

A AÇÃO ALEGÓRICA  
*Allegory Action*

Ciliane Bedin\*

*As Pensées de Pascal num esquete de music-hall  
encenados pelos palhaços Fratellini*

Jean Anouilh

I - UM BREVE PERCURSO DO CONCEITO DE AÇÃO

No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles apresenta sua definição de tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o 'terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções' (1976, p. 447).

Com essas palavras, o filósofo anuncia aquilo que considera as principais características de uma tragédia, dentre elas, e a que nos interessa

\* Doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina sobre orientação do Prof. Dr. Claudio Cruz. Cabe salientar que as duas primeiras seções deste trabalho se valem também de meu estudo sobre a *ação* iniciado no período de mestrado, cujo texto final foi publicado em forma de livro pela EDIPUCRS, e a terceira seção se constitui em um momento novo de reflexão: olhar para a *ação* de *Esperando Godot* sob a ótica da *alegoria* benjaminiana.

aqui em especial, o *mýthos*, que corresponde à “composição das ações”, cujo tratamento mereceu destaque na *Poética*. Um dos motivos dessa importância é sugerido pelo fato de que a tragédia não “imita” seres humanos, mas é “imitação de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação” (1976, p. 448). As particularidades do ser humano correspondem aos *caracteres*, mas o “elemento” mais importante do drama é, para o filósofo, a *ação*<sup>1</sup>. Independente dessa preferência há que se levar em consideração o fato de que a *ação* não está separada dos caracteres. Não conseguimos imaginar, por exemplo, uma *peça grega* feita somente com *ação*, da mesma maneira parece difícil isso acontecer apenas com caracteres<sup>2</sup>.

Nos capítulos VII e VIII da *Poética*, nos é apresentado algumas características da *ação*, as quais nos levam, se assim podemos dizer, a uma ideia clássica do conceito. Uma dessas características é a linearidade da *ação*, ou seja, a “sequência das partes” de uma peça deve apresentar um início, um meio e um fim, estando disposta de tal forma que uma pessoa em contato com uma obra teatral, por exemplo, não chegasse ao fim se perguntando: o que vem depois? (ROSS, 1981, p. 400); da mesma maneira, nessa perspectiva, o início deveria ser inteligível para que não suscitasse a pergunta: por que isso está acontecendo? (ROSS, 1981, p. 400).

Essa compreensão de linearidade aristotélica indica, como pano de fundo, uma compreensão simbólica de arte. Como poderíamos entender tal relação? No capítulo XI da *Poética*, o filósofo sugere que as ações do início de uma obra necessitam implicar as ações do final – seguindo uma sequência causal, sempre que se dá A *deve-se* dar B –, momento que a *ação* deve possuir um ato de *reconhecimento*: “como indica o próprio nome da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer” (ARISTÓTELES, 1976, p. 448). Podemos especular esse ponto. A passagem “do ignorar ao conhecer” parece implicar um momento em que o ser humano toma contato com o desvelamento da ‘verdade’, cuja passagem se dá do obscuro para a claridade, aproximando-se, de acordo com essa concepção aristotélica, a um valor intrínseco do *símbolo* uma visão totalizadora do real, que articula, harmoniosamente, um sentido transparente.

<sup>1</sup> Há interpretações que especulam alguns motivos pelos quais o filósofo tenha feito tal escolha, buscando aproximar, com isso, seu sistema filosófico. Um motivo que justifica essa escolha é atribuído a distinção entre *ato* e *potência*. O *caráter*, nesta interpretação, opondo-se em certa medida ao *mýthos*, é “caráter-en-la-medida-en-que-es-inactivo” (ROSS, 1981, p. 406), estando em *potência*. Aristóteles, então, escolhe o *mýthos* que é, de certa maneira, um “caráter-en-acción” (ROSS, 1981, p. 406), algo que *poderia acontecer* e que acontece, pois está em *ato*.

<sup>2</sup> O filósofo afirma, no capítulo VI da *Poética*, que não poderia haver tragédia sem *ação*, porém poderia haver sem caracteres. (ARISTÓTELES, 1976, p. 448). Eudoro de Souza sugere que os caracteres poderiam ser entendidos, nessa passagem, como figuras não marcantes. Apêndice da *Poética*: “Comentários no capítulo VI”, p. 483.

Se nos escritos aristotélicos as reflexões sobre a *ação* se mostram, sobretudo, a partir de uma objetivação das ações, pois o foco de estudo não são as forças propulsoras que levam o ser humano a agir, mas como as “partes” constitutivas de uma obra teatral devem ser arranjadas para atingir um determinado fim, observaremos, em um momento posterior da história, que há uma abertura na perspectiva subjetiva do drama, a qual destaca a *vontade* dos personagens, o que nos proporciona uma ampliação da compreensão do conceito de *ação* na arte dramática.

Séculos mais tarde, algumas das reflexões contidas na poética aristotélica são retomadas nos estudos estéticos de Hegel<sup>5</sup>. Aristóteles havia sido explícito ao enfatizar algumas condições para a *ação*, porém suas reflexões são retomadas com o passar dos anos na tentativa de ampliar a estética teatral observada e fundada pelo estagirita. Hegel amplia o foco de atenção para um campo teoricamente pouco explorado: a *vontade* dos personagens. Parece que algumas questões são colocadas em pauta, como: o que impulsiona o movimento humano? Algo justifica o lançamento dos personagens nos conflitos? Hegel preocupa-se em colocar em evidência a vontade humana, contudo, ao fazer isso, não esquece, ou não deixa fora de foco, o campo objetivo das ações: a realização de algo ou de um fim. É na síntese da épica e da lírica que o filósofo encontra o enlace entre um componente objetivo e subjetivo da *ação* dramática<sup>4</sup>.

No drama, a vontade do indivíduo somente se revela no âmbito da *ação*, e é somente assim que, para o filósofo, as situações ganham sentido. A vontade, nessa perspectiva, ganha a função de móbil interno que, agindo em situações exteriores, torna-se objetiva, sendo a *ação*, portanto, uma “vontade cumprida” (HEGEL, 1995, p. 558). É nessa condição que a *ação* aparece como *ação*: como realização efetiva de intenções e fins com os quais

<sup>5</sup> Antes disso, já no século XVI e depois XVII, comentadores já haviam revisitado a *Poética*, não com o intuito de inventar ou colocar em debate questões novas à arte dramática, fundando, com isso, uma estética original, mas, a partir daquela, justificar diferentes doutrinas (ROUBINE, 2003, p. 41). A ampliação da unidade da ação deu margem a muitas interpretações, e a palavra unidade, aqui, contrasta com as inúmeras possibilidades que foram passíveis de formulação (ROUBINE, 2003, p. 41). De acordo com Roubine, a retomada da chamada poética clássica fez com que se regulasse uma espécie de doutrina unitária de três elementos de composição em uma peça, tomando como ponto de partida a unidade de *ação*, ampliando-a em outras duas: unidade de lugar e de tempo (2003, p. 41).

<sup>4</sup> Por um lado, de grande amplitude poética, o mundo épico tem como pano de fundo um empreendimento coletivo, no qual se exprime uma totalidade nacional, e o sujeito, aqui, liga-se de maneira íntima a esse coletivo, pois “as circunstâncias exteriores desempenham um papel tão importante como as determinações emanadas da vontade e do caráter das personagens” (HEGEL, 1995, p. 482). Por outro, em oposição à épica, encontra-se a lírica, em que a alma do sujeito está em plena agitação, e seu fim é dar vazão, por meio da linguagem, às agitações da alma, cuja tarefa “consiste em libertar o espírito, não do sentimento, mas no sentimento” (HEGEL, 1995, p. 511). É na comunhão dos dois ‘gêneros’ que resulta a *ação* dramática: um desenvolvimento objetivo e uma vontade individual, sendo que “o objetivo se apresenta como inseparável do sujeito” (HEGEL, 1995, p. 437).

o indivíduo se confunde como parte integrante de si mesmo e que, por conseguinte, também devem aderir antecipadamente a todas as consequências exteriores da sua realização (HEGEL, 1995, p. 558).

Ao compreender o drama como uma síntese da épica e da lírica, de um elemento objetivo e outro subjetivo, Hegel parece ligar a *ação* dramática ao princípio de *dever ser* (BORNHEIM, 1975, p. 82-85). Nesse ponto de vista, o desfecho da *ação* dramática deve ser aquele que submete o indivíduo a *razão absoluta*. Essa maneira de tomar a *ação* parece ligá-la a uma noção simbólica de *ação*. Podemos, pois, especular tal ponto. Na leitura da peça *Antígona*, de Sófocles, Hegel observa o embate de duas forças contrárias: por um lado, a vida espiritual – simbolizada pelo estado; e, por outro lado, a moral natural – assumida pela família (HEGEL, 1995, p. 607). Creonte, após assumir o poder, representando a figura do Estado, proíbe o sepultamento de Polínicos, que morrera pela mão do irmão Etéocles, também morto em combate. Antígona, ao ter conhecimento da lei, coloca-se em oposição à decisão do tio, e, justificada do ponto de vista da família, lança-se para o ato de transgressão do decreto: “não deixarei sem sepultura o meu irmão muito querido” (SÓFOCLES, 2002, p. 204). Ao cumprir sua vontade, honrando os laços de sangue e os deuses do subterrâneo, Antígona, para Hegel, atua em um conflito: sua vontade contra as leis que regem a vida pública. O desfecho, nessa perspectiva, deve ser aquele que busca promover a satisfação do espírito, e isso se torna possível quando “a alma sente um apaziguamento verdadeiramente moral” (HEGEL, 1995, p. 609). Essa satisfação do espírito, para Hegel, é o momento em que o indivíduo se submete a uma realidade absoluta, pois o ser humano é desmedido enquanto ser humano (BORNHEIM, 1975, p. 83) e, ao final, deve ser sacrificado e experimentar o “gosto da finitude humana” (HEGEL, 1995, p. 611). As ações de Antígona, sob a perspectiva hegeliana, portanto, parecem ser motivadas por uma unilateralidade contida no seio de sua própria paixão, razão do conflito, e para que haja, então, um apaziguamento completo, faz-se necessária a supressão dessa unilateralidade; ou seja, Antígona deve se submeter às leis públicas do estado. Ao submeter o indivíduo ao princípio categórico, Hegel parece ligar a *ação* a um conceito simbólico, cuja consequência seria entender a arte dramática a partir de uma visão totalizadora, valor que é intrínseco ao *símbolo*.

Agora, o que acontece com *ação* quando o foco passa a ser o drama moderno? Ao comparar o drama antigo com o moderno, Hegel constata mudanças na *ação*. Se lembrarmos de *Hamlet*, em um primeiro momento, temos o conflito do filho que busca honrar o pai, tema que aparece em peças como *Electra*, de Sófocles, e *Coéforas*, de Ésquilo (HEGEL, 1995, p. 619). Em um segundo momento, o conflito em que Hamlet se lança não seria propriamente uma vingança para honrar os laços de sangue, como o fazem

Electra e Orestes, entretanto, parece girar em torno de seu próprio caráter (HEGEL, 1995, p. 619). Hamlet dorme e encontra em seus sonhos obstáculos, fazendo-o hesitar. Entregue aos monólogos, ele coloca em dúvida o agir:

E assim a reflexão faz todos nós covardes  
 E assim o matiz natural da decisão  
 Se transforma no doentio pálido do pensamento  
 E empreitadas de vigor e coragem,  
 Refletidas demais, saem de seu caminho,  
**Perdem o nome de ação.** [grifo nosso]  
 (SHAKESPEARE, 1996, p. 62).

Para Hegel, o drama moderno explora o princípio de subjetividade e, em *Hamlet*, isso fica em evidência nas ações do herdeiro da Dinamarca, que oscilando “entre a decisão, ensaios e simulacros de execução, acaba por sucumbir às próprias incertezas e às complicações criadas pelas circunstâncias exteriores” (HEGEL, 1995, p. 619)<sup>5</sup>. Segundo Bornheim, Hegel se depara com a questão da subjetividade no drama moderno, mas contorna-a e, com isso, retoma a tragédia grega, encontrando sua maior expressão na peça *Antígona*, de Sófocles (BORNHEIM, 1975, p. 83).

*Hamlet* é uma obra tão sugestiva que inúmeras interpretações sobre sua *ação* podem ser encontradas. Não querendo simplificar o problema espinhoso que a peça envolve, é importante trazê-la ao nosso texto para destacar um ponto significativo à compreensão da *ação*. Nesse cenário, Francis Fergusson (1964, p. 137) nos chama a atenção para uma imagem do ser humano no foco de uma tradição ocidental que, ao mesmo tempo, inclina-se em “direção ao caos”. Para o autor, a obra de Shakespeare pode ser considerada, dentro de uma perspectiva teatral, “como a dramatização do processo que levou, através da Renascença, ao mundo moderno e seu teatro fragmentário” (1964, p. 136). A partir do mundo moderno, o teatro ganha perspectivas diversas e os argumentos teóricos se multiplicam na tentativa de dar conta das complexidades e vitalidades advindas de suas inúmeras manifestações.

No século XX, autores como Fergusson retomam e reconsideram algumas questões sobre o conceito de *ação*. Ao invocar uma possível distinção aristotélica entre *ação* e *mýthos*, o autor supõe que há uma diferença

<sup>5</sup> O filósofo também observa que o drama moderno parece apresentar uma unidade de *ação* “mais ou menos rigorosa” (1995, p. 564) quando comparada ao drama antigo. Embora Hegel pareça apontar para a existência de ações secundárias, pois sugere que haja um possível reconhecimento entre “as relações que existem entre os episódios e as personagens” (1995, p. 564), não nos posicionaremos em relação a esse ponto.

entre “a ação e os acontecimentos pelos quais é manifestada” (FERGUSSON, 1964, p. 229). De um modo geral, a *ação* significa antes um conceito análogo, compreensível quando interpretada a partir de suas próprias manifestações e em referência a ações determinadas, enquanto o *mýthos* aponta para a “síntese dos incidentes”. Embora se possa tentar extrair uma noção geral dos dois conceitos, Fergusson atenta para que, sobretudo, a *ação* necessita de uma integração às manifestações determinadas de *uma ação*. Esse modo de tomar o conceito é muito importante para o nosso texto, pois significa dizer que para compreender a *ação* é necessário lançar um olhar atento para a manifestação das ações de uma obra específica, e buscaremos realizar tal tarefa na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

## II - AÇÃO EM ESPERANDO GODOT

A passagem do tempo, condição inexorável ao ser humano, é colocada sob dois traços e a *ação*, aqui, manifesta-se “sob duas rubricas” (BECKETT, 2003, p. 9): Godot não virá, mas os personagens esperam. Esse possível paradoxo, que não parece encontrar desfecho, será exposto, a seguir, centrado, sobretudo, nas ações dos personagens Estragon e Vladimir, considerando-os como peças-chaves para a leitura.

Estragon, sentado em uma pedra, próximo a uma árvore desfolhada, tenta tirar as botas. Desiste. Recomeça mais uma vez, desistindo de novo diz: “Nada a fazer”. A primeira fala de Estragon parece marcar o beco sem saída no qual os personagens se encontram: não há nada a fazer. Vladimir, que acabara de entrar, imóvel, degusta a frase como uma delicada refeição mental:

Vladimir (*avançando em pequenos passinhos, com as pernas bem separadas*): Estou começando a concordar com essa opinião. Toda a minha vida eu disse: ‘Calma Vladimir você ainda não tentou tudo’. E recomeçava a luta. (*Faz uma pausa e pensa na luta. A Estragon*) Então você está aí de novo. Estragon: Estou? Vladimir: Fico alegre em vê-lo. Pensei que você tivesse ido embora para sempre. Estragon: Eu também. (BECKETT, 1976, p. 9)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Estaremos utilizando duas traduções para o português: uma de Flávio Rangel, 1976, e outra de Fábio Andrade, 2005. “Vladimir: (*s’approchant à petits pas raidés, les jambes écartées*) Je commence à le croire. (*Il s’immobilise*). - J’ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n’as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (*Il se recueille, songeant au combat. A Estragon.*) Alors, te revoilà, toi. Estragon: Tu crois? Vladimir: Je suis content de te revoir. Je te croyais partir pour toujours. Estragon: Moi aussi” (BECKETT, 1952, p. 9).

Em uma estrada deserta, Vladimir e Estragon esperam, e, enquanto isso, encontram Pozzo e Lucky, viajantes que passam em cena nos dois atos. Há uma oposição polar entre as duplas de personagens que compõem *Esperando Godot* (WILLIAMS, 2002, p. 201). Enquanto Estragon, literalmente, desabafa a nulidade de seus esforços ao tentar tirar os sapatos de seus pés, Vladimir especula a frase dita pelo primeiro e a digere mentalmente: um preocupa-se com os pés, o outro com a cabeça. Em uma relação mais primária, tem-se Pozzo, o dominador e dono de terras e Lucky, o submisso e escravo (ESSLIN, 1968, p. 42). Na dupla de *clochards* não surgem mudanças aparentes, ao passo que na dupla de viajantes, talvez ironicamente, uma aparece muda e a outra cega no segundo ato. Porém, nenhuma das duas maneiras de viver parece “mais significativa do que a outra: os viajantes caem e os vagabundos continuam, frustrados, esperando” (WILLIAMS, 2002, p. 201-202).

Explora-se aqui uma “situação estática” (ESSLIN, 1968, p. 41). Lançados ao vazio de uma existência em espera, Vladimir e Estragon, a todo custo, preenchem-no com infindáveis ações, táticas para suavizar o fluxo do tempo, revelação exposta por Vladimir ao tentar persuadir seu companheiro a escutar uma de suas histórias: “Ajuda a passar o tempo” (BECKETT, 1976, p. 15). A permanência é preenchida por inúmeras ações. Enquanto estão esperando, a dupla cria inúmeros passatempos: brincadeiras, tentativas de suicídio, pequenas anedotas, jogos com objetos, divagações, cantam, fazem exercícios, praticam conversação, enfim, inúmeros motivos que, de certo modo, repetem-se nos dois atos da peça. Quando tomadas isoladamente, essas ações de passar o tempo não parecem implicar uma finalidade específica a ser concluída, não parecem finalizar objetivos, isto é, tirar as botas, comer uma cenoura, reclamar do chapéu, carregar malas, contar anedotas, praticar exercícios, brincar de representar, entre outras coisas, são ações que não impulsionam os personagens a sair do lugar, apenas suavizam o fluxo temporal.

De acordo com Ludovic Janvier (1964, p. 146)<sup>7</sup>, a repetição da frase: “Estamos Esperando Godot”, ao longo dos dois atos, sugere uma possível composição da obra. Ao se colocarem a mesma questão durante os dois atos, os personagens provocam uma repetição que parece dar ritmo à peça, evidenciando uma circularidade nas ações, sem progressão linear das mesmas (JANVIER, 1964, p. 151). A cada retorno do refrão, então, uma *ação* circular se fecha para iniciar outra, movimento que sugere a retomada cíclica das ações. A cada retorno do refrão – “Estamos esperando Godot” –

<sup>7</sup> Em nossa leitura, a frase “Estamos esperando Godot” aparece oito vezes no primeiro ato e oito vezes no segundo.

manifesta-se, ainda que de maneira vaga, o propósito da peça: a *espera*. Esse propósito não parece se mostrar de maneira definitiva, pois os personagens, ao retomarem seus passatempos, deixam em suspenso a possibilidade de que Godot ainda possa chegar. Embora o final do primeiro ato pareça indicar a *espera* como impossível de se transpor, a revelação dessa condição vem à cena, por completo, somente ao final do segundo ato, na última *ação* circular, momento em que, sem mais retomar seus passatempos, os personagens mostram uma dissociação completa entre palavra e movimento: “Vamos embora?”, e a rubrica marca: “ninguém se move”.

A *ação* de *Esperando Godot* é a *espera*, mas, poderíamos nos perguntar: eles esperam o quê? Godot! Mas quem é Godot? Ou, o que é Godot? A salvação? A danação? A *ação* da obra de Beckett sugere uma interrogação e uma resposta, se assim podemos dizer, parece possível por um acesso alegórico, processo que tentaremos explicitar a seguir.

### III - ÚLTIMO DESDOBRAMENTO: A AÇÃO ALEGÓRICA EM ESPERANDO GODOT

Em seu trabalho, intitulado *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin traz ao debate um de seus conceitos centrais: a *alegoria*. Sem se limitar ao barroco literário alemão do século XVII, esse conceito se estende e reverbera, dando conta de outras manifestações artísticas produzidas na contemporaneidade (MURICY, 1998, p. 159). Um dos motivos que parece justificar essa reverberação é o fato de que Benjamin não se restringe em retomar a *alegoria barroca*, mas busca entendê-la, também, para além dessa compreensão, reabilitando-a como uma expressão artística significativa aos estudos estéticos, pois, podemos lembrar, por exemplo, a importância que a *alegoria* ganha quando o autor se debruça na obra de Baudelaire na tentativa de compreender a modernidade. Benjamin, contudo, não apresenta uma definição propriamente dita daquilo que considera o conceito alegórico, o que o afasta de qualquer pensamento sistemático, e traz ao seu texto inúmeras citações que servem de reflexão para o autor na medida em que vai extraindo dessas conceituações sua própria compreensão de *alegoria* (KOTHE, 1978, p. 61).

Benjamin (2004, p. 173), abre o capítulo *Alegoria e drama* com a afirmação: “Há mais de cem anos que a filosofia da arte é dominada por um usurpador que chegou ao poder no caos pelo Romantismo”. Adiante, revela que esse “usurpador” é o símbolo. Tal conceito aponta para uma tradição estética, ou uma secularização filosófica, que tem uma de suas raízes em uma concepção clássica de arte, cuja crença repousa, em última instância, em um

“conhecimento de um absoluto” (BENJAMIN, 2004, p. 173)<sup>8</sup>. Contraponto ao símbolo, Benjamin apresenta o conceito de *alegoria*, o qual foi fortemente recusado pela tradição estética por sua obscuridade (GAGNEBIN, 1982, p. 47). O caráter obscuro da *alegoria*, como afirma o autor, “entra sempre em contradição com a pureza e a unidade da significação” (BENJAMIN, 2004, p. 191). Entender a *alegoria* no sentido benjaminiano parece-nos confluir à arquitetura estética da obra de Beckett.

A *ação de Esperando Godot*, como sugerimos anteriormente, pode ser compreendida como a *espera*: os personagens aguardam pela chegada de Godot e, enquanto isso, repetem inúmeras atividades para preencher o vazio no qual estão expostos. Tais atividades como brincar, comer, contar piadas, entre outras, são tipos de ações dos personagens que parecem se assemelhar a atividades cotidianas. Se assim for, podemos nos perguntar: como essas ações aparentemente cotidianas auxiliariam na composição da *ação*?

Ao tratar da arte narrativa no ensaio *O narrador*, Benjamin percebe que “as experiências perderam muito do seu valor” (1975, p. 63), e tal percepção – vista também a partir dos homens que voltaram emudecidos das duas guerras mundiais – parece levar Benjamin a diferenciar a *experiência* (*Erfahrung*), relacionada à memória individual e coletiva, de uma simples *vivência* (*Erlebnis*), entendida, em oposição, como uma atividade repetida, vivida individualmente (GAGNEBIN, 1982)<sup>9</sup>. Na peça de Beckett, as ações dos personagens parecem se constituir a partir de uma simples *vivência*, isto é, o ato de esperar por Godot se mostra como uma *rotina*, e as ações dos personagens parecem simples repetições habituais (ESSLIN, 1968, p. 52). O *hábito* de aguardar impede-os de sair do lugar. Se, por um lado, não há um motivo específico para esperar, pois os personagens não sabem exatamente o porquê esperam; por outro, “de todas as plantas humanas [...] o Hábito é a que requer menos cuidado e é a primeira a surgir na aparente desolação da pedra nua” (PROUST, citado por BECKETT, 2003, p. 27). Vladimir e Estragon são (estão), como afirmam, inesgotáveis:

É verdade, somos inesgotáveis. Estragon: Para não pensar. Vladimir: Temos nossas desculpas. Estragon: Para não ouvir. Vladimir:

<sup>8</sup> Esse modo de compreender o símbolo nos é importante quando trazemos para o debate o conceito de *ação* que, dentro de uma tradição filosófica, não em um sentido teórico, mas estético, parece-nos que se articula ao conceito simbólico, o que significa dizer, em outras palavras, que símbolo e *ação* se apresentam na tradição estética interligados, como tentamos sugerir ao tratar da *ação* na estética aristotélica e hegeliana na primeira seção desse trabalho.

<sup>9</sup> Beckett e outros dramaturgos do chamado *Teatro do Absurdo* foram os primeiros a expressar a experiência da II Guerra Mundial no teatro (ESSLIN, 1968). O cenário de *Esperando Godot* é completamente devastado. Que lugar é esse? Depois da bomba atômica? (BROOK, 1995, p. 53). A atmosfera pós-guerra sugere a presença de uma característica marcante da *alegoria* benjaminiana: a *finitude*. Esse ponto será retomado adiante.

Temos nossas razões. Estragon: Todas as vozes estão mortas. Vladimir: Um rumor de asas. Estragon: De folhas. Vladimir: De areia. Estragon: De folhas. *Silêncio*. Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo. Estragon: Cada uma consigo própria. *Silêncio*. Vladimir: Melhor, cochicham. Estragon: Murmuram. Vladimir: Sussurram. Estragon: Murmuram. (BECKETT, 2005, p. 120-121)<sup>10</sup>.

A obra compõe um arranjo, cujas ligações entre as ações se expressam no contínuo e nas interrupções das repetições impulsionadas pelo *hábito*, sempre lembrado no refrão – “Estamos esperando Godot” –, e a relação entre as ações parece preservar essa condição: a composição das ações circulares, remissões habituais, preserva o hábito de esperar. O hábito assim pode ser compreendido como aquilo que mantém os personagens na *espera*. Mas como essas ações se articulam na peça? As conexões que vão se sucedendo parecem ser de causa e efeito, cujo enlace não é necessário, mas uma associação por costumes: “A mesma conversa, há cinquenta anos” (BECKETT, 2005, p. 130). A relação entre as ações em *Esperando Godot*, nessa perspectiva, é causal, não em um sentido forte do termo, mas uma causalidade costumeira. Essa maneira de compreender o princípio de causalidade é oferecida por David Hume (1989, p. 37-47). O filósofo sugere que a conexão causal entre os acontecimentos se dá a partir do costume, isto é, como se percebe que as árvores florescem na primavera espera-se que aconteça o mesmo na próxima primavera e disso pode-se dizer que a conexão causal entre os acontecimentos não é necessária, pois pode ser o caso de que as árvores não floresçam na primavera seguinte, mas contingente, fruto de uma relação costumeira, habitual. Com maior ou menor grau de possibilidade, portanto, vai-se, ao que parece, associando as ações umas as outras na obra de Beckett, por exemplo, após contar uma anedota ao companheiro, Vladimir poderia comer uma cenoura, ou poderia praticar exercícios, ou tantas outras possibilidades.

Compreender a *ação alegórica* dessa maneira sugere pensá-la no horizonte da *linguagem*. Em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, Benjamin afirma que aquilo que é comunicável se comunica não através da linguagem, mas, sim, na linguagem. Isso parece querer dizer que o que se comunica na linguagem não se dá através dela, como um meio, mas “a expressão imediata do que nela se transmite” (BENJAMIN, 1992, p. 178).

<sup>10</sup> “Vladimir: C'est vrai, nous sommes intarissables. Estragon: C'est pour ne pas penser. Vladimir: Nous avons des excuses. Estragon: C'est pour ne pas entendre. Vladimir: Nous avons nos raisons. Estragon: Toutes les voix mortes. Vladimir: Ça fait un bruit d'ailes. Estragon: De feuilles. Vladimir: De sable. Estragon: De feuilles. *Silence*. Vladimir: Elles parlent toutes em même temps. Estragon: Chacune à part soi. *Silence*. Vladimir: Plutôt elles chuchotent. Estragon: Elles murmurent. Vladimir: Eles bruissent. Estragon: Elles murmurent”. (BECKETT, 1952, p. 87-88).

O que é comunicável “constitui, imediatamente, a própria linguagem” (1992, p. 180). A relação entre *ação alegórica* e linguagem parece acarretar que os acontecimentos são compreendidos levando-se em consideração as possibilidades da linguagem, e os elementos linguísticos, nesse sentido, podem se unir em uma relação autônoma que não dependa, em última instância, de uma realidade concreta para ser estabelecida. (GAGNEBIN, 1997, p. 86).

As ações dos personagens de *Esperando Godot* parecem arranjadas no tempo da *espera*. O tempo impõe-se aos personagens: “não há como fugir das horas e dos dias” (BECKETT, 2003, p. 11). A passagem do tempo na obra de Beckett, talvez única certeza dos personagens, como afirma Vladimir – “o certo é que o tempo custa a passar, nestas circunstâncias, e nos força a preenchê-lo com maquinações que, como dizer, podem, à primeira vista, parecer razoáveis, mas às quais estamos habituados” (BECKETT, 2005, p. 161) –, sugere-nos um aspecto importante da *alegoria* benjaminiana: a percepção da *finitude*. A expressão alegórica indica a finitude como condição natural das coisas mundanas: “a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica” (BENJAMIN, 2004, p. 181). Os objetos da gravura de Dürer, *Melancolia I*, embora de fabricação humana, revelam um curso natural: “elas nascem, crescem e morrem” (LAGES, 2007, p. 156). A finitude é condição da natureza e do ser humano, e tal condição é exposta de maneira explícita no segundo ato por Pozzo:

Pozzo (*subitamente furioso*) Você não cessa de me atormentar com suas histórias sobre o tempo!? É abominável! Quando! Quando! Um dia, será que isso não lhe basta, um dia como qualquer outro dia, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia morremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, será que isso não lhe basta? (*mais calmo*) O nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante, e depois surge novamente a noite.” (BECKETT, 1976, p. 176). Cabe ressaltar que o sentido de mudança, aqui, parece ilusório: “quanto mais as coisas mudam mais elas são as mesmas” (ESSLIN, 1968, p. 45), o que revela uma “terrível estabilidade do mundo (1968, p. 46)<sup>11</sup>.

Agora, volta-nos a questão: eles esperam o quê? A resposta parece simples: Godot. Mas podemos ir além e perguntar: quem ou o que é Godot?

<sup>11</sup> “Vous n’avez pas fini de m’empoisonner avec vos histoires de temps? C’est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? (*Plus posément.*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c’est la nuit à nouveau” (BECKETT, 1952, p. 126).

Isso não nos é revelado na peça. Esse ponto nos é importante. A *ação* entendida como a *espera*, que não encontra desfecho ao final, permite-nos aproximá-la, em oposição a uma ideia de *ação simbólica* que pressupõe pureza e unidade de sentido, a uma *ação alegórica*, a qual apresenta vários sentidos: “A ambigüidade, a plurivalência de sentidos, é o traço essencial da alegoria, o Barroco, orgulham-se precisamente desta riqueza de significados. Ora, esta ambigüidade é uma riqueza que equivale a esbanjamento” (BENJAMIN, 2004, p. 191).

O caráter de ambigüidade é central na *ação* de *Esperando Godot*. Realizar a operação de decifrar, ou não, a *imagem* Godot indica revelar um momento “em que as coisas olham para nós sob forma de fragmentos” (BENJAMIN, 2004, p. 191), abrindo a *ação* como um caleidoscópio de possibilidades, sem a irradiação de um sentido. A *ação alegórica* de *Esperando Godot*, portanto, pode ser compreendida por uma *operação metafórica* em que não há a menor possibilidade de uma leitura salvadora que nos garanta um sentido.

## RESUMO

Neste trabalho, busca-se lançar um olhar sobre a *ação* na arte dramática, particularmente na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Tal tarefa realizar-se-á em três tempos. No primeiro momento, a tentativa será a de fazer um breve percurso histórico do conceito de *ação*: o ponto de partida será a *Poética*, de Aristóteles, passando por reflexões sobre a *ação* no mundo moderno a partir da *Estética*, de Hegel, e, por fim, será acrescido ao percurso o pensamento de Francis Fergusson, que retoma, revendo e reconsiderando, o conceito de *ação* no século XX. Com algumas ferramentas em mãos, em um segundo momento, o estudo buscará compreender a *ação* na peça de Beckett, e disso, desdobrar-se-á o terceiro e último momento do trabalho: relacionar a *ação* de *Esperando Godot* ao conceito de *alegoria* de Walter Benjamin.

Palavras-chave: *ação*; drama; Samuel Beckett.

## ABSTRACT

In this work we take a look at the *action* within the dramatic art, particularly in the play *Waiting for Godot* by Samuel Beckett. This task will be performed in three stages. In the first stage, we attempt to do a brief history of the concept of *action*: The starting point is Aristotle's **Poetics**, The discussion will be carried

out through a reflection on the *action* in the modern world from **Hegel's aesthetics** and, finally, Francis Fergusson's thought will be added to the course, which reviews and reconsiders the concept of *action* in the twentieth century. With a few tools, in the second stage, the study will seek to understand the *action* in Beckett's play, and, therefore, the work's third stage will take place: relate the *action* of *Waiting for Godot* to the concept of *allegory* by Walter Benjamin.

Keywords: action; drama; Samuel Beckett.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Os Pensadores).
- BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Esperando Godot: uma peça em dois atos*. Tradução: Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Proust*. Tradução: Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. Tradução: Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução: Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946 – 1987*. Tradução: Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Tradução: Heloisa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. São Paulo: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HEGEL. *Estética: a idéia e o ideal. Estética: o belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, 1995.
- HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JANVIER, Ludovic. *Pour Samuel Beckett*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.

KENNER, Hugh. *A reader's guide to Samuel Beckett*. New York: Syracuse University Press, 1996.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. p. 159.

ROSS, W. D. *Aristóteles*. Tradução do inglês para o espanhol: Diego F. Pró. Buenos Aires: Editorial Charcas, 1981.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1996.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Submetido em: 30/10/2009

Aceito em: 11/12/2009