert Postec apresentou *Jacques*, e outra peça de Ionesco, *Le tableau (O quadro)*, no Théâtre de la Huchette.

Ao contrário de *Jacques*, que fez sucesso, *Le tableau* não agradou, e Ionesco omitiu-a do segundo volume de suas peças. Mas ela foi publicada nos *Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique*, o memorável grupo de seguidores de Jarry e seu dr. Faustroll, entre os quais Ionesco tem o grau de Sátrapa Transcendente (em pé de igualdade com René Clair, Raymond Queneau, Jacques Prévert e muitos outros patafísicos famosos). A peça foi transmitida, em tradução de Donald Watson, pelo *Third Programme*, da BBC de Londres, a 11 e 15 de março de 1957, e agora incluída no volume IV da coletânea *Théâtre* de Ionesco.

*Le tableau* é uma peça curiosa. Começa com um cavalheiro velho e gordo querendo comprar o quadro de um pintor. Eles discutem sobre o preço, pois o pintor insiste em que o cavalheiro veja o quadro antes de resolver o preço, mas o comprador insiste em resolver primeiro esse pequeno detalhe. O pintor começa pedindo 500 mil francos, mas é impiedosamente forçado a reduzir o preço até estar disposto a resolver o assunto por 400. Só então é que o

vivíssimo negociante dá uma olhadela no quadro, que representa uma rainha, e imediatamente começa a criticá-lo de tal modo que o pintor acaba por implorar que ele fique com o quadro sem pagar nada. Em verdade, o pintor concorda em pagar ao cavalheiro gordo uma soma considerável para que guarde seu quadro.

Nesse ínterim, entra a irmã velha e feia do senhor gordo e é grosseiramente tratada pelo irmão. Mas, no momento em que o pintor sai, a situação muda completamente. Alice, a irmã, revela-se uma tirana, e o irmão gordo fica reduzido ao papel de um colegial acovardado. Quando só, o senhor gordo, faminto de beleza e afeição, se excita até o frenesi por causa do quadro. Como diz Ionesco numa nota de rodapé:<sup>57</sup> “O ator que fizer o papel deve tornar-se tão erótico quanto a censura permitir e a plateia tolerar.” Quando a irmã volta, ele já reassumiu sua antiga personalidade dominadora, ameaça-a com um revólver e finalmente mata-a. Mas, em lugar de morrer, ela se transforma, ficando tão bela quanto o quadro. Uma vizinha feia pede que seja transformada da mesma maneira, também leva um tiro e também vira uma linda princesa. O pintor volta, admira a capacidade de seu cliente de criar beleza pela violência, também leva um tiro e é transformado no Príncipe Encantado. Tiros disparados para o ar transformam a sala num palácio de conto de fadas. O cavalheiro gordo, o único a continuar tão gordo e tão feio quanto antes, convida o público a atirar nele.

Ionesco classifica *Le tableau* como *guignolade* – uma peça de bonecos; e atribui seu fracasso em 1955 a uma interpretação realista dada à parte inicial, na qual é discutido o preço, como se fosse uma crítica da exploração do artista pelo capitalismo. “Na verdade, essa peça de *guignol* tem de ser interpretada de forma a mais infantil, exagerada e idiota possível. ... As mudanças na

situação têm de acontecer brusca, violenta e grosseiramente, sem qualquer preparação. ... É só por extrema simplificação... que o sentido dessa farsa poderá ser evidenciado, e ela só se tornará aceitável exatamente por sua inaceitabilidade e idiotice.”<sup>58</sup> O tema da peça, segundo a mesma nota, é “a metamorfose tratada ... parodisticamente, para disfarçar, por encabulamento, a seriedade de sua significação”.<sup>59</sup>

Seria imprudente atribuir muito conteúdo a esse espetáculo intencionalmente “idiota”. Mas o que parece seu objetivo é, por um lado, o círculo vicioso entre o grosseiro comercialismo do homem de negócios filisteu, com sua mistura de mesquinhez e sentimentalismo; e, por outro, a suposta transcendência desse mundo horrendo por sua antítese, um mundo de “beleza” redimida pela “arte”. Mas os mesquinhos são presas de sua própria mesquinhez: ao matarem a feiura que existe neles, e ao substituírem-na por aquilo que consideram seu contrário absoluto, não fazem mais que entrar num mundo barato e sentimentalóide, um mundo de opereta, com princesas e príncipes encantados das mais primárias fantasias eróticas. Se no final da peça o senhor gordo pede à plateia que atire nele, isso não passa de uma variante do antigo final abandonado de *A cantora careca*, no qual uma plateia de filisteus era metralhada do palco. E a própria peça demonstra a inutilidade desse tipo de ação: os tiros, a violência, não podem provocar nenhuma transformação real; a esperança de se mudar o mundo ou a sensibilidade das pessoas pela violência é totalmente vã e absurda, pois as alterações resultantes são tão idiotas quanto a situação original.

A peça é, ao mesmo tempo, uma experimentação das possibilidades do teatro. Disse Ionesco certa vez:

Eu pessoalmente gostaria de colocar uma tartaruga no palco, transformá-la num cavalo de corrida, depois num chapéu, um dragão ou uma fonte. No teatro pode-se ousar tudo, e é o lugar onde se ousa menos. Não quero outros limites a não ser os da maquinaria do palco. Dizem que minhas peças são números de variedades ou de circo. Tanto melhor! Vamos incluir o circo no teatro! Que o dramaturgo seja acusado de arbitrariedade. Pois o teatro é o lugar no qual se *pode* ser arbitrário. A imaginação não é arbitrária, é reveladora. ... Resolvi não respeitar quaisquer leis que não as da minha imaginação, e já que a imaginação só obedece às suas próprias leis, fica ainda mais provado que não há arbitrariedade.<sup>60</sup>

Essas duas interpretações de *Le tableau*, uma em termos de crítica à sensibilidade dos filisteus, a outra nos de experimentação de um teatro puro com cenas circenses de transformações sucessivas, não são de forma alguma contraditórias. Todo o teatro de Ionesco tem duas linhas paralelas: a da completa liberdade no exercício de sua imaginação e um forte elemento polêmico. Sua primeira peça, *A cantora careca*, era uma antipeça e, como tal, uma crítica do teatro existente, bem como de uma sociedade morta. Esse mesmo violento espírito de luta manifesta-se em toda a obra de Ionesco, e é inteiramente errôneo, portanto, considerá-lo apenas um palhaço, um autor de brincadeiras. Suas peças são um complexo misto de poesia, fantasia, pesadelo... e crítica cultural e social. Apesar de Ionesco detestar e rejeitar todo teatro abertamente didático (“Não ensino, deponho; não explico, tento explicar-me”),<sup>61</sup> ele está convencido de que qualquer obra autenticamente nova e experimental contém, de forma inevitável, elementos polêmicos. “O homem de vanguarda está em oposição ao sistema vigente. ... A criação artística é por sua própria novidade agressiva, espontaneamente agressiva; é dirigida contra

o público, contra a grande maioria do público; causa indignação por seu inusitado, que é em si uma forma de indignação.”<sup>62</sup>

A peça mais abertamente polêmica de Ionesco, seu ataque mais direto a seus críticos, é *O improvisado da alma, ou O camaleão do pastor*, datada de Paris, 1955, e apresentada pela primeira vez no Studio des Champs-Élysées em fevereiro de 1956. Em virtude do próprio título, Ionesco proclama sua convicção de que a vanguarda é apenas renovadora da tradição, pois é clara a referência a *O improvisado de Versalhes*, de Molière, e *L’Impromptu de Paris*, de Jean Giraudoux. Como Molière, Ionesco coloca-se no palco, a escrever uma peça, isto é, dormindo com uma caneta esferográfica na mão. É então visitado por três sábios doutores vestidos nos trajes dos pomposos médicos de *O doente imaginário*, de Molière, todos três chamados Bartolomeu: Bartolomeu I, Bartolomeu II e Bartolomeu III. Ao primeiro dos três, Ionesco explica que está escrevendo uma peça chamada *O camaleão do pastor*, baseada num incidente real: “Uma vez, num grande país, no meio da rua, no verão, vi um jovem pastor, mais ou menos às três horas da tarde, abraçado a um camaleão. ... Era uma cena de tal modo tocante, que resolvi transformá-la numa farsa trágica.”<sup>63</sup> Mas claro que isso é apenas o pretexto, o ponto de partida, da peça que está escrevendo. Na verdade, explica Ionesco, será uma peça sobre suas ideias a respeito de dramaturgia: “Se quiser pode dizer que sou o pastor e que o teatro é o camaleão. Pois abracei a carreira teatral, e o teatro, claro, muda, pois o teatro é a vida.”<sup>64</sup>

Persuadido a ler o que já está escrito, Ionesco começa a ler exatamente aquilo que o público viu representado, um efeito de espelho engenhoso e muito característico, e que logo depois é reduplicado pela chegada do segundo Bartolomeu, que repete as falas do primeiro; quando chega o terceiro, ele repete as falas do

segundo, e Ionesco, quando ele lhe pede que leia a peça, recomeça com a fala inicial. Há nova batida na porta e parece que um círculo vicioso foi estabelecido e continuará para sempre. Mas dessa vez a pessoa que bate não é admitida, e o debate pode ser iniciado. Os três doutores propugnam uma mixórdia de teoria dramática meio existencialista, meio brechtiana, com alusões a Adamov (que descobriu os princípios aristotélicos antes de Aristóteles), Sartre e, naturalmente, a *bête noire* favorita de Ionesco, Brecht.

Ionesco é salvo da completa idiotização a que o levariam os médicos pela chegada de sua faxineira (que passou o tempo todo batendo na porta); ela representa o bom senso e a desmistificação. Ionesco recobra sua posição e se lança a uma profissão de sua fé como dramaturgo. Denuncia os três críticos por haverem proclamado truísmos disfarçados por extravagante jargão, quando

o crítico deve descrever e não prescrever... deve julgar uma obra somente em seus próprios termos, segundo as leis que regem a expressão artística, segundo a mitologia própria de cada obra, penetrando o seu universo. A química não deve ser musicada, nem a biologia julgada por critérios de arquitetura ou pintura. ... De minha parte, acredito sinceramente na pobreza dos pobres, deploro-a, sei que é real e que pode servir de material para o teatro; também acredito nas graves responsabilidades e ansiedades que podem torturar os ricos. Mas não é nem da desgraça dos pobres nem da infelicidade dos ricos que tiro substância para a minha obra dramática. Para mim, o teatro é a projeção, para o palco, do mundo interior – é nos meus sonhos, na minha angústia, em meus desejos sombrios, minhas contradições interiores que me reservo o direito de encontrar a matéria de minhas peças. Como não estou só no mundo – e como cada um de nós, nas profundezas de seu ser, é ao mesmo tempo todo o resto do mundo –, meus sonhos e desejos, minha angústia e minhas obsessões não pertencem só a mim; são parte da herança de meus ancestrais, um

repositório antiquíssimo que toda a humanidade pode reclamar para si.<sup>65</sup>

A essa altura, a maneira de Ionesco se torna cada vez mais pontificante. Começa a citar nomes de autoridades alemãs e americanas, e finalmente lhe perguntam se ele está realmente se levando a sério. Humilhado, ele reconhece que caiu em sua própria armadilha e corre perigo de tornar-se didático. E desculpa-se dizendo que, no seu caso, isso é a exceção, e não a regra, uma alfinetada na peça de Brecht *A exceção e a regra*.

*O improviso da alma* nos traz de volta à polêmica sobre o teatro didático, político, da qual o debate com Kenneth Tynan mais tarde tornou-se um episódio brilhante, mas não vital. O principal ataque contra Ionesco havia sido desferido por alguns dos críticos que a princípio o haviam saudado como mestre da nova vanguarda, nas páginas de publicações como *Les Temps Modernes*, de Sartre, ou o influente *Théâtre Populaire*. Não foi por mero acaso que um número deste último, datado de 1º de março de 1956, que continha um ataque violento a *O improviso da alma* e à reprise de *As cadeiras*, que eram apresentadas juntas no Studio des Champs-Élysées, divulgava igualmente um ensaio de Adamov sobre “Teatro, dinheiro e política”, no qual ele confessava publicamente seu erro em omitir a temática social de suas peças montadas até então; e pedia a volta de um teatro histórico e sociológico. Não é de espantar que a crítica de *As cadeiras*, por Maurice Regnaut, apesar de elogiar sobremaneira a direção e a interpretação, culminasse com a pergunta: “Por que razão, apesar de tudo isso, nos sentimos ‘roubados’? Porque fomos levados a nos interessar por coisas que basicamente não nos dizem respeito. Essa peça só tem realidade objetiva na medida em que é verdadeiro o postulado da confissão lírica. Mais que o próprio Ionesco, precisamos acreditar que ‘cada



um é todo o mundo', mas a velha mistificação não oculta por muito tempo a vacuidade desse teatro. Transformar o teatro em música é o último sonho artístico do pequeno-burguês tal como Gorki o definiu: o homem que prefere a si mesmo.”<sup>66</sup>

Assim começou a batalha entre o teatro histórico, sociológico, épico, e o teatro lírico, poético, do mundo interior, o teatro do sonho, do estado de espírito, da existência. Voltaremos a examinar esses dois pontos de vista básicos do teatro contemporâneo em capítulo subsequente. Aqui basta notar que a separação final entre a concepção de Ionesco e a de Brecht (e seu seguidor recém-convertido Adamov) coincidiu com a entrada de Ionesco no mundo da aceitação e do sucesso – sinal inequívoco, aos olhos de seus oponentes, de que a burguesia afinal reconhecia o homem que melhor expressava seu ponto de vista decadente.

Não só na França, como também em outros países, espetáculos de Ionesco tornaram-se mais e mais frequentes. Ainda houve escândalos, como o de Bruxelas, onde o público, num espetáculo de *A lição*, pediu o dinheiro de volta e o ator principal teve de fugir pela porta dos fundos. Mas houve também sucessos surpreendentes em países como a Iugoslávia e a Polônia, onde *As cadeiras* foi apresentada com os dois velhos em macacões de operário. Seis anos depois da desastrosa estreia de *A cantora careca*, Ionesco estava consagrado.

Tornar-se um autor “aceito” trouxe a Ionesco algumas aventuras que bem poderiam ter saído de uma de suas peças. Em maio de 1957, alguns jornais ingleses noticiaram que “o duque e a duquesa de Windsor e dez outros convidados estiveram presentes a um espetáculo extraordinário realizado recentemente na residência parisiense do milionário argentino sr. Anchorena”,<sup>67</sup> e que a peça apresentada era de autoria de Ionesco, com música

especialmente composta por Pierre Boulez. Alguns dias mais tarde, os jornais londrinos especulavam sobre a possibilidade de a peça, *Impromptu pour la duchesse de Windsor* (*Improviso para a duquesa de Windsor*), vir a ser representada na Inglaterra, porém, crescia o *Daily Mail*, “vai causar grandes dores de cabeça ao lorde camerlengo”.<sup>f</sup> O *Evening News* da mesma data, 31 de maio de 1957, chegava mesmo a falar em recusa da duquesa em autorizar a apresentação da pecinha em Londres. E, no entanto, ainda segundo o *Daily Mail*, tanto o duque quanto a duquesa “pareciam ter se divertido”.

Na realidade, o segundo *Impromptu* de Ionesco é uma peça extraordinariamente leve, uma brincadeira espirituosa e sem qualquer maldade, para ser apresentada numa festa: é uma cena curta na qual a dona da casa debate com um autor e uma atriz o que poderia apresentar para distrair o duque e a duquesa de Windsor.

Isso leva a um debate sobre a obra do próprio Ionesco e seu tema favorito, a identidade da comédia e da tragédia. Quando a dona da casa pede a Ionesco que não apresente “uma peça triste, um desses dramas modernos de Beckett ou Sófocles, que podem fazer as pessoas chorarem”, ele responde: “Às vezes, minha senhora, as comédias fazem as pessoas chorarem ainda mais que os dramas... as comédias que escrevo. Quando quero escrever uma tragédia, provoco o riso, quando escrevo uma comédia, provoco o choro.”<sup>68</sup> Há também na cena uma versão tipo nonsense da história da Inglaterra vista por um francês, e uma sequência igualmente típica sobre confusões semânticas a respeito de bebidas alcoólicas: quando a dona da casa oferece um copo de uísque ao autor, ele diz que é gim, enquanto a atriz declara que é Bénédictine. Quando o autor, por cortesia, concorda em aceitá-lo como uísque, os outros,

também por cortesia, começam a aceitar a interpretação de outros, o que aumenta a confusão. O debate sobre o que divertiria os convidados reais termina num beco sem saída, e a peça termina com a dona da casa pedindo desculpas. Como disse (segundo o *Evening Standard*) a sra. Marcel Achard, mulher do dramaturgo, depois do espetáculo: “Só Ionesco seria capaz de dominar assunto tão delicado.” Salvador Dalí, outro dos convivas privilegiados, disse apenas: “Foi muito comovente.”

A composição de uma brincadeira tão leve quanto essa não afastou Ionesco por muito tempo de seus objetivos mais ambiciosos e artisticamente mais compensadores. Em novembro de 1955, a *Nouvelle Revue Française* publicou um conto seu que se transformaria mais tarde numa de suas peças mais importantes. (Ao todo cinco das peças de Ionesco são elaborações de rascunhos escritos em forma de contos: “Une victime du devoir”, publicado na revista *Medium*, mais tarde tornou-se *Vítimas do dever*; “Oriflamme”, na *Nouvelle Revue Française* de fevereiro de 1954, transformou-se em *Amédée*; “O rinoceronte”, na *Les Lettres Nouvelles* de setembro de 1957; “La photo du colonel”, em *La Nouvelle Revue Française* de novembro de 1955; e “Le piéton de l’air”, em *La Nouvelle Revue Française* de fevereiro de 1961.) Esse conto era “La photo du colonel”,<sup>69</sup> que veio a ser a base da peça que Ionesco terminou durante uma estada em Londres, em agosto de 1957, *Assassino sem recompensa*; em inglês a peça recebeu o título de *The Killer*, que não faz jus às implicações do francês, significando *Tueur sans gages*, ou seja, alguém que pratica um assassinato gratuito, sem objetivo.

*Assassino sem recompensa*, a segunda obra em três atos de Ionesco, é não só sua obra mais ambiciosa, como também a melhor. Bérenger, o herói, é um homenzinho chapliniano, simplório,

desajeitado, mas humano. Quando começa a peça, ele está visitando um grandioso projeto habitacional guiado por seu criador, arquiteto municipal. Fica num bonito bairro da cidade, bem planejado, com jardins agradáveis e um lago. Além do mais, explica o arquiteto, um tempo ensolarado incessante foi incluído no projeto; por mais que chova em outros pontos da cidade, no momento em que se cruzam os limites da  *cité radieuse*, a cidade radiosa, entra-se num clima de eterna primavera.

Bérenger, que nem imaginava que essa perfeição de design e planejamento modernos existisse, e que entrou por distração nesse mundo novo, fica profundamente comovido. E por que, pergunta ele, estão desertas as ruas do lindo bairro? Fica arrasado ao saber que os moradores ou mudaram-se ou trancaram-se em suas casas, porque um assassino misterioso está à solta nesse feliz recanto, um assassino que atrai suas vítimas prometendo mostrar-lhes “o retrato do coronel”. O arquiteto, que conta exercer também os cargos de comissário de polícia e de médico, não pode compreender o pavor de Bérenger diante de sua revelação. Afinal, o mundo é cheio de misérias: “Crianças assassinadas, homens famintos, viúvas em perigo, órfãos, gente em agonia, erros judiciais, casas que desmoronam em cima de seus moradores... montanhas que caem em avalanches... massacres, enchentes, cachorros atropelados por automóveis – é assim que os jornalistas ganham a vida.” Bérenger fica apavorado. E quando chega a notícia de que a vítima mais recente é a srta. Dany, a jovem secretária do arquiteto, a quem ele acabara de conhecer e por quem se apaixonara, Bérenger resolve apanhar o assassino.

O segundo ato começa no dilapidado quarto de Bérenger, onde Édouard, um visitante, está silenciosamente à sua espera. De fora chegam as vozes dos moradores do quarteirão conversando

absurdos fragmentos de inocuidades; um professor dá uma lição de história sem pé nem cabeça; um técnico em eficiência calcula quanto seria economizado se se impedissem os empregados de ir ao lavatório cinco vezes por dia, obrigando-os a concentrar tais funções fisiológicas numa única sessão mensal de quatro horas e meia; alguns velhos rememoram o passado – enfim, toda uma sinfonia de pedaços de conversa que retomam e expandem as vozes ouvidas de fora do apartamento em *Amédée*. Bérenger volta, conta a Édouard as terríveis notícias sobre o assassino e fica muito espantado de Édouard, bem como todos os outros, já terem conhecimento dele há muito, e de estarem todos conformados com a ideia de esse assassino andar à solta. A pasta de Édouard abre-se e vê-se que ela contém os implementos usados pelo assassino – as bugigangas que finge vender, pilhas de retratos do coronel e até a carteira de identidade do assassino. Édouard diz que deve ter apanhado a pasta por engano, mas estranhamente novas provas aparecem no bolso de seu casaco: o diário do assassino e um mapa no qual estão marcados os locais exatos não só de crimes passados, mas também de futuros. Bérenger quer ir à polícia, Édouard reluta, e finalmente vão os dois; mas Édouard deixa a pasta no quarto.

Na rua há um comício político; uma mulher monstruosa, *la mère Pipe*, que dizem ser responsável pelos gansos públicos, e que se parece com a zeladora de Bérenger, faz um discurso inteiramente composto de frases feitas totalitárias. Depois de sua vitória tudo no mundo será diferente, pelo menos no nome, embora em substância tudo fique na mesma. A tirania será chamada de liberdade, a ocupação, libertação. Um bêbado interrompe o discurso; ele representa o ponto de vista oposto (o do próprio Ionesco): a verdadeira revolução, diz ele, como disse Ionesco em sua resposta final a Tynan, não será feita pelos políticos, mas pelos artistas e pensadores como Albert Einstein, André Breton, Kandinsky, Pablo

Picasso, que mudam a maneira de a humanidade ver e pensar. Numa briga caricata, o bêbado é derrubado, Bérenger descobre que a pasta desapareceu. Numa sequência de pesadelo, ele tenta arrancar pastas semelhantes das mãos de transeuntes e interessar a polícia pela prisão do assassino, mas a polícia tem coisas mais importantes a fazer. Tem de controlar o tráfego.

Bérenger está só. Anda pelas ruas desertas, com o cenário mudando à medida que ele anda. Repentinamente encontra-se cara a cara com um anão sorridente, gargalhante, maltrapilho. E sabe que ali está o assassino. Numa longa fala (que cobre mais ou menos dez páginas compactamente impressas da edição francesa), Bérenger tenta persuadir o assassino, que é obviamente um degenerado idiota, a desistir de sua atividade assassina e sem nexos. Usa todos os argumentos conhecidos a favor da filantropia e da bondade: patriotismo, interesse, responsabilidade social, cristianismo, razão, a vaidade de toda atividade, até mesmo o assassinato. O assassino não diz uma só palavra, apenas ri idiotamente. No final, Bérenger puxa dois revólveres velhos e tenta matar o assassino, mas não consegue. Deixa cair os revólveres e silenciosamente submete-se à faca apontada pelo homicida.

Numa nota, Ionesco sublinha a intenção dessa última cena que, diz ele, “é em si um ato curto”. A fala deve ser dita de modo “a revelar o desmoronamento gradativo de Bérenger, seu esfacelamento, e a vacuidade de sua moralidade corriqueira, que se esvazia como um balão furado. Na verdade, Bérenger encontra dentro de si, apesar de si mesmo e contra sua própria vontade, argumentos a favor do assassino”.<sup>70</sup> O assassino (o qual, sugere Ionesco numa rubrica, pode não ser visto de todo, ouvindo-se apenas seu riso na sombra) representa a inevitabilidade da morte, o absurdo da própria existência humana. É a presença letal que