

A INFLUÊNCIA DE BECKETT EM DRAMATURGOS EGÍPCIOS. REDEFININDO O ABSURDO.

Amina ElHalawani¹

Tradução: Francisco Vidal

Resumo

Em 1962, o teatro de Beckett estreou no Egito e, desde então, tem servido de inspiração para dramaturgos no país. Este ensaio examina como dois escritores egípcios desenvolveram a obra de Beckett *Esperando Godot*, como um exemplo do trabalho de Beckett e do chamado “Teatro do Absurdo”, revelando que essa obra tem um potencial maior para gerar engajamento político e social do que é compreendido tradicionalmente. *Masir Sursar* [O Destino De Uma Barata] de Tawfiq Al-Hakim e *Musafir Layl* [O Passageiro Noturno] de Salah Abdul Saboor juntos fornecem bons materiais de análise sobre esse efeito.

Palavras-chave: Beckett – Teatro Político – Absurdo – Al-Hakim – Abdul Saboor – Teatro Egípcio

Após quase uma década desde a primeira exibição de *Esperando Godot* na França, o teatro de Beckett teve sua estreia no Egito. Em 1962, o diretor de teatro Saad Ardash² dirigiu *Fim de Partida* para a sua primeira exibição no recém-inaugurado “*Pocket Theatre*.” Nesse mesmo ano, Tawfiq Al-Hakim, o pai do teatro egípcio moderno, completou *O Escalador de Árvores* (*The Tree Climber*), a primeira peça egípcia que refletia diretamente uma influência do Teatro do Absurdo. Durante a próxima década, uma grande parte da tradição teatral no Egito demonstrava um claro impulso Beckettiano.

As obras de Beckett ressoaram fortemente para um povo egípcio que navegava em grandes mudanças políticas e sociais, que foram iniciadas pela Revolução

¹ Amina ElHalawani é professora de literatura na faculdade de artes da Universidade de Alexandria.

² Saad Ardash foi um famoso ator e diretor de teatro no Egito. Após estudar Direito na Universidade Ain Shams, Ardash viajou para a Itália para estudar teatro.

de 1952³, seguidas pela Crise de Suez de 1956⁴, e depois pela Guerra dos Seis Dias em 1967⁵, ou o que foi conhecido posteriormente como o período de retrocesso realizado durante a era de Nasser. Em uma época marcada ao mesmo tempo por esperança e desilusão, a obra de Beckett inspirou uma ruptura com modelos teatrais naturalistas e ilusionistas para sinalizar uma alternativa inédita, uma forma de expressão performática que envolvia diretamente a participação da audiência e que poderia ao mesmo tempo capturar a confusão e a sobreposição de grandes questionamentos políticos do país dentro de conflitos mais mundanos na vida cotidiana.

Este ensaio elabora sua premissa com obras de escritores que entenderam que o teatro de Beckett deveria possuir uma dimensão política para além do absurdo aparente de suas peças. Com isso, ele busca destacar esse subtexto político dentro do texto de Beckett, assim como também revisitar o absurdo como uma categoria. Sendo um estudo de caso apontando uma tendência mais ampla, este ensaio analisa a peça de Tawfiq Al-Hakim *Masir Sursar* [*O Destino de uma Barata*], assim também como a peça de Salah Abdul Saboor *Musafir Layl* [*O Passageiro Noturno*] na forma como essas obras desenvolvem temas como aprisionamento, livre-arbítrio, sofrimento, existencialismo e opressão. Ambas expressam um certo desejo humano universal pela liberdade, e ao mesmo tempo são específicas de um contexto econômico e político muito particular. Ao comparar essas peças com o trabalho de Beckett, e em particular *Esperando Godot*, é possível entender melhor como esses dois dramaturgos egípcios interpretaram o trabalho do escritor irlandês como uma forma de revolta estética e política contra um ambiente político específico e confuso que era o Egito nos

³ No dia 23 de julho de 1952, o Movimento de Oficiais Livres, um grupo de oficiais de exército liderado por Mohamed Naguib e Gamal Abdel, depôs o rei do Egito. O movimento resultante transformou o país em uma república e criou uma era de movimentos revolucionários e decoloniais ao redor do Mundo Árabe durante o governo do Presidente Gamal Abdel Nasser.

⁴ A Crise de Suez, também conhecida como Guerra de Suez. Em 1956, após o Presidente Nasser anunciar a nacionalização da companhia do Canal Suez, o Reino Unido e a França conspiraram, junto de Israel, uma tomada de controle militar desta via navegável. Esta guerra, entretanto, não durou muito tempo, e Nasser emergiu como o líder vitorioso dentro da região Árabe.

⁵ A Guerra dos Seis Dias, também conhecida no Egito como a Guerra de Junho de 1967. Em junho de 1967, Israel lançou uma ofensiva militar (que duraria seis dias) contra seus vizinhos árabes: Egito, Síria e Jordânia, com a ocupação da península Sinai e da Faixa de Gaza do Egito, a Cisjordânia e Jerusalém Oriental da Jordânia e as Colinas de Golã da Síria. A derrota árabe em 1967 teve uma grande repercussão interna, induzindo um sentimento de decepção com as promessas da Revolução de 1925.

anos 60. A maioria dos escritores demonstrou apoio ao Movimento de Oficiais Livres em 1952, quando um grupo de oficiais, entre eles Gamal Abdel Nasser⁶, que futuramente se tornou presidente, depôs o rei e exigiu igualdade de direitos para todos e liberdade de qualquer forma de intervenção estrangeira. Porém, ao chegar nos anos 60, os escritores egípcios permaneciam cada vez mais apreensivos sobre como o novo regime começava agora a rejeitar qualquer crítica e oprimia a oposição. O minimalismo de Beckett e seus cenários descontextualizados forneciam para esses escritores um modelo para criticar sutilmente assuntos atuais.

1. O Irracionalismo de Al-Hakim e o Beckett Camusiano

Al-Hakim desenvolveu seu talento para o teatro durante sua estadia na França como estudante de direito no final da década de 1920. Na sua segunda visita, como o representante egípcio para a UNESCO em 1960, ele encontrou diretamente a tendência teatral popular em Paris que foi nomeada posteriormente por Martin Esslin como “O Teatro do Absurdo”. Al-Hakim, que sabia francês, ficou fascinado com as peças experimentais assistidas realizadas por Eugène Ionesco e Samuel Beckett. Ao mesmo tempo em que reconhecia sua dívida com o Teatro do Absurdo, Al-Hakim nomeou a sua nova versão de “irracionalismo” (*Al Lama ‘quīl*), um nome que ele alegava ser “apenas aplicável à forma da peça, mas não ao seu conteúdo, como era antes no caso no Teatro do Absurdo”⁸. Al-Hakim explica que com o “irracionalismo” a ideia seria representar “o mundo racional dentro de um enquadramento irracional”⁹. Para ele, o mundo não é absurdo; em vez disso, o absurdo aparente vem de este ser incompreensível. Dessa forma, o absurdo é concebido para aparecer na superfície das peças, mas não seria seu núcleo central.

⁶ Gamal Abdel Nasser serviu como o segundo Presidente do Egito durante o período de 1954 até sua morte em 1970. Sua popularidade cresceu ainda mais após ele anunciar a nacionalização do Canal de Suez. Ele é mais reconhecido pelos seus ideais de uma união árabe e suas agendas panarábicas, com políticas socialistas e anti-imperialistas. Ele também é conhecido pelo seu papel na Conferência de Bandungue (Bandung) e no Movimento dos Países Não Alinhados (MNA).

⁷ Esta palavra em árabe significa também o que é incompreensível, incrível ou o que é difícil de acreditar, não sendo necessariamente irracional.

⁸ *Apud* Richard Long, *Tawfiq al Hakim, playwright of Egypt*, London: Ithaca, 1979, p. 85.

⁹ *Idem*.

Entretanto, como Long sugere corretamente, no trabalho de Al-Hakim uma “distinção clara entre Absurdismo e Irracionalismo não se mantém em pé”¹⁰. O teatro “Irracionalista” de Al-Hakim, apesar de ter sido influenciado pelas tendências teatrais em Paris, é também feito na base de uma tradição local, e talvez o seu título alternativo simbolize essa diferença. Seja qual for o caso, a sua pretensão de apresentar “um mundo racional em um enquadramento irracional” também se aplica a peças de estilo absurdo: embora pareçam distanciadas da realidade, ainda fazem sentido dentro do sistema de significação que elas próprias estabeleciam. O suposto ataque de Al-Hakim ao absurdo é, entretanto, principalmente um ataque à definição de Esslin do Absurdo como sendo “uma angústia metafísica perante a absurdidade da condição humana” no qual insinua que a vida é inerentemente desprovida de significado¹¹. A concepção de Esslin sobre este termo retira então das peças seus significados políticos e sociais. Por outro lado, para Al-Hakim, é impossível uma peça não significar nada, ela tem que carregar algum significado¹². Ao contrário do absurdo definido por Esslin, que aparece como algo derrotista e retira a arte de sua função social, o “Irracionalismo” proposto por Al-Hakim tem o propósito de estimular o pensamento sobre o que o absurdo representa de acordo com as suas ideias sobre a função da literatura.

A função de um escritor não é apenas de convencer seu leitor, mas pensar junto com ele! O quão fraca a literatura seria se ela fosse um mero passatempo! Não, a literatura é um meio feito para despertar pensamentos... Eu não quero que o escritor apenas conforte o leitor e ocupe seu tempo, mas eu quero que o leitor feche o livro e que depois comecem todos os seus problemas!¹³

As peças de Beckett geram esse efeito na audiência, elas estão longe de fornecer algum conforto. E talvez até mais do que outros trabalhos de escritores proclamados como absurdistas, elas aderem à descrição de Al-Hakim de serem “um mundo racional em um enquadramento irracional”¹⁴. Em *Godot*, por exemplo, a linguagem teatral e imagética da peça fazem parte desse

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage, 2001, pp. 23-24.

¹² Cf. Tawfiq Al-Hakim, Prólogo para *Ya Tali' al-Shagarah* [O Escalador das Árvores], in *Tawfiq, Ya Tali' al-Shagarah* [The Tree Climber], al-Fagala: Maktabat Misr, sem data, p. 26.

¹³ Tawfiq Al-Hakim, *Fan al-Adab* [A arte da literatura], al-Fagala: Maktabat Misr, sem data, p. 173.

¹⁴ Richard Long, *Tawfiq al Hakim, playwright of Egypt, op. cit.*, p. 85.

enquadramento, um enquadramento que, embora aparente ser “irracional”, propõe uma mensagem lógica e tocante capaz de provocar uma reação de sua audiência, como será demonstrado durante este ensaio. O significado aqui é encontrado no processo de criação das peças.

A ideia da peça teatral como sendo um processo é central também para *Destino de uma Barata* de Al-Hakim. Al-Hakim descreve a vida como sendo uma batalha constante, um estado prolongado de sofrimento como na tradição beckettiana. No prefácio para *Destino de uma Barata*, Al-Hakim declara: “O quão gloriosa é a visão de uma determinação a lutar mesmo sem ter esperança!”¹⁵. *Destino de uma Barata* é sem dúvida uma peça sobre esta “luta sem esperança”. Entretanto, apesar de sua desesperança, ela não é sem valor. De acordo com Al-Hakim, “cada batalha humana não possui eficiência contra o poder no qual o homem é indefeso. Mas, mesmo assim, ele continua lutando, e essa é a tragédia e a grandeza do homem”¹⁶. Esse sentimento se alinha com a definição de Albert Camus do encontro humano com o absurdo, no qual o indivíduo permanece batalhando repetidamente. Para Camus, cuja filosofia tinha papel central para os escritores do Teatro do Absurdo, o absurdo representa uma cisão entre o homem e o mundo. “Nesse momento de seu esforço, o homem olha cara-a-cara para o irracional. Ele sente dentro de si o desejo pela felicidade e pela razão. O absurdo é criado a partir desse confronto entre a necessidade humana e o silêncio irracional do mundo”¹⁷.

Esse conflito, similar ao existente no mito de Sísifo, constitui também o coração de *Godot*. No começo da peça, Estragon está em dor por causa de suas botas. O conflito de Estragon é pateticamente cômico, e o seu grito “Me ajude!” expressa um desespero avassalador perante sua incapacidade de ajudar a si mesmo. Se, como o diretor de peças Michael Bennett sugere em seu livro *Reavaliando o Teatro do Absurdo*, analisarmos a peça como uma parábola, uma “remodelação do mito de Sísifo”¹⁸, vemos que o foco do experimento teatral que

¹⁵ *Apud ibid.*, p. 100.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, trad. J. O'Brien, Harmondsworth: Penguin, 1975, pp. 31-32.

¹⁸ Michel Y. Bennett, *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet*,

Godot representa é diferente daquele que é percebido tradicionalmente. Tradicionalmente, *Godot* é visto como uma peça em que “Nada acontece, ninguém aparece, ninguém vai embora, é horrível!”¹⁹. Entretanto, ao olhar para a peça em termos Camusianos, Bennett desenvolve em seu livro como “esse nada e vazio cria um terreno fértil para significação”²⁰.

Beckett incentiva a audiência a entender que o significado da peça pode ser encontrado na ação para além do palco. O discurso famoso de Vladimir explicita essa ideia: “Não vamos perder nosso tempo com essa conversa inútil! [...] Vamos fazer alguma coisa, enquanto temos chance! Não é todo dia em que nós somos necessários [...] Vamos fazer o melhor do que temos, antes de ser tarde demais!”²¹. A ação direta, em vez de conversas banais, se torna o meio para gerar um significado. O ato de ir ao teatro se torna não apenas mero passatempo, mas um ato ativo de escutar o outro, como a etimologia da própria palavra “audiência” sugere. De acordo com a dramaturga Erika Fischer-Lichte, a contingência se tornou um aspecto central da performance com o rumo performático realizado nos anos 60. “O papel principal da audiência não era apenas reconhecido como uma pré-condição para a performance, mas era evocado de maneira explícita”²². Nós devemos reconhecer que embora Didi e Gogo esperem ativamente, nós também os escutamos ativamente; quando eles zombam das próprias vidas, nós também damos risada. Em troca, assim como eles esperam uma libertação na figura de Godot, nós esperamos pela sua chegada, mais nada acontece, a não ser que deixemos o teatro²³.

and Pinter, New York: Palgrave, 2011, p. 3.

¹⁹ Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, London: Faber, 2006, p. 41.

²⁰ Michel Y. Bennett, *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, *op. cit.*, p. 27.

²¹ Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *op. cit.*, p. 74.

²² Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic*, trad. Saskya Iris Jain, London: Routledge, 2008, p. 39.

²³ Na verdade, como Jim Knowlson menciona em uma entrevista de rádio, a primeira exibição de *Esperando Godot* em Paris foi controversa: muitas pessoas da audiência abandonaram o teatro descontentes com a peça após perceberem, no início do segundo ato, a natureza cíclica repetitiva da produção (cf. Simon Watts, “Waiting for Godot,” on Witness History. BBC World Service Online. (6 de janeiro de 2013), acessado online 8 de junho de 2017)

Na verdade, Pozzo está consciente de seus poderes performáticos e se recusa a se engajar no ato performativo antes de ter certeza de que a audiência está pronta. “Tá todo mundo pronto? “Tá todo mundo olhando para mim”?”, ele pergunta, antes de continuar sua fala: “Eu não gosto de discursar em um vácuo”²⁴. Pozzo está ciente da sua função performática como intérprete no palco e seus comentários aumentam a consciência da audiência na brincadeira dessa empreitada, assim como também para os aspectos mais problemáticos de ser uma peça habitada por atores que em vez de estarem “atuando” (apenas fazendo ações narrativas) esperam a ação acontecer junto com a audiência. Esse formato de meta-teatralidade, que quebra a barreira entre atores e audiência, permite que surja uma experiência liminar durante a peça, que às vezes é capaz de gerar um efeito transformador nos espectadores após a performance ter chegado ao fim.

Nessa perspectiva, sugiro que olhemos para a peça teatral como sendo uma experiência potencialmente transformadora. De acordo com Fischer-Lichte, “as estéticas do performático permitem a criação de um ato de passagem”²⁵. Entendo a palavra “passagem” aqui como uma transformação que não parte apenas dos atores, mas também da audiência: a audiência entra em uma performance teatral em certo estado e sai no final em um estado alterado; essa mudança pode ser uma forma de conscientização maior sobre o mundo ou de um estado reflexivo mais profundo. Relaciono esse potencial transformador do teatro às observações do antropólogo Victor Turner sobre ritos de passagem. Turner identifica três fases principais para alguém que está em um rito de passagem²⁶: começa com uma pessoa separada de sua posição social atual, e o rito é consumado quando a pessoa se reintegra dentro de sua estrutura social. E durante essas fases existe uma fase liminar aonde a transformação acontece de verdade: “Um reino de pura possibilidade no qual configurações inéditas de ideias, de suas relações, podem surgir”²⁷. Didi e Gogo já passaram por uma

²⁴ Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *op. cit.*, pp. 30-31.

²⁵ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic*, *op. cit.*, p. 205.

²⁶ Victor Turner, “Liminality and Communitas”, H. Bial (org.), *The Performance Studies Reader*, London: Routledge, 2004, p. 89.

²⁷ Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca: Cornell UP, 1967, p. 97.

separação, já que eles se isolam em sua busca para conhecer Godot. Entretanto, a espera infinita deles os mantém em um estado de limbo. O ato de esperar é compartilhado entre os atores e a audiência e com isso expande a experiência liminar para dentro do auditório: “Nós não estamos mais sozinhos, esperando pela noite, esperando Godot, esperando... pela espera”²⁸, diz Vladimir no segundo ato da peça, como se ele reconhecesse que a audiência também está esperando.

A indeterminação do espaço e do tempo acentua esse estado liminar. O cenário da peça é minimalista até parecer genérico: é uma estrada e uma árvore. Os personagens estão até confusos sobre que dia da semana é, e se Godot vai mesmo aparecer. No primeiro ato, Estragon pergunta “Mas que Sábado? E hoje é Sábado? Não seria hoje Domingo? [Pausa.] Ou Segunda? [Pausa.] Ou Sexta?”²⁹. Esses questionamentos fazem com que eles percam a noção de tempo, o que efetivamente sugere que a espera pode ser infinita. A audiência, entretanto, só irá esperar durante o período de duração da peça. A experiência da espera nos ajuda a estender a experiência liminar para a realidade cotidiana pós-peça com a audiência deixada em suspense mesmo até o fim da performance. Por quanto tempo os atores e nós iremos manter nossa esperança? Por quanto tempo nós e eles vamos esperar? Quanto mais eles esperam, mais ansiosos ficamos. Essa experiência é parecida com o “Sujeito do Absurdo” proposto por Camus, o sujeito que “meditando sob sua condição, finalmente percebe que esta é uma condição humana universal; e, de forma crucial, esse reconhecimento abre margem para uma solidariedade que salva o indivíduo, consciente do absurdo, do solipsismo e da tentação para o niilismo”³⁰. Com o potencial coletivo da experiência compartilhada de espera, uma solidariedade entre os espectadores na audiência e os atores pode ser estabelecida. Essa solidariedade empurra a audiência a adotar ativamente um estado mais ativo e rejeitar o estado estático que os personagens adotam no palco.

²⁸ Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *op. cit.*, p. 72.

²⁹ *Ibid.*, pp. 16-17.

³⁰ John Foley, *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*, London: Routledge, 2014, p. 28.

A audiência experimenta assim um rito de passagem. Essa possibilidade é baseada na noção, como o filósofo Jacques Rancière descreve bem, de que o evento teatral é baseado em uma interação entre atores e audiência que faz com que uma passividade absoluta da audiência seja impossível. Rancière argumenta assim:

Ser um espectador não é uma condição passiva que deveríamos transformar em atividade. Ela é a nossa condição normal. Nós também aprendemos e ensinamos, agimos e sabemos, como espectadores que toda hora conectam o que nós vemos com o que já foi visto, feito e sonhado³¹

Como participantes ativos no evento performático, a audiência é incentivada a fazer *alguma coisa* em vez de se resignar passivamente a assistir o sofrimento eterno de Didi e Gogo e deixar de “colocar [em suas] botas a culpa que é de [seus] pés”³². A própria presença de Didi e Gogo no palco reafirma a luta pela vida e a resistência contra o niilismo.

A ideia de resistência não é tratada apenas simbolicamente, mas ideias de rebelião e revolta aparecem abertamente no texto, embora elas não sejam exploradas por completo. Lucky, na narração de Pozzo, já recusou uma vez as ordens de seu mestre. “Nos conte sobre o tempo que ele recusou”³³, pergunta Estragon. Houve uma época em que Lucky se rebelara contra a autoridade, e a sua luta por liberdade é descrita como sendo algo em andamento, em progresso. Mais tarde em seu discurso, Lucky descreve sua luta individual pela liberdade. A menção de “Connemara” durante seu longo, fragmentado discurso traz atenção ao adicionar uma dimensão claramente política aos seus problemas. “Connemara” se torna uma metonímia para a Irlanda e sua história é retratada como sendo cheia de traumas, mas também de resistência:

os fatos estão aqui, mas o tempo vai dizer eu resumo [...] na na barba as chamadas as lágrimas as pedras tão azuis tão calmas alías alías no crânio o crânio o crânio o crânio em Connemara [...] os trabalhos abandonados deixaram gravações abandonadas ainda dentro de pedras em uma palavra Eu resumo alías alías abandonado incompleto o crânio

³¹ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trad. G. Elliott, London: Verso, 2009, p. 17.

³² Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *op. cit.*, p. 13.

³³ *Ibid.*, p. 40.

*o crânio em Connemara [...] as pedras... tão calmas ... Cunard ...
incompleta ...*^{34 35}

Apesar da imagem sombria de crânios e morte, a última palavra desse discurso, “incompleta”, aponta para o fato de que, apesar de muitos terem morrido, o objetivo de tudo isso ainda não foi completado, evocando um sentimento de esperança. A palavra “incompleta” aqui evoca também o próprio status da peça como sendo incompleta, apontando seu final como sendo indeterminado e em progresso, e deixa para nós a possibilidade e a esperança da criação de uma nova ordem mundial em que a servidão de Lucky, ou a “rede”³⁶, como ele a chama, seria desembaraçada. Por analogia, nessa nova ordem, a servidão de Didi e Gogo a Godot e mesmo da própria audiência para a peça seria dissolvida.

2. O destino de uma Barata, de Al-Hakim: mais um passo em direção à ação

A peça de Al-Hakim, como as de Beckett, também lida com sofrimento e rebelião. Ela critica vários tipos de servidão que são experimentados pelos personagens. Em um nível mais geral, ela critica uma ordem mundial na qual as pessoas são praticamente escravizadas pelas instituições em que trabalham. Mais especificamente, ela reprovava o regime de Nasser, que Al-Hakim criticou abertamente em sua obra *Awdat Al Wa‘* [*O Retorno da Consciência*]³⁷. Feita após o falecimento de Nasser, a peça, performada em 1965 e publicada em 1966, é a combinação de duas peças curtas que haviam sido publicadas anteriormente em formato separado no jornal *Al-Ahram*. O primeiro ato se passa no Reino das Baratas. O segundo e terceiro ato se passam no mundo humano, onde um casal, Adil e Samia, acorda e encontra uma barata em sua banheira. O maior problema que as baratas encontram no primeiro ato é a incapacidade de se unirem coletivamente, e com isso o fracasso de atuarem em face da ameaça de uma colônia de formigas. Essa falta de solidariedade, junto com os conselhos

³⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁵ Trata-se aqui da tradução direta da versão em inglês de *Esperando Godot*. Em sua versão francesa, Beckett substitui “Connemara” por “Normandia”. Na tradução brasileira, baseada nesta última, lê-se: “fatos são fatos não se sabe por quê recomeço [...] a barba as labaredas as lágrimas as pedras tão azuis tão calmas ai de mim a cabeça a cabeça a cabeça a cabeça na Normandia [...] As pedras!... Tão calmas!... Conard!... Inacabadas!...” (Samuel Beckett, *Esperando Godot*, trad. Fábio de Souza Andrade, São Paulo: Cosac Naify, 2015, versão epub) [Nota dos editores]

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

³⁷ Adil, o protagonista da peça, é representado como trabalhando em excesso; ele e sua esposa expressam durante a peça a pressão que sentem diariamente pela empresa na qual trabalham.

ridículos de aliados do rei, um grupo que é composto de um Ministro, um Padre e um Sábio, são mostrados para criticar a estrutura do poder político atual.

A peça de Al-Hakim é tão vaga em seu tratamento de tempo e espaço como a de Beckett. A abertura da peça, que se passa em um banheiro, nos oferece duas perspectivas: a do mundo humano e a das baratas.

Esse cenário é um pátio enorme — na perspectiva, obviamente, das baratas. Na verdade, esse pátio não é nada mais do que o chão de um banheiro em um apartamento ordinário. [...] O tempo é noite, embora do ponto de vista das baratas seja dia — a claridade da nossa luz lhes sendo tão ofuscante que faz com que elas desapareçam ou as ponha para dormir. No início da peça, a noite ainda não caiu por completo, o que quer dizer que o dia das baratas está prestes a começar. O Rei se encontra jovialmente de pé, ao lado de um buraco na parede, talvez a porta de entrada de seu palácio, e está chamando a Rainha, ainda adormecida dentro do palácio³⁸.

Logo no início, a peça claramente apresenta uma dualidade. Cada um desses dois mundos apresentados nas direções do palco tem o seu próprio sistema de significação, o que vale também para o mundo das formigas em que apenas um vislumbre nos é apresentado da perspectiva das baratas.

Um exemplo dessa dualidade é manifestado na morte de uma barata, o filho do ministro. Enquanto a audiência pode ouvir as formigas cantarolando enquanto carregam o corpo, as baratas percebem essa procissão como se fosse um funeral silencioso³⁹. Ao mesmo tempo, o Sábio explica que a interpretação das baratas dessa procissão funerária é meramente uma projeção:

...É o que parece ser, mesmo que a lógica dite que deveria ser o contrário, porque em relação às formigas isso aqui significa comida, quer dizer, uma benção universal, e o carregamento dessas benções e alimentos deveria ser acompanhado de manifestações de alegria, aclamações e canções.⁴⁰

³⁸ Tewfiq Al-Hakim, "Fate of a cockroach", *Fate of a cockroach: Four plays of freedom*, trad. D. Johnson-Davies, London: Heinemann, 1973, p. 2.

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰ *Idem.*

O rei responde a isso: “Mas nós não escutamos nada – só grupos andando em completo silêncio”⁴¹. A ignorância do rei a respeito dessa alegria subversiva que acompanha pequenas vitórias possui um aspecto político. A peça foi escrita em uma época em que a euforia do regime revolucionário de Nasser estava enfraquecido junto ao público geral com o banimento de partidos políticos, e especialmente entre escritores, que enfrentavam uma alta de censura. Ao mostrar a divisão entre os conselheiros e a própria percepção do rei, Al-Hakim investiga essa reorientação da opinião pública e satiriza a estupidez dos líderes que não a percebem.

Preenchidos por uma euforia de liberação da dominação estrangeira nos anos 50, e com a esperança de que o novo regime de Nasser iria melhorar as condições de vida do povo, escritores estavam prontos para conquistar seus novos papéis como intermediários entre o governo e o povo. Já em 1953, entretanto, escritores começaram a demonstrar preocupação com o banimento de partidos políticos, o que fez com que a área teatral ficasse ainda mais politizada.

Enquanto a revolução se encaminhava para uma agenda social claramente definida, dramaturgos sentiram que deveriam participar ativamente dessa discussão.

Alguns queriam que a revolução perseguisse uma agenda abertamente socialista: e outros (incluindo Tawfiq Al-Hakim) estavam mais preocupados em lutar contra a corrupção e encorajar o governo a seguir a lei. Um banimento de partidos políticos após janeiro de 1953 fez com que o teatro ficasse ainda mais atraente como um campo para se debater política.⁴²

Na peça, Al-Hakim até mesmo questiona a própria legitimidade de Nasser como governante. Quando perguntado sobre a sua escalada para o trono, o Rei ri da pergunta de sua esposa, sugerindo que ele apenas se tornara rei devido ao longo comprimento de seus bigodes. A descrição do Rei de seu próprio grupo desvaloriza ainda mais sua legitimidade. O seu ministro tem sucesso em “sua preocupação consumada de propor problemas desconcertantes e produzir

⁴¹ *Idem.*

⁴² Margaret Litvin, *Hamlet's Arab Journey: Shakespeare's Prince and Nasser's Ghost*, Princeton: Princeton UP, 2011, p. 48.

notícias desagradáveis” e o padre é distinguido pelas “coisas completamente incompreensíveis que diz”⁴³. Embora o Sábio de um lado ofereça as explicações mais viáveis dos acontecimentos que ocorrem durante a peça, ele é completamente incompreendido por todos e encarado como se estivesse apresentando uma “informação estranha que ele tem sobre coisas que só existem na sua cabeça”⁴⁴. E mais importante ainda, a relação entre todos eles não é fundada numa vontade para governar, mas em uma relação de codependência: “Eles precisam de uma pessoa para quem possam extravasar seus absurdos, enquanto eu preciso de companheiros próximos que me chamem de “Vossa Majestade”⁴⁵. Assim explica o Rei. Da mesma forma, as discussões entre eles não levam a nada: “Resumidamente, nós terminamos onde começamos, o que quer dizer que em nada, nada, nada. Nosso encontro, nossas discussões, nossas investigações nos levaram a nada, nada, nada”⁴⁶. Os líderes, então, provam sua ineficiência; sua total incompetência é manifestada em suas conversas infinitas e falta de soluções claras.

A fala da Barata Rainha sobre “nada, nada, nada” recapitula um entendimento similar sobre *Godot*, expressado pelo professor de literatura Nick Mount, segundo o qual enquanto o drama tradicional é centralizado ao redor da ação, “*Godot* é sobre inação, sobre a espera por uma ação que nunca aparece”⁴⁷. Assim como em *Godot*, *O Destino de uma Barata* performa o estático: as baratas não fazem nada para salvar seu rei, enquanto o humano Adil assiste lutando dentro de sua banheira. E enquanto elas esperam, o tempo perde seu significado durante a peça. No começo, sua esposa Samia diz que eles irão se atrasar para o trabalho, mas ela nem mesmo consegue chegar ao trabalho a tempo ou a convencer Adil a fazer isso. E também, a casa acaba se transformando em um espaço no qual o mundo exterior e sua racionalidade se tornam não-existentes. Enquanto as ações de Adil são ridicularizadas pela sua esposa, ela desafia o próprio raciocínio de por que ele permanece assistindo a barata na banheira. Quando ele tenta explicar ao seu médico o que vê nessa barata, reflete no que

⁴³ Tewfiq Al-Hakim, “Fate of a cockroach”, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷ Nick Mount, “Waiting for *Godot* without Existentialism,” *Raritan* 28.2, 2008, p. 27.

as conversas de Estragon e Vladimir representavam para ele: uma articulação de seus desesperos, mas também um lembrete de agência perante eles, reduzida a impressão de que eles existem. “Nós sempre encontrávamos algo, né Didi, para nos dar a impressão de que existimos?”⁴⁸.

Adil aproveita para imitar o papel de uma audiência ao assistir ao espetáculo da barata, enquanto ele mesmo não se coloca na posição de salvá-la. Mesmo assim, parabeniza a pequena criatura pela sua coragem e determinação.

Samia: Ela sobe, aí escorrega, depois cai de novo, e aí cai direto para o chão da banheira.

Adil: Exatamente. Aí ela começa de novo, sem descansar, sem hesitar. Ela sobe...

Samia: E aí ela cai

Adil: E depois ela rola ...

Samia: E aí ela cai direto ...

Adil: E aí ela sobe ...

Samia: Escute, Adil – e então?

*Adil: Ela ainda não teve a sua palavra final.*⁴⁹

De forma similar, ao longo discurso de Lucky, Adil nos lembra que o espetáculo nunca acaba enquanto a disputa ainda está “incompleta”⁵⁰. Lucky é comparado à barata na peça de Al-Hakim e até mesmo ao próprio Adil, que vê a sua miséria encarnada na barata. Adil é oprimido de forma dupla pela sua esposa, que permanece chefiando constantemente em casa, e pelo seu trabalho diário, que drena sua alma. No começo da peça, Adil, como Estragon, está sofrendo, e a barata o inspira a lutar, a pegar o destino com as próprias mãos. Por causa disso, quando o cozinheiro mata a barata, Adil grita de forma angustiante “Hmm ... Attiya, traga o balde e o pano e me elimine dessa existência!”⁵¹. Esse desejo suicida ecoa as tentativas vãs e cômicas de Vladimir e Estragon de se enforcarem. Assim como o grito de Adil captura a paralisia deles quando ambos expressam um desejo de sair do palco, mas mesmo assim “Eles não se movem”⁵². O fato dos personagens de Beckett permanecerem no palco, como Adil assim que ele grita suas palavras, é a manifestação de uma determinação

⁴⁸ Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁹ Tewfiq Al-Hakim, “Fate of a cockroach”, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰ Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *op. cit.*, p. 43.

⁵¹ Tewfiq Al-Hakim, “Fate of a cockroach”, *op. cit.*, p. 76.

⁵² Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *op. cit.*, p. 52, p. 88.

inerente para viver, refletida apenas na sua ação performada e não em suas falas.

O assassinato da barata choca Adil. É verdade, a história da barata acabou e com isso “[ela] teve sua palavra final”⁵³, mas nem Adil ou sua audiência tiveram a sua. Enquanto o jogo acabou para a barata, Adil ainda tem a chance de quebrar esse padrão de espera opressor e em vez disso seguir o conselho de Vladimir de “não desperdiçar nosso tempo em conversas fúteis”⁵⁴. Visualizando essa peça a partir da interpretação de Bennett de *Godot* como uma parábola, vejo *O Destino de uma Barata* como uma parábola que incita Adil e a audiência a rejeitar as correntes que a aprisionam e possa assim se libertar.

3. O Passageiro Noturno de Salah Abdul Saboor: decisões difíceis

Salah Abdul Saboor⁵⁵, o outro dramaturgo egípcio que investigo nesse ensaio, alega de forma parecida que o teatro é uma ferramenta para a descoberta de novas possibilidades. No posfácio para *O Passageiro Noturno*, Abdul Saboor descreve suas peças como textos “absurdos” que de alguma maneira parecem com os trabalhos de Ionesco e Beckett. De qualquer forma, Abdul Saboor adapta o teatro do absurdo para a sua própria situação cultural. Para ele, a relevância do teatro experimental parisiense para a cena teatral egípcia é encontrada na “tendência [das peças do absurdo] em quebrar os limites da lógica racional na busca de modelos inéditos e frescos, inspirados pelo ‘espírito da razão’”⁵⁶. As peças de Abdul Saboor quebram convenções, ambas políticas e estéticas, com a meta de desenvolver novas possibilidades de expressão teatral e de críticas à esfera pública. Para Abdul Saboor, o modelo do absurdo não é de forma alguma um distanciamento completo da realidade, e também não é uma forma de ser submisso a ela.

⁵³ Tewfiq Al-Hakim, “Fate of a cockroach”, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁴ Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *op. cit.*, p. 52, p. 74.

⁵⁵ Salah Absul Saboor foi um poeta egípcio de verso livre, dramaturgo, ensaísta e editor. Apesar de ser mais conhecido como um dos pioneiros da poesia árabe moderna, escreveu cinco peças em estilo poético, uma delas sendo *O Passageiro Noturno*, analisada neste ensaio.

⁵⁶ Salah Abdul Saboor, “Night Traveller”, trad. M. Enani, *The Complete Plays*, ed. M. Enani, Cairo: GEBO, 2014, p. 196.

Enquanto Al-Hakim embutia temas políticos em mundos fantasiosos e lutas íntimas em *O destino de uma barata*, a peça de apenas um ato de Salah Abdul Saboor, *O passageiro noturno*, que é minimalista em seu cenário e duração, é abertamente política. Situado em um trem, *O passageiro noturno* tem três personagens principais — o Passageiro, o Conductor, e o Narrador – e Abdul Saboor apresenta um conflito entre o Passageiro e o Conductor que é narrado, mediado, e problematizado pelo Narrador. Perguntado sobre seu bilhete e sua carteira de identidade, o Passageiro dá os documentos para o Conductor que literalmente os devora. Sem nenhum documento oficial para provar sua identidade, o Passageiro enfrenta o absurdo.

A ação se passa em um trem durante uma jornada noturna para uma locação desconhecida. A peça ecoa a simplicidade e a indeterminação características do teatro Beckettiano. Abdul Saboor dispersa o tempo e distorce a história ao ter o Conductor encarnando diferentes figuras históricas durante a narrativa da peça. Ele é Alexandre o Grande, depois um condutor, em seguida o governante atual (Nasser), e finalmente um impostor que quer brincar de Deus. Publicada em 1969, a peça apresenta uma crítica severa das políticas de Nasser após a Guerra de Seis Dias de 1967. O regime não cumprira as promessas que tinha feito ao povo no início dos anos 50. O Conductor como uma figura de autoridade troca de papel continuamente, revelando uma história cíclica de opressão e traição na qual o Passageiro permanece uma vítima. Esses déspotas repetidamente “impõem suas grandezas e dominam os humildes”⁵⁷, como o Narrador nos relata. O Conductor eventualmente mata o Passageiro. O assassinato ocorre apesar da passividade e obediência deste último. Ou talvez tenha sido feito pelo fato dele ter escolhido enfrentar a tirania com passividade e covardia. O Narrador assiste às tentativas frustradas de piedade do Passageiro ao Conductor e não faz nada para ajudar. Temendo pela sua própria vida, o Narrador acaba por se tornar cúmplice desse crime.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 155.

Assim como o Passageiro alega sua inocência perante à autoridade manipuladora e injusta do Condutor, a peça com isso transforma a justiça em uma mera farsa. O Narrador ridiculariza essa 'justiça' ao dizer:

*Justiça sem formalidades
É como uma mulher não pintada,
Como um palco (até mesmo como este aqui) sem cortinas!
E é por isso que o condutor pula para sentar na rede de bagagem
Ele espreguiça suas pernas, e balança suas botas nas cabeças dos
passageiros
[sic.]
Não fiquem surpreso, isso também está certo;
Foi dito muitas vezes que a lei está acima das cabeças de indivíduos.⁵⁸*

O comentário do Narrador é incisivo: nas mãos de ditadores, a lei se transforma em um mecanismo para opressão em vez de ser um meio para proteger os direitos do povo. Com isso, a sua postura autorreflexiva comenta temas sociais e políticos da atualidade. Ao ser ao mesmo tempo uma testemunha do crime do Passageiro e o narrador que está comentando a ação, o Narrador complica o relacionamento que tem com a audiência. O Narrador media os atores e a audiência, tornando-se um personagem liminar que fica entre o palco teatral e o auditório, uma vez mais quebrando a divisão entre o que é tomado como ficcional e o que é real. Assim como o Condutor assassina o Passageiro, o Narrador teme pela própria vida, e expressa esse temor para a audiência: “Eu não tenho nenhum poder para falar/ E eu aconselho a vocês a permanecer em silêncio /Perfeitamente em silêncio”⁵⁹. Este paradoxo, em que um ator falante revela sua incapacidade de falar e não segue o próprio conselho que ele dá à audiência, indiscutivelmente incentiva a audiência a falar, a não ficar omissa face à injustiça, mesmo enquanto ele pede silêncio.

O dilema moral do Narrador se torna ainda mais pungente quando o Condutor pede ao Narrador por ajuda para levar o corpo morto do Passageiro para um lugar fora do palco. Neste momento, o Narrador confronta a audiência com um pedido de ajuda:

⁵⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

O que eu deveria fazer?
O que eu posso fazer?
Ele está segurando uma adaga;
Mas eu estou desarmado, como você;
Eu não tenho nada além de meu comentário;
O que eu deveria fazer?
O que eu posso fazer?⁶⁰

Essas palavras, dirigidas para a audiência, encerram a peça e deixam a audiência em suspenso, à espera por um momento de decisão. Será que a audiência deveria ficar quieta e se tornar cúmplice de um assassinato? Ou será que ela deveria se levantar contra a injustiça? E, quando os espectadores forem embora do teatro e voltarem para suas vidas cotidianas, será que eles deveriam concordar passivamente com os papéis que lhes fora imposto por uma autoridade ditatorial? Ou será que eles deveriam fazer oposição a essas prescrições? Nesse momento final, a peça questiona diretamente a nossa aceitação silenciosa da opressão e do sofrimento no mundo. Essa ruptura com convenções teatrais tradicionais nos apresenta um dilema: ao quebrar a quarta parede e falar diretamente com a audiência, tornando-a cúmplice com a inação perante um assassinato, a peça levanta questionamentos sobre passividade para além da esfera teatral. A peça finaliza claramente se retirando das formas de representação teatral ilusionistas e entrando no espaço do performativo. A solidariedade com o oprimido é colocada como se fosse a única opção digna para sobrevivência, e a audiência é deixada em um estado de reflexão sobre uma nova possibilidade de enfrentar a autoridade. A peça argumenta, efetivamente, que opressão e revolta são ambas ações coletivas. Colocando de forma mais clara, a injustiça aparece porque a maioria fica em silêncio, a cumplicidade é gerada pelo medo coletivo com a sua própria sobrevivência.

Para Beckett, Didi e Gogo apenas conseguem sobreviver juntos. A camaradagem deles tem uma importância absoluta para eles continuarem esperando. Mas, Beckett expressa os mecanismos da opressão de forma bem precisa na música que aparece no começo do segundo ato de *Esperando Godot*.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 189.

*Um cachorro apareceu na cozinha
E roubou um pedaço de pão.
Aí o cozinheiro apareceu com uma panela
E espancou ele até ele morrer.*

*Aí os cachorros apareceram correndo
E cavaram um túmulo para ele -
[Ele dá uma pausa, reflete, e resume a canção]*

*E aí os cachorros apareceram correndo
E cavaram um túmulo para ele
E escreveram sob sua lápide
Para os olhos de outros cachorros lerem:*

*Um cachorro apareceu na cozinha
E roubou um pedaço de pão.
Aí o cozinheiro apareceu com uma panela
E espancou ele até ele morrer.*

*Aí os cachorros apareceram correndo
E cavaram um túmulo para ele -
[Ele dá uma pausa, reflete, e resume a canção]*

*Aí os cachorros apareceram correndo
E cavaram um túmulo para ele -
[Ele dá uma pausa, e reflete. Silenciosamente.]
E cavaram um túmulo para ele...^{61 62}*

O uso desta canção por Beckett e a hesitação do personagem em apresentá-la por inteiro no palco, que é demonstrado na descrição “ele dá uma pausa, reflete, e resume a canção”, reflete o desconforto com a ideia de assassinato e o silêncio que a segue. As dinâmicas de opressão trabalham sobre a cumplicidade que é propagada pelo medo. Enquanto Beckett apresenta isto de forma alegórica, o Narrador de Abdul Saboor apresenta para audiência um dilema direto que deve ser levado para casa. As palavras finais do Narrador expressam desconforto com “e [cavaram] um túmulo para ele” porque enquanto ele e a audiência são os que enterram o corpo morto, eles podem possivelmente ser os próximos na linha de chegada.

⁶¹ Samuel Beckett, “Waiting for Godot”, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁶² Na tradução brasileira: “Um cão foi à cozinha/ Roubar pão e chouriço. / O chefe e um colherão / Deram-lhe fim e sumiço // Outros cães, tudo assistindo, O companheiro enterraram... // (Para, breve ensimesmamento, depois continua)// Outros cães, tudo assistindo, / O companheiro enterraram, / Sob uma cruz que dizia / Aos demais que ali passavam: // Um cão foi à cozinha / Roubar pão e chouriço. / O chefe e um colherão / Deram-lhe fim e sumiço. // Outros cães, tudo assistindo, / O companheiro enterraram, // (Para. Como antes) // Outros cães, tudo assistindo, / O companheiro enterraram... // (Para. Como antes. Mais baixo) // O companheiro enterraram...” (Samuel Beckett, *Esperando Godot*, trad. Fábio de Souza Andrade, *op. cit.*) [Nota dos editores].

Dessa forma, a revolta é vista não apenas sob uma luz positiva, mas como uma forma de sobrevivência. Os dramaturgos incentivam suas audiências a olhar para o gesto de rebeldia não apenas com aceitação e concordância, mas como uma possibilidade real e até mesmo uma responsabilidade por parte delas. Esse tipo de envolvimento decorrente do confronto com uma crise moral nos traz de volta para aquilo que Bennett tinha a dizer sobre *Godot*: “Em *Godot* [...] o confronto com o nada e o vazio encoraja seus personagens a terem liberdade de lutar para criar um significado para a situação presente” (como a filosofia de Camus)⁶³. As crises nessas peças apresentam um possível início de ação revolucionária ao trazer um sentimento final de “incompletude”⁶⁴. Esses finais performativos em aberto encorajam a audiência a “finalizar” as peças com as próprias mãos. A significação da performance teatral se estende além do espaço e da duração do espetáculo e penetra a esfera da realidade, abrindo os olhos da audiência para a possibilidade, e a responsabilidade, de fazer alguma coisa.

Uma versão anterior deste artigo foi publicada em inglês: Amina ElHalawani, “Beckett as Muse for Egyptian Playwrights”, *Samuel Beckett Today /Aujourd’hui*, 31, 2019, pp. 219-233. A permissão para reproduzir este trabalho em formato traduzido foi concedida pela Brill.

⁶³ Michel Y Bennett, “Sartre’s ‘The Wall’ and Beckett’s *Waiting for Godot*: Existential and Non-Existential Nothingness”, *Notes on Contemporary Literature*, 39.5, 2009, p. 2.

⁶⁴ Samuel Beckett, “*Waiting for Godot*”, *op. cit.*, p. 43.

BIBLIOGRAFIA

Abdul Saboor, Salah, *Diwan Salah Abdul Saboor al-Mugalad al-Thalith*, vol. 3, Beirut: Dar al-`awdah, 1977.

Abdul Saboor, Salah, *Night Traveller*, trad. M. Enani, *Salah Abdul Saboor: The Complete Plays*, ed. M. Enani, Cairo: GEBO, 2014, pp. 151-196.

Beckett, Samuel, "Waiting for Godot", *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, London: Faber, 2006, pp. 7-88.

Bennett, Michel Y, "Sartre's 'The Wall' and Beckett's Waiting for Godot: Existential and Non-Existential Nothingness", *Notes on Contemporary Literature*, 39.5, 2009, pp. 2-3.

Bennett, Michel Y, *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, New York: Palgrave, 2011.

Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus*, trad. J. O'Brien, Harmondsworth: Penguin, 1975.

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage, 2001.

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic*, trad. Saskya Iris Jain, London: Routledge, 2008.

Foley, John, *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*, London: Routledge, 2014.

Al-Hakim, Tawfiq, *Fan al-Adab* [A arte da literatura], al-Fagala: Maktabat Misr, sem data.

Al-Hakim, Tewfiq, "Fate of a cockroach", *Fate of a cockroach: Four plays of freedom*, trad. D. Johnson-Davies, London: Heinemann, 1973, pp. 1-76.

Al-Hakim, Tawfiq, *Masir Sursar* [Destino de uma barata], al-Fagala: Maktabat Misr, sem data.

Al-Hakim, Tawfiq, *Ya Tali' al-Shagarah* [O escalador de árvores], al-Fagala: Maktabat Misr, sem data.

ElHalawani, Amina, "Beckett as Muse for Egyptian Playwrights", *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 31, 2, 2019, pp. 219-233, doi: <https://doi.org/10.1163/18757405-03102003>

Litvin, Margaret, *Hamlet's Arab Journey: Shakespeare's Prince and Nasser's Ghost*, Princeton: Princeton UP, 2011.

Long, Richard, *Tawfiq al Hakim, playwright of Egypt*, London: Ithaca, 1979.

Mount, Nick, "Waiting for Godot without Existentialism," *Raritan*, 28.2, 2008, pp. 24–34.

Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, trad. G. Elliott, London: Verso, 2009.

Turner, Victor, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca: Cornell UP, 1967.

Turner, Victor, "Liminality and Communitas" H. Bial (org), *The Performance Studies Reader*, 2nd ed., London: Routledge, 2004, pp. 89-97.

Watts, Simon (Presenter), "Waiting for Godot," *Witness History*, BBC World Service Online, 6 de Janeiro de 2013. Acessado 8 de junho de 2017.