

# Beckett vai ao cinema: comentários sobre a ponte entre palavras, imagens e sons

*José Juvino da Silva Júnior*  
(UFPE)<sup>1</sup>

## Resumo

No presente artigo analisamos o diálogo, as relações, as afinidades eletivas possíveis de serem percebidas no trânsito da transposição para o cinema do texto da peça emblemática do irlandês Samuel Beckett: *Esperando Godot* (escrita em 1949). Esta adaptação faz parte do projeto *Beckett on film*, realizado entre 2000 e 2002, concebido por Michael Colgan, diretor artístico do *Dublin's Gate Theatre*. Para tanto, recolhemos algumas reflexões sobre os processos de adaptação, sobre as relações humanas com as imagens e símbolos e as possibilidades de leituras destes códigos visuais. Só então poderemos perceber no riso e na perplexidade dos personagens de Samuel Beckett, uma visão ácida, uma compreensão mais problemática da questão da linguagem e do entendimento da existência.

**Palavras-chave:** *Adaptação, Teatro do Absurdo, Samuel Beckett, Cinema, Linguagem.*

## Abstract

In this paper we analyze the dialogue, the relationships, the elective affinities possible to be perceived in transit to the transposition for the cinema of the text of the play iconic of the Irish Samuel Beckett: *Waiting for Godot* (written in 1949). This adaptation is part of the *Beckett on film* project, conducted between 2000 and 2002, designed by Michael Colgan, artistic director of *Dublin's Gate Theatre*. To do so, we collect some thoughts on the adaptation processes, human relations with the images and symbols and the possibilities of readings of these visual codes. Only then can we realize the laughter and amazement of the characters in Samuel Beckett, a bitter view, a more problematic issue of language and understanding of existence.

**Keywords:** *Adaptation, Theatre of the Absurd, Samuel Beckett, Film, Language.*

---

1. Poeta, jornalista, artista visual e educador. Formado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, Mestre e Doutorando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Membro-fundador do coletivo Casa de Marimbondo (com o qual foi premiado em eventos de arte contemporânea pelos trabalhos *A Porta, Da pós-utopia, A máquina de escrever azul*, entre outros). Premiado com bolsas de incentivo à formação pelo Centro de Formação em Artes Visuais (CFAV) pelas oficinas *A imagem, a verdade e outros bichos* e *Nomes múltiplos: bando de artistas*. Publicou o livro de crítica literária " *Deixe a visão chegar: a poética xamânica de Roberto Piva*" e o livro de poemas *vupa*, projeto em parceria com a editora Livrinho de Papel Finíssimo.

O irlandês Samuel Beckett (1906-1989) se espalhou por diversas plataformas e paragens: escreveu contos, novelas, poesias, ensaios, peças, além de criações para rádio, televisão e um roteiro cinematográfico. Prêmio Nobel de literatura em 1969, o autor é conhecido mundialmente por suas obras dramáticas, que se vinculam ao que se convencionou denominar *Teatro do Absurdo* (termo cunhado por Martin Julius Esslin, numa obra homônima). Numa conversa com Roger Blin, diretor de várias de suas peças, o irlandês disse: “Não sei mais o que fazer com os personagens. Não posso mais escrever romances. Ainda tenho algo a dizer no teatro, mas sempre na mesma direção.” (Beckett 2005:205) E esta direção, este algo a dizer, parece apontar para uma dimensão de agonia e desespero, um dedo na fratura existencial, o sentido da repetição e diferença da falta de sentido e a comunicação da impossibilidade de comunicação – ao mesmo tempo em que existe espaço para o riso, como se diante do caos e das ruínas irrompesse uma gargalhada que não desconhece as agruras.

Neste ensaio, iremos interpretar o diálogo, as relações, as afinidades eletivas possíveis de serem percebidas no trânsito da transposição para o cinema do texto da peça emblemática de Samuel Beckett: *Esperando Godot* (escrita em 1949). Esta adaptação faz parte do projeto *Beckett on film*, realizado entre 2000 e 2002, concebido por Michael Colgan, diretor artístico do *Dublin’s Gate Theatre*, e levado a cabo por ele e Alan Moloney, para as emissoras de televisão *RTÉ*, da Irlanda, *Channel 4*, da Inglaterra e o Conselho de Cinema da Irlanda. Com o projeto, todas as dezenove peças do dramaturgo (com exceção da primeira e não encenada *Eleutheria*) foram transcriadas na linguagem cinematográfica, ancoradas no imaginário do autor (a partir das fricções da visão de diferentes diretores, atores, etc.). Antes de partimos para o mergulho no fluxo teatro < > cinema calcado no universo de Beckett, tomemos uma pequena afirmação do norte-americano Michael Lindsay-Hogg, que dirigiu a adaptação de *Esperando Godot*:

[In *Waiting for Godot*] Beckett creates an amazing blend of comedy, high wit and an almost unbearable poignancy in a funny yet heartbreaking image of man’s fate. With the camera, you can pick those moments and

emphasise them, making Beckett's rare and extraordinary words all the more intimate.<sup>2</sup>

Ao longo deste ensaio, teremos a oportunidade de conferir em que medida as escolhas de Michael Lindsay-Hogg reenergizam as misturas de humor e a pungência do destino humano desolador indicados por Beckett em seu mar de palavras e nas peripécias de imobilidade de seus vagabundos à espera de Godot. Antes de deixarmos os olhos correndo sobre a ponte de palavras, sons e imagens do universo de Samuel Beckett, neste jogo de transposição e tradução midiática, iremos traçar um pequeno percurso de aproximação de alguns entendimentos teóricos. Recolheremos algumas reflexões sobre os processos de adaptação, sobre as relações humanas com as imagens e símbolos, as possibilidades de leituras destes códigos visuais, entre outros tópicos que possam nos auxiliar na interpretação dos diálogos estabelecidos entre a obra de Samuel Beckett e sua apropriação na película. Começemos com apontamentos sobre nossa animalidade simbólica, indicada pelo filósofo alemão Ernst Cassirer:

O homem não vive dentro de um universo puramente físico, mas sim em um universo simbólico. Língua, mito, arte e religião (...) são os vários fios que compõem o tecido simbólico (...). Qualquer progresso humano no pensamento e na experiência fortalece este tecido (...). A definição do homem como animal racional não perdeu nada do seu valor (...), mas é fácil perceber que tal definição é uma parte de um todo. Pois lado a lado com a linguagem conceitual há uma linguagem do sentimento, lado a lado com a linguagem lógica ou científica existe a linguagem da imaginação poética. De início a linguagem não exprime pensamentos e ideias, mas sentimentos e afetos. (Cassirer 1997:47-49)

No riso e na perplexidade dos personagens de Samuel Beckett, talvez encontremos uma visão ácida, uma compreensão mais problemática da questão da linguagem e entendimento da existência; talvez encontremos aí a residência, a matriz das possibilidades de fruição do vazio, do gaguejar, do balbuciar, da falta de sentido, em suma, do absurdo. Já não apenas um problema puramente físico

---

2. Michael Lindsay-Hogg. Depoimento do diretor na página do projeto *Beckett on film*  
Disponível em: <http://www.beckettonfilm.com/plays/waitingforgodot/synopsis.html>  
Acesso em 31/07/2012

ou meramente simbólico, mas um trauma pleno, ontológico. Beckett, com noção acurada, sabe das idas e vindas dos problemas com a linguagem e seus tentáculos para abarcar o real. Podemos intuir, no que se desprende da torrente de palavras nos textos do autor, que ele não procura qualquer coisa que assegure, valide as passagens de todo dizer da potência ao ato.

Dito de outro modo, Beckett realiza um desmonte da linguagem, e se empenha em desvelar os abismos de *nonsense* que permeiam toda atribuição de sentido, mostrando que o universo simbólico humano está esvaziado, operando com a linguagem um jogo que demonstra a inexistência de um chão seguro para nossos passos. E é nesta força do absurdo que o texto de Beckett ganha vitalidade e se torna um poder renovado para provocar rumor. A linguagem, em Beckett, é linguagem sobre linguagem, uma fala sobre a impossibilidade de falar, ou de fazer-se compreender. Segue o caminho contrário dos que entendem a linguagem

(...) como aquilo por meio do que os seres humanos ordenam “o caos do mundo”. Segundo esta visão, a inteligência humana floresce através da faculdade, supostamente excepcional, da linguagem, e com ela impõe uma rede de categorias a um universo desordenado. Acredita-se que quanto mais objetiva e racional for a linguagem, mais acurado será esse exercício de se conferir ordem ao mundo. A linguagem é considerada por alguns como uma matemática imperfeita, e a ideia de que a matemática pode até mesmo suplantar a linguagem foi acalentada; esta ideia ainda colore o pensamento comum de muitos tipos de engenheiros e, possivelmente, de alguns matemáticos e cientistas. Mas o mundo – ordenado conforme suas próprias normas inescrutáveis (de fato, um tipo de caos) – é tão complexo e vasto, tanto em macro como em micro escalas, que permanece para sempre impremeditável. Como a previsão do tempo, para usar um exemplo consagrado. E consideremos a própria mente que engendra estas reflexões: apesar de anos de personalidade, continuamos imprevisíveis até para nós mesmos. (Snyder 2005:269)

Beckett tece filigranas de palavras, linguagem móvel, fantasma, um comboio de búfalos percorrendo os interiores instáveis, de puro deslize, dos vazios de sentidos intercambiáveis – materializa poeticamente as desventuras em busca do Ser (e da existência) e as agonias da jornada da vida em busca de compreensão do deserto do real. Na corrente dos devaneios circulares, nos espirais de delírios de seus personagens, Beckett parece imiscuir um símbolo opaco, um vestígio de mito, além das capacidades “matemáticas” da razão e seu sonho de domínio pleno

– mas também aquém das investidas numa renovação de sentidos alegóricos. Sobre a presença do imaginário na vida humana e suas extrapolações das fronteiras da razão, Mircea Eliade afirma que

O pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. (Eliade 1991:8-9)

Na linguagem dobrada sobre linguagem, rarefeita, dos textos de Samuel Beckett, podemos perceber a potência do estático, a energia do imóvel, a força que transcende o movimento e instaura uma espécie de *axis mundi*. Mas este centro do mundo, ao invés de fornecer significados, orientar percursos, situar os sujeitos numa ordem universal, traduz problemas e crises, aponta para questões angustiantes com o intento de, em seu torneio de quase mutismo e na outra ponta de palavras cuspidas por fragmentos e repetições, encontrar e desvelar as modalidades do ser que se debate e se revira, cavando significados numa terra estéril.

A vertigem de palavras, sons, as imagens evocadas no fluxo textual de Samuel Beckett redimensionam as noções de história, narração, trabalhando com dispositivos, formas, estruturas que comunicam resíduos de nossos lamentos, nosso vazio partilhado. Com cacos de linguagem, que se repetem e retomam seus giros num tempo além do tempo e num espaço impossível de precisar, Beckett criou, deu forma ao balbucio de afetos e pensamentos possíveis, além de toda orientação ou demanda por ações, reações. Segundo Gilles Deleuze “é a fórmula de Beckett: mais vale estar sentado que de pé, e deitado que sentado.” (Deleuze 1992:73). Um comentário de Deleuze a respeito do cinema moderno pode nos auxiliar a entender estas situações de imobilidade no universo de Beckett:

É impossível se contentar em dizer que o cinema moderno rompe com a narração. Isto é apenas uma consequência, o princípio é outro. O cinema de ação expõe situações sensório-motoras: há personagens que estão numa certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme

o que percebem. As ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações. Agora, suponham que um personagem se encontre numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É forte demais, ou doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É um outro tipo de imagem. (Deleuze 1992:70)

E ainda:

(...) já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações, e no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana. (...) Ora, quando se está assim diante de situações ópticas e sonoras puras, não é apenas a ação e portanto a narração que desmoronam, são as percepções e afecções que mudam de natureza, porque passam para um sistema inteiramente diferente do sistema sensório-motor próprio ao cinema “clássico”. (...) a nova imagem óptica e sonora remete a condições exteriores ocorridas depois da guerra, nem que sejam os espaços em ruína ou desativados, todas as formas de “perambulação” que tomam o lugar da ação, e por toda parte a ascensão do intolerável. Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens. (...) Ao invés de um prolongamento linear tem-se um circuito em que as duas imagens não param de correr uma atrás da outra, em torno de um ponto de indistinção entre o real e o imaginário. (Deleuze 1992:70-71)

É a perambulação ao redor do umbigo, o giro sobre o próprio eixo, as voltas e voltas num círculo de eterno retorno que constituem a passagem do tempo puro nas obras de Beckett. É uma linguagem sem duplo, suficiente, plena, ao mesmo tempo em que é carregada de silêncios. “Aqueles que ficam perplexos com o ‘significado’ da peça podem pelo menos extrair algum conforto da certeza do autor de que ela ‘significa o que diz, nem mais nem menos’”. (Beckett 2005:212) Este comentário sobre a recepção de *Esperando Godot*, seguido da indicação da inexistência de alegorias e sentidos ocultos além da linguagem direta e sem rodeios, pode ser estendido às demais produções do autor. Alberto Manguel, comentando nossa relação com as imagens e os sentidos da existência, afirma:

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos. (Manguel 2001:21)

Em Beckett, a experiência de estar-no-mundo (o *dasein* de que fala Martin Heidegger) é exercício de criação, desejo e espanto para, nos vãos do ventre da linguagem, gerar imagens para o nada e contemplar e completar o vazio das imagens, um fluxo contínuo de cápsulas de ideias, fragmentos e partículas de pensamentos ou sombras de pensamento, sobras de sentimentos e percepções, a narrativa da ausência de narrativa, uma existência coagulada num pensamento gago que fala dentro de um aquário. Sendo assim, não é muito pertinente discutir se em *Godot*, por exemplo, fala-se da ausência de deus ou de fundos alegóricos sobre o pós-guerra ou outras leituras similares. Interessa-nos, no terreno limitado destas rumações, orientar nossa análise sobre as linguagens envolvidas no circuito de respiração de *Esperando Godot* (o texto da peça e o filme adaptado da mesma). Assim, ao invés de focarmos apenas na preservação da temática ou da história, deteremos nossa atenção sobre os próprios modos das linguagens envolvidas. Distantes também de julgamentos que se sustentem na busca de noções como “fidelidade” na adaptação do texto da peça para a película. De acordo com Thaís Diniz

a análise da adaptação concentrava-se na busca de equivalências, isto é, no sucesso com que o cineasta encontrava meios cinematográficos para substituir os literários. Assim começou-se a procurar os recursos fílmicos com funções paralelas às da obra literária. Entretanto, essa mantinha seu lugar privilegiado, pedra de toque para a avaliação do filme. (Diniz 2005:14)

Robert Stam, também refletindo sobre este processo de valorações e leituras das adaptações de obras literárias para o cinema, afirmou a respeito que houve mudanças nas posturas e chaves de interpretação utilizadas pelos críticos:

(...) passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação (...). (Stam 2008:234)

E aponta que:

ainda podemos falar de adaptações bem sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a “leituras”, “críticas”,

“interpretações” e “reescritas” de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes. (Stam 2008:22)

Neste jogo, nesta aproximação entre o texto dramático e a apreensão e metamorfose fílmica, Linda Hutcheon indica que:

o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. (Hutcheon 2011:43)

E é a análise comparativa da criação de Beckett apropriada para o campo audiovisual por Michael Lindsay-Hogg que iremos colocar sob nossos olhos agora, depois destas circunvoluções teóricas que situaram os territórios em que iremos nos mover daqui em diante. Recortemos do nosso terreno em inspeção a cena de abertura do primeiro ato de *Esperando Godot*, seguida de um *still* do filme:

*Estrada no campo. Árvore. Entardecer. Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com as duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa, ofegante; recomeça. Mais uma vez. Entra Vladimir. ESTRAGON (desistindo de novo) Nada a fazer. VLADIMIR (aproximando-se a passos curtos e duros, joelhos afastados) Estou quase acreditando. (Fica imóvel) Fugi disso a vida toda. Dizia: Vladimir, seja razoável, você ainda não tentou de tudo. E retomava a luta. (Encolhe-se, pensando na luta. Vira-se para Estragon) Veja só! Você, aqui, de volta. (Beckett 2005:17)*

Vejamos a seguir um instantâneo da película:



Figura 1. *Still* do filme *Esperando Godot*, dirigido por Michael Lindsay-Hogg



Podemos notar, já de início, rearranjos das marcações para os atores que existem no texto da peça, mas deixam de orientar a execução da cena no filme. Ao invés de Estragon (sentado, à direita, na imagem acima) sozinho no palco, tentando tirar as botas para só depois “entrar” Vladimir (de pé, à esquerda, na imagem acima), no filme o primeiro frame é um plano fechado nos pés de Estragon, às voltas com as botas e, logo em seguida, num plano aberto, aparece Vladimir na estrada e Estragon sentado sobre uma pedra. Somos apresentados aos dois personagens e ao cenário gradualmente, passando de um plano detalhe (nas botas) para um plano aberto que engloba a paisagem, com sua árvore única e os dois personagens. Apesar das sutilezas nas gradações dos planos, no filme existe uma dinâmica maior, um tanto mais de celeridade. O texto das falas de Vladimir e Estragon, por seu turno, permanece praticamente o mesmo – inclusive a definitiva fala de abertura: “Nada a fazer”, espécie de chave que se repete indefinidamente ao longo da espera por Godot.

*Esperando Godot* é uma espécie de fábula da imobilidade e da falta de sentido da vida humana. A peça tem cinco personagens: Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky e um garoto. O cenário: uma curva de estrada, lugar indefinido, no entardecer, perto de uma árvore. Dois atos, repetições-com-diferença. E Godot sempre ausente, indefinidamente ausente. Como indica Fábio de Souza Andrade, no prefácio: “Estratégia para camuflar a mínima margem de ação das personagens, os diálogos reduzem-se a rotinas que encobrem a dificuldade de passagem do tempo”. (Beckett 2005:9) No filme, os diálogos são a condução das mudanças de planos, se tornam uma costura, um fio de sentido dentro do emaranhado de *nonsense* que pulsa no coração do texto. E além do texto funcionar como um trilho torto, uma margem mínima de segurança, um corrimão na beira do abismo, as estruturas formais incrustadas no texto possibilitam entendimentos, comunicação (o leitor ou espectador se joga no preenchimento dos ociosos e vazios, vai cobrindo com algum sentido as aparentes falas disparatadas). Segundo Fábio de Souza Andrade:

(...) Nesta peça em que a simetria imperfeita, forma particularmente cara a Beckett, encarna-se numa multiplicação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias, dois pares – Didi e Gogô, Pozzo e Lucky) (...) A natureza mecânica e danificada do tempo (...) é atravessada num ritmo movimentado

na superfície, mas pobre de mudanças. (...) A repetição de situações e ditos garante a unidade estrutural da peça, em que a fala profética da abertura – “Nada a fazer” – retorna regularmente, lembrete paradoxal tanto da necessidade de preencher o vazio, quanto da inocuidade deste esforço. (Beckett 2005:9-11)

Vejamos como as coisas se passam no momento em que irrompem em cena os personagens de Pozzo e Lucky. Primeiro, recortemos um trecho do texto:

*Um grito terrível ressoa, bem próximo. Estragon larga a cenoura. Ficam paralisados, depois correm para a coxia. Estragon para a meio caminho, retorna, pega a cenoura, enfia-a no bolso, precipita-se em direção a Vladimir que o espera, para de novo, retorna, pega a bota, depois corre para junto de Vladimir. Abraçados, cabeças nos ombros, fugindo da ameaça, esperam. Entram Pozzo e Lucky. O primeiro conduz o último, servindo-se de uma corda passada ao redor do pescoço, de modo que, a princípio, apenas Lucky é visível, seguido pela corda, longa o bastante para que ele chegue ao meio do palco antes que Pozzo deixe a coxia. Lucky carrega uma mala pesada, uma banquetta dobrável, uma cesta de provisões e um casaco (sobre o braço); Pozzo, um chicote. (Beckett 2005:46)*

E agora observemos a imagem congelada do instante em que surgem Pozzo e Lucky no filme.



Figura 2. Still do filme *Esperando Godot*, dirigido por Michael Lindsay-Hogg

Cada linguagem guarda e expõe suas potências e possibilidades de uma maneira peculiar. Ao invés de oculto na coxia do teatro, como indica o texto de Beckett, no filme, um plano da própria curva da estrada funciona como elemento que nos oblitera a visão de Pozzo, depois que ouvimos, vindo de fora do quadro em cena (um diálogo entre Vladimir e Estragon), alguns gritos e estalos do chicote. Sobre a realização da passagem do texto ao filme, Umberto Eco anota que:

passando para outra matéria, se é obrigado a impor ao espectador do filme uma interpretação, lá onde o leitor do romance era deixado muito mais livre. Nada impede que, usando os próprios meios, o filme recupere a ambiguidade antes ou depois daquela cena, lá onde o romance, ao contrário, era mais explícito. Mas isso implica, justamente, uma manipulação que seria arriscado designar como uma tradução. (Eco 2007:388)

Tanto existe uma leitura de Michael Lindsay-Hogg de *Esperando Godot*, envolvida em sua adaptação cinematográfica, como os leitores e espectadores vão também preenchendo os significados, as apropriações, as torções, as afinidades e distâncias entre a obra na plataforma do texto dramático e seu fluxo na película. Entramos em contato com um palimpsesto, cuja intertextualidade da adaptação faz ressoar a lembrança de outras obras, inclusive nas repetições com diferenças, nos desvios vistos no processo do texto para o filme. Segundo Wolfgang Iser:

O texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. (Iser 2002:107)

O filme de Michael Lindsay-Hogg preserva as estruturas de repetições assimétricas do texto de Beckett, reconfigura os modos de engajamento nesta história onde “nada acontece em dois atos”, sintetiza na própria gramática do cinema as evoluções do texto, desviando de algumas marcações, transpondo praticamente intocados os textos da peça para o filme. O diretor nos oferece uma imagem formatada por sua leitura de *Esperando Godot* (do lugar, ainda que desconhecido, com seu tom de azul e cinza e sua estrada desolada ladeada de pedregulhos, dos personagens – vale destacar que os atores do filme já haviam encenado a peça anteriormente –, etc.).

Apesar disto, permite ao espectador, no contato com o universo desta fábula ontológica, encontrar a atmosfera aturdida, crítica, a insidiosa presença e ação do nada, da agonia sem nome, do vai e vem no vazio. É exemplar das operações

conduzidas ao longo da adaptação a sequência da passagem do fim do primeiro ato para o início do segundo ato. No texto o autor deixa uma marcação após as falas de Vladimir e Estragon:

“ESTRAGON Então, vamos embora? VLADIMIR Vamos lá. *Não se mexem. Cortina.*” (Beckett 2005:107). No filme, o *fade out* substitui a função de corte entre o primeiro e o segundo ato, efetuada pela cortina.

As potências narrativas do cinema são um ponto convergente com a literatura e a dramaturgia. E mesmo para dar conta desta história sem história, desta pasmaceira repleta de eventos banais que constitui *Esperando Godot*, o cinema permanece um campo artístico capaz de expressar a natureza infernal da temporalidade cíclica de *Godot*, apto em comunicar-nos as desventuras destes dois vagabundos perdidos nesta jornada de desesperança e precariedade, envoltos na solidão partilhada, tragados numa trama de incomunicabilidade, nesta fábula que não progride. Sobre esta leitura de *Esperando Godot* como fábula, Günther Anders afirma que Beckett:

(...) destrói tanto a forma quanto o princípio até então característicos das fábulas: agora a fábula *destruída*, a fábula que não mais segue adiante, torna-se a representação adequada da vida estagnada; sua parábola sem significado sobre o homem ocupa o lugar da parábola do homem insignificante. (...) Se ela renuncia a relatar uma ação, o faz apenas porque a ação que descreve é a vida desprovida de ação. Se desafia a convenção ao não oferecer história alguma, o faz por descrever o homem eliminado da, e desprovido de história. (Beckett 2005:213-214)

Nos ajuda a compreender o universo de *Esperando Godot* o conceito de cenatotal como define Leda Martins:

O tempo, o espaço e a ação acumulam uma significação única numa totalidade absoluta e compacta. O passado e as causas das transformações tornam-se secundários. Importa a situação em si, independente do que aconteceu ou acontecerá, num tempo e espaço auto-referenciais, emblemas de uma descontinuidade que irrompe no palco e o atravessa vertiginosamente. (Martins 1991:69)

A transposição filmica de *Esperando Godot*, realizada por Michael Lindsay-Hogg, mantém o clima doido e doído das existências de Vladimir e Estragon, de

quem seguimos sem saber de onde vieram e pra onde vão, mas que continuam juntos, atados às suas experiências, vivendo a angústia e as pequenas brechas de riso juntos, um ao lado do outro, discutindo, brigando, atônitos e distraídos. Agindo com poucos planos, com poucos movimentos, num cenário constante e escasso de informações, Michael Lindsay-Hogg transcria no cinema este ciclo de Sísifo, esta arena de repetições enquanto se espera Godot. Como podemos observar neste *frame* abaixo, Vladimir e Estragon permanecem suspensos num tempo isolado, próprio. Aqui e ali, especulam sobre se suicidarem, partilham cenouras e nabos, se espantam e dialogam com Pozzo e Lucky, se atormentam com o menino de recados informando, mais uma vez e quem sabe ao infinito, que Godot virá amanhã. Cogitam ir embora, mas voltam a esperar.



Figura 3. *Still* do filme *Esperando Godot*,  
dirigido por Michael Lindsay-Hogg

Assim como Beckett foi seu próprio tradutor, recriando no inglês o texto original em francês e nós traduzimos em imagens mentais os fragmentos de vida de Vladimir e Estragon no ato de leitura – feito também realizado pelos diretores que encenaram a peça, tradução e interpretação também efetuada por espectadores e críticos – Michael Lindsay-Hogg realizou uma leitura crítica do universo estático e perturbador de *Esperando Godot*. A história da falta de história, a acidez distribuída em fragmentos de pensamentos, tudo se acumula e cria significados, inclusive dobrados sobre o questionamento da própria linguagem. É uma leitura possível e o filme repercute: Nada a fazer. Então, vamos embora. Vamos lá. *Não se mexem. Cortina. Fade out.*

## Referências

- BECKETT, Samuel. 2005. *Esperando Godot*. São Paulo: Ed. Cosac Naify.
- CASSIRER, Ernest. 1997. *Ensaio sobre o Homem*. São Paulo: Martins Fontes.
- DELEUZE, Gilles. 1992. *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. 2005. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade e reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- ECO, Umberto. 2007. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- ELIADE, Mircea. 1991. *Imagens e símbolos – ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes.
- HUTCHEON, Linda. 2011. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- ISER, Wolfgang. 2002. *O jogo do texto*. In: COSTA LIMA, Luiz. (Coord.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- MARTINS, Leda Maria. 1991. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- SNYDER, Gary. 2005. *Re-habitar – ensaios e poemas*. Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- STAM, Robert. 2008. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.