

**O TEMPO PAROU  
A CRISE DA MODERNIDADE EM *ESPERANDO GODOT*,  
DE SAMUEL BECKETT**

*Carlos Eduardo Soares da Cruz* (UERJ)

*Camilla Canella Moraes* (UERJ)

*Leonardo Pinto Mendes* (UERJ)

Na antiguidade, o homem acreditava que os deuses decidiam seu destino. A Fortuna, ou Sorte, era a deusa romana que trazia sorte ou azar para as pessoas. Equivalente à deusa grega Tyche, que era considerada deusa da mudança, dos acontecimentos e do destino, a divindade dos romanos costumava ser representada cega ou vendada, carregando uma cornucópia e controlando uma roda e um leme. A primeira era utilizada por ela para distribuir bens e riquezas sem saber a quem, já que ela é cega; a roda era para decidir numa mesma proporção os que sofrem e os que são felizes, contudo, mantendo a instabilidade do acaso, pois pode girar a qualquer momento; e o leme era para guiar os destinos dos homens (ADKINS e ADKINS, 2001). Mesmo com o advento do cristianismo, a Fortuna continuou no imaginário popular. As mudanças no destino, equivalentes às voltas da roda, eram vistas como parte do plano de Deus sobre o qual não temos conhecimento ou influência (WIKIPEDIA). Somente a modernidade vai romper com essa idéia, introduzindo o conceito de causa e consequência. Dessa forma, o homem passa a ser, então, senhor do seu destino.

A partir do Renascimento, o homem passou a ter uma nova relação com o tempo. Até então, a noção que havia dele era solta. Ele era visto como cíclico e não havia formas precisas de medi-lo (CALINESCU, 1987: 19). Com essa nova visão temporal irrepitível, a história passa a ter uma direção específica e o homem passa a participar ativamente na criação do futuro (CALINESCU, 1987: 20). Dessa forma, nossa vida hoje seria consequência de nossas escolhas no passado e o futuro depende de nossas ações no presente. Não há mais a intromissão de uma vontade divina. A civilização moderna, agindo segundo suas próprias leis, avançaria em direção à abundância, à liberdade e à felicidade (TOURRAINE, 1999: 9). Essa idéia de progresso da humanidade é expressa numa metáfora criada por Ber-

nard de Chartes, no século XII, que dizia que somos anões nos ombros de gigantes e capazes, portanto, de ver além do próprio gigante (CALINESCU, 1987: 15-16). Ou seja, através dos avanços já obtidos pelos antigos, a humanidade continua progredindo e vendo cada vez mais além.

Entretanto, não é possível dizer se realmente há progresso e até que ponto progrediu-se. A modernidade não conseguiu cumprir suas promessas de progresso e vive hoje uma crise que começou no final do século XIX e se manifestou mais concretamente nas duas guerras mundiais do século XX. Samuel Beckett, que lutou com a resistência francesa na segunda guerra mundial (JEFFARES, 1997: 119), escreve *Esperando Godot* nesse clima espiritual de absurdo que é viver nessa era. Encenada pela primeira vez em Paris em 1953, a peça em dois atos mostra dois vagabundos, Vladimir (Didi) e Estragon (Gogo), num canto de uma estrada em um lugar desolado esperando por alguém. Enquanto esperam, eles tentam conversar sobre vários assuntos e passar o tempo. Eles encontram Pozzo e Lucky, que estão de passagem. E, quase no fim do dia, um garoto vem dizer que Godot não virá nesse dia, mas no seguinte. São dois atos em que parece acontecer nada e tudo se repete, sem uma história a ser contada, sem um começo e sem fim, ou seja, sem progresso. Tal qual em outras peças do chamado Teatro do Absurdo, *Esperando Godot* não tem o que contar e não conclui nada. Ela apenas pretende passar uma imagem poética, ou um padrão complexo de imagens poéticas (ESS-LIN, 1965: 11). Mesmo porque a idéia de conclusão pressupõe uma crença na resolução de conflitos e na conquista da harmonia, que a modernidade falhou em atingir e, também, porque há um impulso de final em aberto no modernismo (BERMAN, 1986: 20).

Se realmente existe progresso no tempo e na história, então o presente é algo imperfeito e, após constantes mudanças, alcançaremos a perfeição em algum ponto do futuro, o que é uma utopia. Porque, se isso acontecer, não haverá mais progresso, pois não há como ir além do que é perfeito. Logo, o tempo passará a se repetir para sempre, contradizendo o princípio básico da era moderna que é o da irreversibilidade e irrepitibilidade temporal (CALINESCU, 1987: 66). Contudo, as mudanças são naturais a essa cultura, que é de ruptura (CALINESCU, 1987: 91). Não é possível imaginar um mundo perfeito que não se destrua a si mesmo para a criação de um novo, de

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

uma nova ordem, como tem acontecido durante toda a modernidade. O nascimento e a morte estão intimamente ligados na era moderna, o que é evidente em sua crise – “**POZZO**: [...] They give birth astride of a grave, the light gleams an instant. Then it’s night once more.” (BECKETT, 1999: 132).

O homem está sempre em busca de satisfazer suas necessidades e seu principal desejo é ter plenamente liberdade (prazer) e segurança (ordem) (BAUMAN, 1998: 8). Porém, esses são desejos incompatíveis. Quanto mais ordem há para prover segurança, menos liberdade há. E a medida em que há mais liberdade, o homem sente-se menos seguro, pois haverá menos ordem. Essa relação é expressa no primeiro ato de *Esperando Godot*. Após Vladimir e Estragon se questionarem sobre qual o papel deles na situação em que se encontram, Gogo pergunta a Didi se eles perderam seus direitos e este responde distintivamente que se livraram deles. Agora eles são livres, não estão “amarrados” a nada ou a ninguém, como Estragon questiona em seguida. Entretanto, não há mais segurança, pois não há mais “direitos”. De modo oposto, Lucky é “sortudo” porque tem alguém que tome decisões por ele. Tudo o que ele tem a fazer é seguir ordens. Ele pode não ter mais nenhuma liberdade – está, inclusive, fisicamente amarrado pela corda com que Pozzo o controla – mas tem a segurança de não precisar se preocupar com as conseqüências de seus atos. Em meio ao caos, a escravidão pode parecer algo satisfatório, já que a liberdade é um fardo difícil de carregar num mundo absurdo (WEBB, 1972). Logo, Gogo e Didi esperam que Godot apareça para solucionar seus problemas, para lhes dizer o que fazer:

**ESTRAGON**: So you tell me. I don’t know. There’s an even chance. Or nearly.

**VLADIMIR**: Well? What do we do?

**ESTRAGON**: Don’t let’s do anything. It’s safer.

**VLADIMIR**: Let’s wait and see what he says.

**ESTRAGON**: Who?

**VLADIMIR**: Godot (BECKETT, 1999: 18).

O mundo moderno, instável, tornou irresistível ao homem a tentação de acabar com a inconstância e de se criar uma nova ordem segura (BAUMAN, 1998: 21), porque o homem tem necessidade de

um terreno estável em que seja possível acomodar um ponto de apoio e de segurança para que possa tecer seus projetos de vida individuais e de sociedade (BAUMAN, 1998: 31-32). Sendo a proposta da modernidade uma utopia inatingível, ela falhou na sua principal promessa. Logo, não há mais como prever o futuro, ou melhor, não há mais como fazer planos. Até mesmo porque o mundo está em constante mudança. Essa falta de segurança gera um clima de dúvidas não apenas quanto ao que vai acontecer com cada um, mas quanto ao futuro comum da humanidade.

O sentimento dominante, agora, é a sensação de um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons de uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver (BAUMAN, 1998: 32).

Com esse sentimento de incerteza, o homem passa a se perguntar qual o seu lugar no mundo e se há algum sentido para a sua existência.

Numa época em que a religião, a metafísica, e a ciência não conseguem mais responder seus questionamentos, a vida parece ser um absurdo sem sentido. Estragon pergunta a Didi: “Do you think God sees me?” (BECKETT, 1999: 115). Como a modernidade, a religião também está em crise. O homem está infeliz e não tem mais referências para se lembrar de quando ele tinha felicidade.

**VLADIMIR:** [...] What's the matter with you?

**ESTRAGON:** I'm unhappy.

**VLADIMIR:** Not really! Since when?

**ESTRAGON:** I'd forgotten.

**VLADIMIR:** Extraordinary the tricks that memory plays! (BECKETT, 1999: 62).

Os expoentes da crise da modernidade foram as duas guerras mundiais na primeira metade do século XX. O clima de horror e desolação causado pelas mortes e crimes de guerra cometidos (sobretudo na segunda) é aparente pelo cenário desolador em que os personagens se encontram e por referências aos mortos na conversa entre Gogo e Didi. Eles falam sobre os mortos, bilhões deles, que não devem ser esquecidos, por isso dizem que “ter vivido não foi suficien-

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

te”. Viver é um sofrimento, mas, se os horrores da guerra forem esquecidos, esses mortos sofrerão ainda mais. Eles têm que falar e fazer sons para que não se esqueçam que eles existiram e como eles morreram. Quando Estragon e Vladimir estão em silêncio, lembram-se desses mortos e escutam suas vozes, que Estragon sempre compara a folhas. Vladimir diz que é impossível não ver esses corpos que a crise da modernidade nos trouxe com a guerra. Cadáveres e esqueletos amontoados como os que foram encontrados nos campos de concentração nazistas na segunda guerra mundial.

O homem moderno chegou ao fundo, caiu e não consegue mais se levantar. O contemporâneo não é melhor do que seus antepassados. A mesma metáfora do anão sobre os ombros do gigante é reinterpretada sob o ponto de vista da decadência da civilização. O homem atual pode ser mais avançado do que seus antecessores, mas é menor e menos digno (CALINESCU, 1987: 16). Sem mais pretensões quanto ao futuro, o homem contemporâneo volta-se para o consumo. A distração é consumir cada vez mais e sempre algo novo, mantendo o desejo por novidades da cultura moderna (LIPOVETSKY, s.d.). Pozzo, um personagem que personifica bem o estilo da modernidade burguesa, mostra-se como um consumista, inclusive citando as marcas de alguns dos seus pertences. Esse homem que diminui, em caráter e também em tamanho (somos anões comparados a gigantes), aparece na segunda parte do discurso de Lucky e é exemplificado em Estragon. Gogo deixa suas botas naquele local no fim do primeiro ato. No segundo, quando ele e Didi voltam àquela parte da estrada, e este pede àquele que calce suas botas, Gogo dirá que aquelas não são as dele, porque agora elas servem (ele as tinha descalçado no primeiro ato porque estavam apertadas e seus pés doíam). Se as botas não foram trocadas, então, seus pés diminuiram, quicá ele todo. Para Lucky, o homem “*shrink*” e “*dwindle*”, dois verbos que querem dizer “diminuir”, devido, também segundo ele, ao desperdício, apesar da negativa da maioria.

**LUCKY: it is established what many deny that man** in Possy of Testew and Cunard that man in Essy that man in short that man in brief **in spite of the strides of alimentation and defecation wastes and pines** wastes and pines and concurrently simultaneously what is more [...] in a word I resume and concurrently simultaneously for reasons unkown **to shrink and dwindle** [...]Clapham namely concurrently si-

multaneously what is more for reasons unknown but time will tell to **shrink and dwindle** (BECKETT, 1999: 53 – grifos nossos).

Em uma de suas comparações a Cristo, Estragon vai dizer que sempre se comparou a ele, possivelmente porque Jesus teria vindo ao mundo para sofrer. A diferença é que Jesus foi crucificado rapidamente, enquanto o homem moderno é crucificado lentamente.

Samuel Beckett, rejeitando a modernidade burguesa, vai, nessa peça, romper com vários paradigmas dessa modernidade e colocar em xeque a religião. A partir da alteração da mudança da estrutura do tempo, de linear para circular, Beckett vai também quebrar a relação de causa e consequência, retirando do homem sua participação na criação de seu futuro e restabelecendo o acaso como responsável pelo destino da humanidade. Isso caracteriza o absurdo do mundo.

A arbitrariedade dos acontecimentos no destino do homem é um dos temas principais da peça. Vladimir e Estragon esperam por alguém que pode ou não vir e, logo no início, discutem sobre a probabilidade de serem ou não salvos a partir da história dos dois ladrões que foram crucificados com Cristo. O acaso, representado na mitologia pela Sorte, é cego. Essa referência à mitologia é explicitada na peça quando Pozzo responde a Vladimir se havia ficado cego de repente ou se haveria algum motivo. – “**POZZO**: I woke up one fine day as blind as Fortune. (Pause.) Sometimes I wonder if I’m not still asleep.” (BECKETT, 1999: 129). Na antiguidade, o culto à deusa Tyche aumentava especialmente em épocas onde constantes e drásticas mudanças aconteciam (PRICE e KEARNS, 2003), tal como acontecem na crise da era moderna.

O segundo ato inicia-se com Vladimir cantando. A estrutura da música cantada por ele é circular, remetendo à própria estrutura da peça. Nesse ato, o leitor/espectador irá se deparar com várias situações que são muito semelhantes, em alguns casos iguais, a situações ocorridas no primeiro ato. Além disso, a todo momento paira a dúvida se o segundo ato representa efetivamente o dia seguinte ao primeiro, uma vez que Estragon não tem certeza se este é realmente o dia subsequente ao que foi retratado no primeiro ato. Pozzo não se lembra de ter encontrado com ninguém no dia anterior e o garoto que traz o aviso do Godot também não os reconhece. Para completar, a árvore que complementa o cenário e estava seca no primeiro ato, a-

gora apresenta algumas folhas, deixando Vladimir em dúvida sobre quanto tempo teria se passado efetivamente. Com o tempo repetindo-se, ou talvez parado, a vida parece não ter fim, tal como o sofrimento e a espera por uma mudança na sorte. – “**POZZO**: I don't seem to be able... (*long hesitation*)... to depart. **ESTRAGON**: Such is life” (BECKETT, 1999: 58).

De qualquer forma, o mundo continua em constante mudança, o que causa medo. Não há como saber quem será salvo e quem continuará em conflito com o mundo. E, o que causa ainda mais mal-estar, não há como saber se e como as ações e as escolhas feitas hoje afetarão o futuro e a relação do homem com o acaso.

Fazendo ou não alguma coisa, o ser humano sofre com as vontades do acaso. Seu destino está nas mãos da sorte. O homem depende exclusivamente das voltas da Roda da Fortuna para conhecer seu lugar no mundo. – “**POZZO**: Remark that I might just as well have been in his shoes and he in mine. If chance had not willed otherwise. To each one his due” (BECKETT, 1999: 36). E não apenas seu lugar, como homem livre ou seguro, sofredor ou salvo, mas também em que proporção pode se juntar entre os que sofrem ou entre os que são felizes. – “**POZZO**: (*Lyricaly.*) The tears of the world are a constant quantity. For each one who begins to weep, somewhere else another stops. The same is true of the laugh. (*He laughs.*)” (BECKETT, 1999: 37). Uma vez que a roda é uma figura simétrica, ao girá-la, a Fortuna colocará para cima do círculo a mesma quantidade de pessoas que colocou para baixo.

Um dos problemas dos personagens é identificar qual é essa proporção. Para isso eles se recordam dos bandidos crucificados com Cristo. Vladimir argumenta que um dos dois foi salvo, indicando uma chance de salvação de 50% (cinquenta por cento). Contudo, apenas um dos quatro evangelistas canônicos diz que um foi salvo; dois nem mencionam os ladrões; e o quarto diz que os dois teriam judiado de Cristo e, assim, não teriam sido salvos. Como é possível perceber, e para desespero de quem depende da sorte, talvez as chances não sejam assim tão claras e nem tão favoráveis.

Mas então, se a humanidade é tão dependente assim da Sorte, parece que voltou o paradigma medieval que via a vida como um palco onde homens e mulheres cumprem um papel designado pela

providência divina (CALINESCU, 1987: 19). – “**VLADIMIR:** [...] At me too someone is looking, of me too someone is saying, He is sleeping, he knows nothing, let him sleep on. (*Pause.*)” (BECKETT, 1999: 134). E Pozzo encarna bem o fato de estar num palco. Seja por esse motivo, ou apenas numa referência metatextual criada por Beckett, ele pretende fazer um espetáculo a cada fala sua no primeiro ato, chamando sempre a atenção para si mesmo e, inclusive, fazendo uso de um vaporizador para a garganta, de modo que sua voz saia alta e clara.

Apesar dessa relação da vida com o teatro, Pozzo é aquele que mais sofre durante a peça. Se o tempo é uma ilusão que destrói o homem enquanto alimenta a mentira do progresso (PEAK), Pozzo também será destruído por ter acreditado na ilusão do tempo linear. Essa ligação dele com a visão temporal moderna está caracterizada pelo seu relógio mecânico – “**POZZO:** Yes, the road seems long when one journeys all alone for... (*he consults his watch*)... yes... (*he calculates*)... yes, six hours, that's right, six hours on end, and never a soul in sight” (BECKETT, 1999: 26) – que ele consulta constantemente sempre que precisa fazer uma referência ao tempo – “**POZZO:** That was nearly sixty years ago... (*he consults his watch*)... yes, nearly sixty” (BECKETT, 1999: 38). Além disso, ele acredita no progresso da humanidade e faz planos para o futuro, mesmo após Vladimir avisá-lo que o tempo parou.

**POZZO:** No doubt you are right. (*He sits down.*) Done it again! (*Pause.*) Thank you, dear fellow. (*He consults his watch.*) But I must really be getting along, if I am to observe my schedule.

**VLADIMIR:** Time has stopped.

**POZZO:** (*cuddling his watch to his ear*). Don't you believe it, Sir, don't you believe it. (*He puts his watch back in his pocket.*) Whatever you like, but not that (BECKETT, 1999: 42-43).

Contudo, após confrontar-se com o tempo circular de Vladimir e Estragon, uma mudança ocorre com Pozzo. Ele começa a perder seus bens materiais, inclusive seu relógio:

**POZZO:** Thank you, gentlemen, and let me... (*he fumbles in his pockets*)... let me wish you... (*fumbles*)... wish you... (*fumbles*)... **what have I done with my watch?** (*Fumbles.*) A genuine half-hunter, gentlemen, with deadbeat escapement! (*Sobbing.*) Twas my granpa gave it to me! (*He searches on the ground, Vladimir and Estragon likewise. Pozzo*

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

*turns over with his foot the remains of Lucky's hat.*) Well now isn't that just— (BECKETT, 1999: 56 – grifos nossos).

A partir desse momento, Pozzo começa a ter problemas de memória também. Ele vai dizer que talvez tenha deixado seu relógio em sua propriedade. Ao retornar no segundo ato, Pozzo está cego. Suas malas, que são carregadas por Lucky, contêm nada mais do que areia. E ele está muito mais próximo daqueles que ele considerava inferiores (a corda com que ele conduz Lucky, que antes atravessava meio palco, agora tem apenas alguns centímetros). Se no primeiro ato ele acha estranho que Gogo e Didi não tenham ouvido falar de seu nome por ele ser o rico proprietário daquelas terras, no segundo ele se confunde com toda a humanidade, atendendo aos chamados de Estragon tanto como Abel quanto como Caim. O tempo, que já foi muito importante para ele, agora não é nada mais do que uma seqüência de dias que ocorrem aleatoriamente:

**POZZO:** (*suddenly furious.*) Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? (BECKETT, 1999: 132).

Só é possível enxergar a realidade quando não se é mais iludido pelos ideais da modernidade. Tal como Gloucester em *Rei Lear*, apenas depois de perder a visão física é que Pozzo verá o mundo como ele realmente é e estará mais próximo do resto da humanidade. Se a peça de Shakespeare trata da aquisição de uma visão melhor, mais humana, tanto por parte de Lear quanto de Gloucester, Pozzo adquirirá também uma visão melhor, mais realista, apesar de fisicamente cego. Afinal, Shakespeare acredita que sofrimento e aflição trazem o poder de ver as coisas como elas realmente são (GODDARD, 1973: 164), loucura (absurdo) e cegueira são as metáforas que melhor expressam a forma como o mundo está funcionando (O'TOOLE, 2002: 96). Pozzo agora se dá conta de sua condição humana. Ele sabe que a vida é uma espera – “**VLADIMIR:** What do you do when you fall far from help? **POZZO:** We wait till we can get up. Then we go on. On!” (BECKETT, 1999: 132). Tanto que Vladimir tem a impressão que Pozzo os viu:

**VLADIMIR:** I wonder is he really blind.

**ESTRAGON:** Blind? Who?

**VLADIMIR:** Pozzo.

**ESTRAGON:** Blind?

**VLADIMIR:** He told us he was blind.

**ESTRAGON:** Well what about it?

**VLADIMIR:** It seemed to me he saw us (BECKETT, 1999: 133).

Iludido ou não com a idéia de progresso do tempo, o homem sofre, e vai sendo crucificado lentamente. É preciso esperar que a sorte mude e, para isso, é preciso que a força superior que tem controle sobre o homem, seja ela qual for, saiba que ele existe. Bishop Berkeley, filósofo irlandês, dizia que para aquele que não pensa, existir é ser percebido. Dentre os vários possíveis filósofos citados por Lucky em seu discurso, Bishop Berkeley parece ser o único nome real, talvez por defender uma tese que é aplicada constantemente em toda a obra. A diferença é que, em *Esperando Godot*, Estragon e Vladimir vão esperar que os outros os percebam para terem a noção de que eles existem. Assim essa teoria é estendida também a seres humanos. Essa preocupação existencialista parece aumentar no segundo ato. Pozzo não se recorda de ter encontrado nenhum dos dois antes, da mesma forma, o garoto diz sempre que nunca os tinha visto anteriormente. Mas é com alguém superior que os dois parecem efetivamente se preocupar. Enquanto fazem exercícios para passar o tempo, Vladimir sugere “fazer a árvore”, uma posição de ioga em que a pessoa fica de pé, com uma das pernas flexionada e com as mãos em súplica apontando para cima. Ao fazer isso, Estragon pede a Deus que tenha pena dele. Vladimir pergunta se Gogo não pedirá por ele também, mas a probabilidade de salvação é pequena e é preciso chamar a atenção apenas para si, logo Estragon vai enfatizar que é dele mesmo que Deus deve ter pena, ignorando o amigo. Entretanto, Vladimir terá sua chance. No fim do segundo ato, quando o garoto retorna e pergunta o que ele deve dizer ao Godot, Didi percebe que Estragon está dormindo e pede ao garoto que diga a seu senhor que o viu. A preocupação parece maior agora, pois no primeiro ato ele pede ao garoto que diga ter visto os dois. Além disso, ele quer que o garoto tenha certeza, agora, que o viu:

**BOY:** What am I to tell Mr. Godot, Sir?

**VLADIMIR:** Tell him... (*he hesitates*)... tell him you saw me and that... (*he hesitates*)... that you saw me. (*Pause. Vladimir advances, the Boy re-*

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

*coils. Vladimir halts, the Boy halts. With sudden violence.)* You're sure you saw me, you won't come and tell me tomorrow that you never saw me! (BECKETT, 1999: 136).

Essa dependência do acaso no destino é tão forte que não há nada que se possa fazer, nem mesmo ignorá-la. Apesar da possível apatia celestial, o homem é obrigado a tentar agradar sempre ao divino, ao que lhe é superior, ou corre o risco de ser punido. Godot pode nunca aparecer, pode não fazer nada como o garoto fala, mas Gogo e Didi não podem abandoná-lo, sob pena de serem castigados:

**ESTRAGON:** And if we dropped him? (*Pause.*) If we dropped him?

**VLADIMIR:** He'd punish us (BECKETT, 1999: 137).

Diferentemente do que Lucky diz em seu discurso (“time will tell”), não se pode contar que o tempo diga alguma coisa. O tempo está parado, é cíclico e não avança em direção a um momento em que tudo será resolvido. O futuro não virá.

**VLADIMIR:** You have a message from Mr. Godot.

**BOY:** Yes Sir.

**VLADIMIR:** He won't come this evening.

**BOY:** No Sir.

**VLADIMIR:** But he'll come tomorrow.

**BOY:** Yes Sir.

**VLADIMIR:** Without fail.

**BOY:** Yes Sir (BECKETT, 1999: 135).

No trecho acima, Vladimir parece ter percebido que Godot também não virá. Quando o garoto retorna, Didi se adianta ao garoto, pois já sabe que ele repetirá o mesmo que disse no primeiro ato. Se o tempo é circular, então, é isso que o garoto virá dizer todos os dias. O amanhã em que Godot virá não chegará nunca. Essa falta de esperança só faz com que a incerteza aumente ainda mais, chegando ao ponto em que Vladimir diz não saber mais o que pensar.

**VLADIMIR:** Let us not waste our time in idle discourse! (*Pause. Vehemently.*) **Let us do something, while we have the chance!** It is not every day that we are needed. Not indeed that we personally are needed. Others would meet the case equally well, if not better. To all mankind they were addressed, those cries for help still ringing in our ears! **But at**

**this place, at this moment of time, all mankind is us, whether we like it or not.** Let us make the most of it, before it is too late! Let us represent worthily for once the foul brood to which a cruel fate consigned us! What do you say? (*Estragon says nothing.*) It is true that when with folded arms we weigh the pros and cons we are no less a credit to our species. The tiger bounds to the help of his congeners without the least reflection, or else he slinks away into the depths of the thickets. But that is not the question. **What are we doing here, that is the question.** And we are blessed in this, that we happen to know the answer. **Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come**— (BECKETT, 1999: 119-120 – grifos nossos).

Nada mais há a fazer além de simplesmente esperar. Nesse momento, nesse lugar, somos toda a humanidade. Só nos resta, nessa confusão, esperar Godot, ou esperar que a sorte ou o destino mude. Enquanto isso, passamos o tempo fazendo aquilo que temos a chance de fazer, até que a roda da fortuna gire mais uma vez.

#### BIBLIOGRAFIA

ADKINS, Lesley; ADKINS, Roy. *Dictionary of Roman Religion*. Oxford University Press, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 1998.

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. Gênova: Black Cat Publishing-CIDEB, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A Aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity*. Durham: DUKE UP, 1987.

ESSLIN, Martin. Introduction. *Penguin Plays – Absurd Drama*. Londres: Penguin, 1965.

GODDARD, Harold. *The meaning of Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

JEFFARES, Alexander Norman. *A pocket history of Irish literature*. Dublin: O'Brien, 1997.

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o indivíduo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras e Ana Luíza Faria. Lisboa: Relógio D'Água, [s/d.]

O'TOOLE, Fintan. *Shakespeare is hard, but so is life. A radical guide to Shakespearean tragedy*. Londres: Granta Books, 2002.

PRICE, Simon; KEARNS, Emily. *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*. Oxford University Press, 2003.

SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Londres: Penguin, 1994.

TOURRAINE, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.

WEBB, Eugene. *The Plays of Samuel Beckett*. Seattle: University of Washington Press; London: Peter Owen, 1972. Também disponível em: <<http://www.drama21c.net/newadds/webb01.htm>>. Acesso em: 21/04/2005.

### *Sítios da World Wide Web*

PEAK, Jak. *Essay on 'Waiting for Godot'*. Disponível em: <<http://www.hewett.norfolk.sch.uk/curric/english/Godot.htm>>. Acesso em: 11/04/2005.

WIKIPEDIA. *Wikipedia: Fortuna (luck)*. Disponível em: <<http://www.answers.com/topic/fortuna-luck>>. Acesso em: 11/04/2005.