

UM CERTO GODOT NO VAU DA SARAPALHA: REDUÇÃO MIMÉTICA DE ESPAÇO E TEMPO

Luiz Paixão Lima Borges¹

RESUMO: O presente trabalho pretende uma análise comparatista entre as obras “Sarapalha”, conto do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, e *Esperando Godot*, peça teatral de Samuel Beckett. Percebemos que as duas obras, embora pertencentes a gêneros literários distintos, e escritas em condições de produção específicas, possuem vários pontos que as aproximam. Consideramos que o confinamento espaçotemporal dos personagens é um ponto de convergência entre as duas obras em seus aspectos composicionais. Observamos, também, os vários jogos que são estabelecidos, visando a ocupar o tempo cronológico e psicológico dos personagens; assim como o passado que se incorpora de maneira profundamente arraigada em suas vidas e a perplexidade diante da existência se configuram no constructo dos textos.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Samuel Beckett; conto; dramaturgia.

ABSTRACT: This paper aims at comparing the novel “Sarapalha”, from the book *Sagarana*, by João Guimarães Rosa, and the play *Waiting for Godot*, by Samuel Beckett. Although belonging to different literary genres and written under specific conditions and in specific places, both stories have many similarities, such as the spatio-temporal confinement experienced by the characters, which has to do with compositional aspects of the texts, as it will be demonstrated later on. Also we analyzed the games established in order to fill in chronological and psychological time of the characters; such as the past, which becomes part of their present life, and the perplexity of existence plays an important role in the construction of the texts.

Keywords: João Guimarães Rosa. Samuel Beckett. Novel. Dramaturgy.

Uma nova concepção de tempo e espaço cênicos: os personagens estão confinados em um espaço indeterminado, cuja representação é simbólica, e não conseguem se libertar: Godot nunca chega; Clov não consegue ir-se embora; Winnie se afunda cada vez mais em seu monte de terra.² Essa é uma das grandes renovações e contribuições do dramaturgo irlandês, Samuel Beckett, ao teatro ocidental. Sua obra, inserida no chamado teatro do absurdo³ – experiência estética radical, surgida nos escombros do pós-guerra, em 1950, com a publicação da peça *A cantora careca*, de Eugene Ionesco –, é caracterizada por uma pesquisa incessante sobre a condição humana e, no campo formal, por desenvolver novos e inusitados procedimentos dramáticos.⁴

¹ Mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: luizpaixaoteatro@gmail.com

² Os personagens citados são, respectivamente, das peças: *Esperando Godot*, *Fim de jogo* e *Dias felizes*.

³ Vertente estética assim denominada pelo crítico e ensaísta Martin Esslin (1918-2002), com a publicação do livro *The theatre of the absurd*, em 1962. No Brasil, o livro recebeu o título *Teatro do absurdo*, publicado pela Editora Zahar, edição esgotada.

⁴ Não nos deteremos a uma discussão mais aprofundada sobre as razões políticas, ideológicas e existenciais do teatro de Beckett, pois fugiria ao propósito deste trabalho. Somente as consideraremos para explicar os

Sua concepção de teatro extrapola os limites do realismo e rompe com todas as estruturas dramáticas tradicionais, visando a criar uma cena em que, de alguma maneira, seja denunciada a precariedade da existência humana. Através da utilização de técnicas não convencionais e do *non-sense* como definidor das relações entre personagens, o que se verifica através da linguagem verbal, corporal, cenográfica e de situações extremas a que são submetidas, é uma nova dramaturgia que se apresenta como resultante da caótica realidade europeia e se configura expressando-se sob formas ainda não experimentadas com tamanha contundência.

Beckett radicalizou essa nova forma lançando mão de uma linguagem fragmentada, às vezes incompreensível, e confinando seus personagens em ambientes que não lhes oferecem possibilidade de movimentação. De maneira quase obsessiva, o dramaturgo opera um processo de redução da ação dramática – física e psicológica –, rompendo, assim, com qualquer perspectiva para a existência futura de uma dramaturgia que se funde em parâmetros tradicionais de conflito e ação. O resultado desse processo não poderia ser outro senão o seu próprio abandono do teatro como forma de expressão artística, em 1966, quando escreve sua última peça, *Vai Vem*.

Desde *Esperando Godot*, peça que o revelaria para o mundo, em 1953, a redução mimética se acentua significativamente, podendo ser verificada na configuração mínima de conflitos entre os personagens. A ação dramática reduzida torna as peças beckettianas repetitivas e monótonas, movendo-se numa circularidade angustiante, tanto para os personagens quanto para o leitor/espectador. Os dois personagens da peça em questão, Vladimir e Estragon, esperam por um certo Godot, que nunca aparece. As rubricas iniciais não são, de forma alguma, alento para as suas dores: “Uma estrada. Uma árvore. Entardecer. Estragon, sentado numa pequena elevação, tenta tirar o sapato. Faz um esforço com as duas mãos, para exausto, descansa um instante e começa tudo de novo. Entra Vladimir” (BECKETT, 1976, p. 9).

A redução do espaço dramático funciona como elemento de submissão dos personagens a uma sufocação pela realidade, estabelecendo uma nova forma de conflito. Por outro lado, o tempo, em sua indeterminação na vida dos personagens, e na própria fábula, acentua a desilusão e a impotência dos personagens, que são reveladas já na primeira “fala” da peça, dita por Estragon: “Nada a fazer” (BECKETT, 1976, p. 9). É uma constatação que os acompanhará ao

procedimentos dramáticos percebidos em sua obra, e que falem diretamente ao nosso objeto de análise, o conto “Sarapalha”.

longo de toda a peça, sugerindo sempre a eles a busca de uma solução que não se completa: um jogo em cima de um outro jogo que, por sua vez, está ocupando o lugar de um jogo já fracassado.

O espaço, para Beckett, não é apenas um lugar onde os personagens se movimentam e se desenvolve a ação dramática. Espaço, em seu teatro, deve ser encarado como representação das limitações impostas pela vida: não conseguir se mover, ou mover-se com extremas limitações, faz parte das incapacidades e impossibilidades do homem. Assim acontece com Estragon e Vladimir; acontece também com Winnie, enterrada em seu monte de terra, e Willie, seu marido, que não diz nada e nem aparece completamente em cena; da mesma forma, os quatro personagens de *Fim de jogo* não têm muito o que fazer. Em relação ao tempo, devemos encarar sua metaforização, expressa de maneira concreta, através de signos, que também irão acentuar o impasse frente à existência humana. Os dois atos da peça *Esperando Godot* acontecem no mesmo cenário, com pequenas modificações: a árvore, que estava seca no primeiro ato, no segundo “tem quatro ou cinco folhas” (BECKETT, 1976, p. 103).

Nesse ambiente, o tempo passa a ser representado não pelo relógio cronológico, mas pelo relógio interior que bate de frente com o tempo real. A representação, agora, se dá nas “quatro ou cinco folhas” da árvore, que ontem estava completamente seca. Em *Dias felizes*, a passagem do tempo é marcada pelo corpo de Winnie enterrado no monte de terra – até a cintura no primeiro ato, até o pescoço no segundo; em *Fim de jogo*, peça em ato único, os personagens estão confinados em um espaço que não sabemos onde é e o que é, pois pode ser uma sala ou um galpão, ou apenas um espaço fechado, com janelas cobertas por cortinas.

Os personagens do conto “Sarapalha”, de Guimarães Rosa, estão confinados em um espaço mínimo: sentados sobre o cocho, não são capazes de se deslocarem fisicamente, seja pela dificuldade de movimentos imposta pela doença, seja pela necessidade de permanecer junto ao outro: o afastamento significaria o mais completo abandono, mesmo que temporário: os dois se dependem mutuamente, ainda que seja para permanecerem em silêncio.

Assim como em Beckett, em que “a decadência física, a mutilação, o depauperamento gradativo do organismo” (BERRETINI, 1977, p. 14), marcantes em sua obra teatral⁵ e romanesca, “formando as personagens uma verdadeira ‘galeria de mortos’, segundo o próprio autor, pois através da obra desfilam: paralisia, cegueira, tumores e outras enfermidades”

⁵ A grande maioria dos personagens beckettianos sofre de algum mal, que limita suas ações, impondo-lhes uma redução em seus movimentos físicos: *Fim de partida*: Nell e Nag não têm pernas, Hamm vive em cadeira de rodas e Clov não pode se sentar; *Comédie*: os três personagens vivem dentro de jarros e são acometidos por uma doença que se manifesta na pele.

(BERRETINI, 1977, p. 14-15), no conto rosiano também são acometidos por um mal físico. A redução da movimentação física, em “Sarapalha”, determinada pela malária, impõe aos personagens uma impossibilidade em seu exercício de liberdade: se não podem sair, obrigatoriamente têm que ficar. Quando no final do conto Argemiro vai embora, não fica claro que ele irá conseguir chegar ao seu destino, o que nos parece revelar sua última fala: “– Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p’r’a gente deitar no chão e se acabar!...” (ROSA, [1995?], p. 134).

O cocho é a tábua de salvação, pois ali os primos se encontram, e, ali, trocam experiências, falam da doença e da dor da saudade, e, numa dupla dependência, se amparam e se completam, em simbiose. Em “Sarapalha”, o espaço, apesar de sua redução, é múltiplo: geográfico, dramático, interior.

A casa não é mais lugar de convivência: pode, então, ser entendida como um espaço no qual a lembrança se materializa, em cada um de seus cômodos, em cada móvel existente, no próprio ar que se respira, pois ali está marcada, em cicatriz profunda, a presença de Luísa. A casa é a cicatriz que ficou do corte; a marca que não se apaga; tatuagem a remeter sempre e mais ao instante exato da ferida exposta. A casa é o abandono do próprio personagem Primo Ribeiro, e, também, do Primo Argemiro, que ali experienciou uma paixão secreta pela mesma mulher, e, também, saiu ferido, e carrega sua própria cicatriz tatuada. Como tentativa última de negação, o abandono: a casa da fazenda apenas existe porque ali se conserva:

É aqui, perto do vau da Sarapalha: tem uma fazenda, denegrada e desmantelada; uma cerca de pedra-seca, do tempo de escravos; um rego murcho, um moinho parado; um cedro alto, na frente da casa; e, lá dentro, uma negra, já velha, que capina e cozinha o feijão. Tudo é mato, crescendo sem regra; mas em volta da enorme morada, pés de milho levantam espiga, no chiqueiro, no curral e no eirado, como se a roça se tivesse encolhido, para ficar mais ao alcance da mão. (ROSA, [1995?], p. 135)

Como foi dito anteriormente, o espaço não se limita à dimensão física e geográfica ocupada pelos personagens: o espaço é, também, emocional: é lembrança, sofrimentos e alegrias. O espaço estabelece com a vida um jogo dialético que leva o homem a confrontar-se com suas contradições. O espaço não determina apenas o *lugar*, pois está intrinsecamente ligado ao *tempo*, que é sua quarta dimensão. A relação tempo/espaço é que vai criar o ambiente – físico e psicológico – em que o personagem se move e a ação se desenrola: o espaço não só modifica o homem, o homem também modifica o espaço e, a partir daí, novas relações homem/espaço se estabelecem.

O tempo move-se do presente para o futuro; somente através da lembrança ativamos a memória, e tornamos possível resgatar o passado para tentar aproximá-lo do nosso presente. Não temos uma memória absoluta, tampouco vamos conseguir esquecer tudo o que nos aconteceu, a não ser em situações excepcionais. Naturalmente, somos seletivos; os acontecimentos estão armazenados, mas nem todos estão à nossa disposição no exato momento em que necessitamos deles. Muitas vezes é preciso garimpar, “fazer um esforço de memória” para recuperarmos algum dado do nosso passado. Não podemos lembrar tudo! Ricoeur nos fala da

[...] conquista da distância temporal, conquista situada sob o critério que podemos qualificar de gradiente de distanciamento. A operação descritiva consiste então em classificar as experiências relativas à profundidade temporal, desde aquele em que, de algum modo, o passado adere ao presente, até aquelas em que o passado é reconhecido em sua preteridade passada. (RICOEUR, 2007, p. 43)

Neste sentido, quanto maior a distância, mais difícil se torna efetivar essa aproximação, porém, a associação dos fatos pode nos levar a cada vez mais longe em nossas lembranças. Ainda segundo Ricoeur, “não temos outro recurso a respeito da referência do passado, senão a própria memória” (RICOEUR, 2007, p. 40). Nossa descrição do passado é feita do presente e depende da nossa memória para lhe conferir o máximo de confiabilidade possível. O passado pode ser para nós um fardo muito pesado de carregar, então nos esforçamos para deixá-lo quieto lá no seu canto; ou pode ser um passado glorioso, no qual nos refugiamos para fugir das inquietações do presente; mas passado pode ser, também, processo de reflexão que vise ao conhecimento e ao aperfeiçoamento do presente.

[...] Esta noite sonhei com ela, bonita como no dia do casamento... E, de madrugada, ainda bem as garrixas ainda não tinha pegado a cochichar na beirada das telhas, tive notícia de que eu ia morrer... Agora mesmo, 'garrei a 'magnar: não é que a gente pelejou p'ra esquecer e não teve nenhum jeito?... Então resolvi achar melhor deixar a cabeça solta... E a cabeça solta pensa nela, Primo Argemiro... (ROSA, [1995?], p. 141)

“Sarapalha” é um conto sobre partida: Luísa abandona o Primo Ribeiro para seguir outro homem; a população deixa o povoado com medo da malária; o Primo Argemiro é expulso ao revelar que também ama Luísa. A partida implica em uma perda, um vazio que se estabelece pela ausência. Rapidamente, a partida, como ato presente, se torna passado e, sendo passado, se distancia. No entanto, a ausência de Luísa ainda sobrevive, embora dela se evite comentar:

de todas as partidas, a mais sentida. Luísa partiu porque “trocou”; trocou porque passou a amar outro; amou outro porque deixou de amar. A rejeição experimentada não se apagou com a partida, que se tornou passado. O passado insiste em impor sua presença, exatamente por ser passado, e está sempre pronto a se manifestar. Em sua necessidade, ainda que inconsciente, de se presentificar, nos obriga a nos confrontarmos com nossos fantasmas e nossas dores que acreditávamos distantes, e, portanto, protegidos dele. Primo Ribeiro não consegue deter seu fluxo intermitente.

A configuração do passado pode ser verificada na configuração do espaço narrado: o abandono interior dos personagens de “Sarapalha” se faz representar na redução mimética, aqui dramatizada pelo cocho. Os dois já estão no cocho quando a narrativa se inicia:

E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de cocho emborcado, quentando-se ao sol. [...] Há mais de duas horas que estão ali assentados, em silêncio, como sempre. Porque, faz muito tempo, entra ano e sai ano, é toda manhã assim. [...] Os dois se sentam no cocho, Primo Argemiro da banda do rio, Primo Ribeiro do lado do mato. (ROSA, [1995?], p. 135-136)

O que regula o tempo nas vidas de Ribeiro e Argemiro é a incansável presença de Luísa em suas lembranças, que, a cada dia, os tortura mais e mais, fazendo com que os dois sofram calados. Para se ocuparem, e tentar adiantar o tempo, os dois estabelecem “jogos”, que se repetem continuamente, dia após dia, numa rotina que não se encerra. Criam códigos comportamentais – gestuais e verbais – que reduzem a possibilidade de uma maior comunicação entre eles, pois definem numa única palavra ou gesto todo um processo de argumentação, que daí poderia surgir e estabelecer um diálogo:

E, um pouco antes ou um pouco depois do sol, que tem um jeito de aparecer sempre bonito e sempre diferente, Primo Ribeiro diz:

– Ei, Primo, aí vem ela...

– Danada!...

– Olh’ele aí... o friozinho nas costas...

E quando Primo Ribeiro bate com as mãos nos bolsos, é porque vai tomar uma pitada de pó. E quando Primo Argemiro estende a mão, é pedindo o cornimboque. E quando qualquer dos dois apoia a mão no cocho, é porque está sentindo falta-de-ar.

E a maleita é a “danada”; “coitadinho” é o perdigueiro; “eles”, a gente do povoado, que não mais existe no povoado; e “os outros” são os raros viajantes que passam lá em-baixo porque não quiseram ou não puderam dar volta para pegar a ponte nova, e atalham pelo vau. (ROSA, [1995?], p. 136-137)

Em nossa proposta comparatista, observamos o mesmo processo em *Esperando Godot*. Os personagens se propõem jogos ao longo de toda a peça. Para exemplificar, destacamos a antológica cena do suicídio:

Vladimir – O que vamos fazer agora?
Estragon – Esperar.
Vladimir – Sim, mas enquanto a gente espera.
Estragon – Que tal se a gente se enforcasse?
Vladimir – É um modo de se masturbar.
Estragon – (*excitado*) A gente goza?
Vladimir – Completamente. E onde cai, nascem mandrágoras. É por isso que elas gritam quando a gente as colhe. Você não sabia?
Estragon – Vamos nos enforcar imediatamente. (BECKETT, 1976, p. 25-26)

Mas os dois são incompetentes e o jogo do suicídio tem que ser adiado:

Estragon – (*com dificuldade*) Gogo, magro; o galho não quebra; Gogo morre. Didi pesado. O galho quebra; Didi fica sozinho. (*Pausa.*) Enquanto que... (*Procura o termo justo.*)
Vladimir – Não tinha pensado nisso.
Estragon – Se o galho enforca você, enforca a mim também.
Vladimir – Mas eu sou mais pesado que você.
Estragon – Você que diz. Eu não sei. Há uma chance em duas. Mais ou menos.
Vladimir – Então vamos fazer o que?
Estragon – Não vamos fazer nada. É mais prudente.
Vladimir – Vamos esperar e ver o que ele diz.
Estragon – Quem?
Vladimir – Godot. (BECKETT, 1976, p. 27-28)

Um novo jogo é proposto, ainda que o jogo seja não fazer nada, ou esperar Godot, ou, mesmo, ficar em silêncio, pois o silêncio acompanha seus personagens implacavelmente:

Beckett, o *dramaturgo da palavra* – palavra banal e derrisória – é também, e sobretudo, o *dramaturgo do silêncio*. Empregado em diferentes dosagens e com diferentes matizes, é o silêncio um importante ingrediente da sua obra. Se é predominante nas pantomimas, notável é ainda seu emprego em outras peças, vindo indicado por *travessões*, quando não por rubricas, mediante termos *pausa*, *um tempo*, *um tempo longo*, *um longo silêncio*, ou simplesmente *silêncio*. *Esperando Godot* se abre com silêncio, e com ele, se fecha, sendo que este mundo final é como que enfatizado e ampliado pela imobilidade das personagens, em discordância com as últimas falas que se referiam à necessidade da partida. (BERRETINI, 1977, p. 53-54, grifos da autora)

O jogo e o silêncio são presença constante em “Sarapalha”: quando Ribeiro e Argemiro não estão jogando, estão em silêncio, que só é quebrado com a proposta de um novo jogo. Quando esse não se concretiza o espanto se manifesta:

Um barulho. É o cachorro magro, que agita as orelhas dormindo, e dorme alertado, com o focinho cúbico encostado no chão.

Primo Argemiro espera um pouco. Aí, ele se espanta. De há muito anos, dia trás dia, tem a hora do perdigueiro dormir ali perto, e a horinha do perdigueiro sacudir as orelhas, que é o momento de Primo Ribeiro dizer:

– Vida melhor do que a nossa...

Para Primo Argemiro, eternamente, responder:

– É sim...

E, agora, Primo Ribeiro não falou. Por que? Ficou mudo, espiando as três galinhas, que ciscam e catam por ali. Por que?... (ROSA, [1995?], p. 137-138)

O jogo, em sua constante repetição, adquire duas funções na narrativa: se, por um lado, alivia, um pouco que seja, a dor dos personagens – pois, enquanto jogam, tentam não lembrar –, por outro lado, os torna prisioneiros e dependentes de sua recorrência: a cada dia novos jogos serão jogados, para evitar que o tempo e a lembrança sufoquem suas vidas. No instante mesmo em que possibilita uma aparente e frágil liberdade, se impõe com todas as suas grades de reclusão e os sufoca, deixando-os sem alternativas. O jogo se impõe aos personagens, e se impõe também a nós, leitores, como sufocamento.

Embora o conto se passe em apenas uma manhã, “respeitando” a unidade de tempo (e, também, de lugar), o tempo psicológico nos induz a uma impressão temporal bastante superior: a recorrência ao passado, ainda que não funcione como *flashback*, prolonga a ação, e provoca nos personagens e, talvez, também no leitor, a sensação de um tempo muito maior.

A repetição das ações dos personagens – uma vez que tudo o que acontece “hoje”, de alguma forma, também aconteceu “ontem” – sugere um *déjà vu*. Nesse sentido, consideramos que a unidade de tempo não se impõe absolutamente, deixa aberta uma fresta, possibilitando uma melhor compreensão do universo daqueles personagens. Ainda que se mantenha cronologicamente, a unidade de tempo não se realiza em termos psicológicos, em função dessa repetição.

A dimensão temporal está subordinada, quase que exclusivamente, à dor, à mágoa e ao desejo do reencontro. As horas são outras, mais longas. Sua representação pode ser verificada na seguinte passagem:

Silêncio. Passopretos. Silêncio. Ciscado das galinhas. Passopretos. Silêncio.
Primo Ribeiro:
– Primo Argemiro.
E, com imenso trabalho, ele gira no assento, conseguindo pôr-se de-banda,
meio assim.
Primo Argemiro pode mais: transporta uma perna e se escancha no cocho.
(ROSA, [1995?], p. 139)

A “materialização”do tempo – aqui realizada pelos “passopretos” e “galinhas” – contribui para a sua dilatação, e se transforma em representação de mais angústia e mais dor. O silêncio (que é dominante), intercalado pelos “passopretos” e “ciscado de galinhas”, amplifica a monotonia e a modorra das horas. O tempo não passa. O tempo, como quem envolve os personagens, insiste em sua letargia.

Ribeiro e Argemiro estão presos a um passado que se presentifica na figura de Luísa. A vida dos dois só existe a partir da existência de Luísa, que, objetivamente, não existe mais, uma vez que é apenas citada, como referência do passado que insiste em se fazer presente, mas que apenas se manifesta na nona página, de uma edição que possui vinte e duas. A personagem-pivô de toda a narrativa só aparece na metade do conto; durante todo o tempo anterior, ela figura apenas na memória dos personagens, inacessível ao leitor. Uma personagem invisível que, ao se revelar, passa a interferir em todas as discussões, determinando, inclusive, aquilo que para nós, leitores, já é pretérito. No entanto, a sentida presença de Luísa, a qual podemos caracterizar como “personagem ausente”, entendendo que “ausente é aquele [personagem] que não está na fatia de tempo e espaço compreendida pela narrativa” (CABRAL, 2008, p. 11), se faz presente no imaginário dos dois primos, e se torna pivô do conflito fundamental do conto.⁶

Uma personagem ausente é uma personagem que não aparece em cena, mas que é o foco das atenções das outras personagens, e tem um papel central na trama. A personagem ausente não aparece na trama, a ação que se desenrola diante do público, mas é parte da história da peça, a narrativa completa, à qual fazem parte as ações anteriores à peça e as ações que se passam entre as cenas. (ROSEFELDT, 2002 *apud* CABRAL, 2008, p. 11)⁷

A razão dos personagens não se encontra em suas próprias vidas, mas na ausência de Luísa: esperam alguém que não voltará. Sua partida foi definitiva. Situação semelhante

⁶ O mesmo pode ser observado em relação ao personagem Godot, do qual temos apenas referência e não o vemos em cena: ele participa da *história*, mas não participa da *trama*.

⁷ Ainda que a obra de Rosefeldt trate especificamente da personagem teatral, entendemos ser possível sua transposição para o entendimento da personagem Luísa, uma vez que sua participação no conto se concretiza pela sua ausência na trama.

encontraremos em Vladimir e Estragon, que esperam um Godot, que nunca chega e, certamente, nunca chegará.⁸

O que observamos: uma possibilidade que não se realiza, pois, para eles, o passado só se presentifica em suas lembranças, e delas é que se alimentam. Para os dois, a esperança não está liquidada:

- Por que é que foi, que só hoje é que o senhor sonhou com ela, Primo Ribeiro?
- Não sei, não... Só sei é que se ela, por um falar, desse de chegar aqui, até a febre sumia...
- É... Se ela chegasse, até a febre sumia...
- Também, não sei: eu hoje cansei de sofrer calado... (ROSA, [1995?], p. 142)

Em *Esperando Godot*, a expectativa da chegada acompanha os personagens durante toda a ação:

- Estragon** – [...] Vamos embora?
- Vladimir** – Não podemos.
- Estragon** – Por quê?
- Vladimir** – Estamos esperando Godot.
- Estragon** – É mesmo. (*Pausa.*) Tem certeza que é aqui?
- Vladimir** – O que?
- Estragon** – Que era para a gente esperar?
- Vladimir** – Ele disse perto da árvore. (*Olham a árvore.*) Você vê outras árvores? (BECKETT, 1976, p. 18-19)

Primo Ribeiro e Primo Argemiro se uniram por Luísa, e, agora, se separam por Luísa, ou, melhor dizendo, por aquilo que ela significou e ainda significa na vida de cada um, e naquilo que sua lembrança provocou de cisura, de rompimento definitivo, como resultado de um ato de honestidade e lealdade do Primo Argemiro. Sua decisão de contar sua paixão por Luísa não o dignifica perante Primo Ribeiro: o crime é maior do que a certeza de que nada houve entre Argemiro e Luísa. Se separam porque Ribeiro se sentiu traído; se separam porque Argemiro, num ato de grande lealdade, revelou seu segredo. O que separa os dois é o ciúme indomável de Ribeiro, permitindo que sua amizade e confiança em Argemiro sejam abaladas definitivamente.

No entanto, nos parece que um novo jogo havia sido proposto por Ribeiro: o pacto de silêncio, em torno do nome de Luísa, foi rompido por Ribeiro, que revelou o seu sonho e seu

⁸ Questionado sobre o fato de a peça *Esperando Godot* ser em dois atos e não em três, Beckett teria respondido que, se fosse em um ato, todos teriam a certeza de que Godot apareceria “amanhã”; se fossem três atos, essa certeza seria destruída; com dois atos a dúvida se estabelece: “Um ato teria sido insuficiente, e três atos teria sido muito.” (Cf. BECKETT, 1976, p. xx).

desejo. Da mesma maneira que Ribeiro não consegue mais guardar seu segredo, Argemiro se sente autorizado a falar, como parceiro do jogo que se inicia. A revelação do seu amor oculto só aconteceu porque uma nova regra estava implícita no ato de Ribeiro contar o sonho.

Nada nos leva a acreditar que Argemiro esteja mentindo em relação à postura correta que manteve junto a Luísa, nenhum sinal contrário nos é apresentado. Ribeiro, porém, não o escuta, além do que lhe interessa: só o fato de o primo gostar de Luísa é suficiente para expulsá-lo e romper com a amizade, considerando-o traidor:

- Fui picado de cobra... Fui picado de cobra... Ô mundo!
- Mas, sossega, Primo Ribeiro... Já lhe jurei que não faltei nunca ao respeito a ela... Nem eu era capaz de cair num pecado desses...
- Fui picado de cobra...
- O senhor está variando... Escuta! Me escuta, pelo amor de Deus...
- Não estou variando, não, mas em-antes estivesse!... Some daqui, homem! Vai p'r'as suas terras... Vai p'ra bem longe de mim!... Mas vai logo de uma vez!
- Quero morrer nesta hora, se algum dia eu pensei em fazer a sua desonra, Primo!
- Anda, por caridade!... Vai embora!... (ROSA, [1995?], p. 151)

Suas vidas só encontravam razão naquilo que não é mais possível: o amor de Luísa. De resto, apenas sobrevivem, porque ainda não morreram da tremedeira. Nada produziram. Nada sonharam, além do passado. Mesmo a amizade, que tanto proclamaram, é frágil e não resistiu à primeira prova, ao primeiro confronto.

Vladimir e Estragon irão voltar “amanhã” para continuar esperando.

Primo Ribeiro e Primo Argemiro não mais se encontrarão, os laços estão rompidos definitivamente: talvez não resistam a mais uma noite, depois do impacto da separação provocada por um passado que insiste em se fazer presente.⁹

REFERÊNCIAS

- BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett: a biography*. London: Picador, 1980.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- BERRETINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

⁹ Agradeço especialmente à Profa. Dra. Claudia Campos Soares (UFMG) pela sugestão de elaborar uma análise comparatista entre os dois textos literários.

- BIRKENHAUER, Klaus. *Samuel Beckett*. Tradução Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- CABRAL, Carolina Bensimon. A personagem ausente na narrativa literária. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em:
<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1879/1/405182.pdf>. Acesso em 30 out. 2015.
- ESSLIN, Martim. *The theatre of the absurd*. New York: Anchor Books, 1969.
- JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Tradução Léo Schkafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas, SP: Unicamp, 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, [1995?].
- USCATESCU, George. *Teatro occidental contemporaneo*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1968.

Artigo recebido em agosto de 2015.
Artigo aceito em outubro de 2015.