

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LAURA CARLA FRANCHI DOS SANTOS

DIAS FELIZES:
IMAGENS DO CORPO FEMININO
NO TEATRO DE SAMUEL BECKETT



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LAURA CARLA FRANCHI DOS SANTOS

DIAS FELIZES: IMAGENS DO CORPO FEMININO NO TEATRO DE
SAMUEL BECKETT

Rio de Janeiro

2009

LAURA CARLA FRANCHI DOS SANTOS

***DIAS FELIZES: IMAGENS DO CORPO FEMININO NO TEATRO DE
SAMUEL BECKETT***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Cena e do Texto Teatral
Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Vicente Werneck

Rio de Janeiro

2009

S237 Santos, Laura Carla Franchi dos.
Dias Felizes : imagens do corpo feminino no teatro de Samuel Beckett / Laura Carla Franchi dos Santos, 2009.
92f.

Orientador: Maria Helena Vicente Werneck.
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Beckett, Samuel, 1906-1989 – Crítica e interpretação. 2. Beckett, Samuel, 1906-1989 – Dias Felizes. 3. Beckett, Samuel, 1906-1989 - Personagens - Mulheres. 4. Representação teatral. 5. Imagem corporal. 6. Vigília (Teatro). 7. Imobilidade (Teatro). I. Werneck, Maria Helena Vicente. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 792.028

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Lauro e Maria Luisa, por acreditarem que a arte e a educação podem transformar o mundo.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Helena Vicente Werneck, uma intelectual feminina – dedicada, exigente e generosa –, que me encorajou a desafiar o mulheril em Beckett.

Prof. Dr. Alexandre Montauray, pela leitura atenta do texto e pelos encaminhamentos que irão me ajudar na continuidade da pesquisa.

À Profa. Dra. Inês Cardoso, pelas indicações bibliográficas acerca do corpo feminino.

À Profa. Dra. Nara Keiserman, por me fazer olhar para o texto enquanto atriz.

À Profa. Dra. Ana Cristina de Resende Chiara, pela composição da banca.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em especial à Profa. Dra. Tânia Brandão, ao Prof. Dr. José da Costa, à Profa. Dra. Beatriz Resende, ao Prof. Dr. Charles Feitosa e o Prof. Dr. Adilson Florentino, por fomentar meu crescimento intelectual.

À minha mestra Marli Marques, que me ajudou a dar o primeiro passo no palco.

Aos meus professores e amigos, Adriane e Camilo, que alimentaram minha paixão pelo teatro e me ensinaram a respeitar o ofício do ator.

Ao meu amigo Vicente, que me trouxe até o Rio, por dividir comigo o universo beckettiano, o momento único do palco e o caminho no teatro.

Aos meus irmãos, Marcus Vinicius e Lígia, pelo amor que sempre me fortalece.

À minha amiga Mirela, pela escuta carinhosa, por dividir comigo o sagrado no palco e pela correção na tradução.

À minha amiga Luana, minha amiga escolhida, pela correção atenta e dedicada.

À minha amiga Joice, pelas palavras duras e pelos vestígios do palco.

À minha amiga Cynthia, pela alegria de ser um eterno aprendiz.

À minha amiga Cassiane, pela nova amizade por acreditar que um outro mundo é possível.

Ao meu amigo Castilho, que me levou até o palco.

Aos meus amigos cariocas AnaLu, Tiago, Simone, Nathália e Wagner, colegas de sala que se tornaram imprescindíveis na minha estadia no Rio.

Ao Leo, pelo carinho, que me fortaleceu na reta final e pelos trabalhos gráficos deste trabalho.

À amiga Tati, pelo abrigo, pelos cuidados e pelas palavras sábias.

Ao amigo João, pelo acolhimento carinhoso no Rio.

Ao meu amigo Magela, pelas visitas ao Rio que me alegraram os dias.

Ao meu amigo Daniel, pelas fofocas e pelo livro do Beckett.

À minha prima Ciça, que retirou para mim tantos livros das bibliotecas da UNICAMP.

Ao meu amigo André Ratto, pelos textos pesquisados no Canadá.

Aos amigos Marlon e Rafael, que desbravaram o Rio comigo e provocaram saudades de Londrina.

Aos meus amigos Erico, Davi, Delabio, Fernando, Rodrigo, Camila, Bruno e Jana, pelo apoio nos momentos difíceis.

À minha analista Ana Maria, por encorajar meu eu.

Aos meus colegas de mestrado que, em algum momento, escutaram, instigaram e desafiaram a pesquisa.

Aos colegas pesquisadores, pelos encontros que me incitam a continuar.

À minha família, que mesmo de longe acredita na loucura do palco.

Aos meus amigos de Barão Geraldo, que são muitos, pelo apoio durante o processo de escrita.

Aos meus alunos, que aliviaram os momentos tensos com suas criações espontâneas.

Estragon: O fim está no começo e, no entanto, continua-se.

Samuel Beckett

RESUMO

SANTOS, L. C. F. *Dias Felizes: imagens do corpo feminino em Samuel Beckett*. 2009. 92f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

O presente estudo constitui um exercício de análise da composição cênica de *Dias Felizes*, do autor irlandês Samuel Beckett, onde o corpo feminino guia a constituição de imagens presentes na peça. O direcionamento da pesquisa volta-se para o estado de vigília e para o avanço da imobilidade como categorias que asseguram a corporeidade de Winnie, protagonista da peça, e que sustentam a travessia do sagrado no corpo esgotado da figura.

Palavras-chaves: Imagem. Corpo. Feminino. Vigília. Imobilidade.

ABSTRACT

SANTOS, L. C. F. *Happy Days: images of the female body in Samuel Beckett*. 2009. 92f. Thesis (Masters). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

This study is an exercise to analyze the scenic composition *Happy Days*, from the Irish author Samuel Beckett, where the female body guides the creation of images during the play. The direction of the research goes for the night-watch state and for the advancement of immobility as categories that ensure the embodiment of Winnie, the protagonist of the play, and that support the passage of the sacred in the exhausted body of the figure.

Keywords: Image. Body. Female. Vigil. Immobility.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 OS DIAS FELIZES DE WINNIE	15
2.1 REVENDO OS DIAS FELIZES DE BECKETT.....	15
2.2 OS DIAS QUE NÃO PASSAM.....	20
2.3 O TEXTO COMO PARTITURA.....	28
3 AS IMAGENS DOS DIAS FELIZES	39
3.1 WINNIE: UMA FIGURA ATROZ.....	39
3.2 A MOLDURA: O CONTORNO QUE LIMITA.....	44
3.3 OS OBJETOS: VESTÍGIOS DE UMA PRESENÇA.....	54
3.4 A FALA COMO PRODUTORA DE IMAGENS.....	62
4 WINNIE: O FEMININO EM BECKETT	67
4.1 A BUSCA DO SAGRADO EM WINNIE.....	67
4.2 O ESTADO DE VIGÍLIA.....	71
4.3 O AVANÇO DA IMOBILIDADE.....	77
5 CONCLUSÃO	82
BIBLIOGRAFIA	85
ANEXO	90

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ruth Maleczech como Winnie, 2006.....	capa
Figura 2 – France Day por Angus McBean.....	16
Figura 3 – Cartaz da montagem de Roger Blin.....	18
Figura 4 – Beckett dirige Billie Whitelaw, em 1979.....	19
Figura 5 – Peter Brook dirige Natasha Parry em <i>Dias Felizes</i>	21
Figura 6 – Willie tenta pegar Winnie ou o revólver.....	28
Figura 7 – A Winnie de Billie Whitelaw e a sacola preta, em 1979.....	33
Figura 8 – Fernanda Montenegro, em 1995.....	38
Figura 9 – Fernando Torres e Fernanda Montenegro.....	38
Figura 10 – Tamarie Cooper como Winnie, em 2000.....	40
Figura 11 – Um espaço de desolação em <i>Dias Felizes</i>	46
Figura 12 – Os elementos constituintes deleuzianos para <i>Dias Felizes</i>	48
Figura 13 – Primeiro movimento: a estrutura em direção à figura.....	51
Figura 14 – Primeiro movimento: a estrutura pressiona a área de contorno.....	51
Figura 15 – Segundo movimento: a figura em direção à estrutura.....	51
Figura 16 – Segundo movimento: a dissolução da área de contorno.....	51
Figuras 17, 18 e 19 – Retrato de Winona Ryder por Robert Wilson.....	53
Figuras 20 e 21 – Direção de Robert Wilson para <i>Dias Felizes</i>	54
Figura 22 – A parafernália de Winnie.....	56
Figura 23 – A sombrinha de Whitelaw pega fogo, 1979.....	57
Figura 24 – A Winnie de Whitelaw e a lupa.....	58
Figura 25 – A sacola preta e sombrinha da Winnie de Madeleine Renaud.....	59
Figura 26 – A Winnie de Lea DeLaria com o revólver, 2005.....	60
Figura 27 – Willie e o jornal e a Winnie de Andrée Lachapelle, 2008.....	61
Figura 28 – Winnie olha o postal de Willie, dirigido por Giorni Felici, 2006.....	61
Figura 29 – Fiona Shaw segura a sombrinha com as duas mãos.....	74
Figuras 30 e 31 – O buraco de Willie, 2004.....	76

1 INTRODUÇÃO

Através da análise das imagens criadas pela dramaturgia de Beckett para a protagonista de *Dias Felizes*, a presente pesquisa almeja verificar como as categorias “vigília” e “imobilidade” caracterizam a corporeidade de Winnie. Do mesmo modo, o estudo busca investigar como essas categorias asseguram o acontecimento do sagrado no corpo da protagonista feminina.

Para tanto, o estudo parte do levantamento bibliográfico sobre a peça, o que possibilitou o encontro com as memórias das atrizes que interpretaram Winnie. Uma vez que *Dias Felizes* é acentuada pela orquestração entre a ação e a fala, aproximando-se da idéia de partitura de ações, as reflexões dessas atrizes mostram-se relevantes na compreensão da corporeidade de Winnie.

Posteriormente, as imagens do corpo de Winnie foram destacadas do texto. Nesse sentido, observa-se a construção da figura da protagonista e analisa-se de que modo o conceito de esgotamento, formulado por Gilles Deleuze para alguns personagens beckettianos, permite perceber a singularidade da peça *Dias Felizes*.

Assim, a pesquisa enfatiza a relação entre a personagem esgotada de Winnie e a organização espacial da cena, observando de que modo a corporeidade da protagonista se contrapõe e se ajusta ao cenário austero que lhe é imposto. Conceitos como figura, moldura do palco e dispositivo cênico – o monte verde que a contorna – são fundamentais para se compreender como a dissipação de Winnie se apresenta na peça.

Uma vez que *Dias Felizes* se destaca pela presença de inumeráveis objetos que povoam o cenário, as imagens suscitadas pela manipulação dos mesmos objetos também são pontuadas no decorrer dessa etapa, enfatizando, assim, a potencialidade de ações executadas pela protagonista.

Por fim, são ressaltadas as imagens promovidas pela fala da protagonista. Desse modo, o estudo abarcará quatro possibilidades de construção imagética em *Dias Felizes*, todas estabelecidas pela corporeidade de Winnie: a figura feminina, a relação corpo-espço, as ações promovidas através da manipulação dos objetos e a fala.

Realizadas essas colocações, a pesquisa se voltou para as categorias “vigília” e “imobilidade”, que sustentam o sagrado no corpo da protagonista. A primeira diz respeito à vigília que acomete os personagens e que é potencializada pela existência da campanha de dormir. A segunda refere-se à imobilidade que acompanha a protagonista da peça, enfatizando, assim, a inação que a investe.

No decorrer da escrita do texto, são apresentadas várias fotografias de cena, com destaque da peça para montagens de *Dias Felizes*. Embora elas não sejam objetos de análise iconográfica, dialogam com o estudo, exemplificando afirmações ou suscitando questões para futuros trabalhos sobre a dramaturgia e a cena beckettianas.

Em todos os momentos de elaboração deste estudo esteve presente a formação de interpretação teatral que acompanha a pesquisadora. Assim, a identidade de atriz-pesquisadora foi importante para a escolha da peça e para a descrição dos desafios de atuação que a personagem beckettiana apresenta.

2 OS DIAS FELIZES DE WINNIE

2.1 REVENDO OS DIAS FELIZES DE BECKETT

O texto *Dias Felizes*, de 1961, é uma peça longa, concebida em inglês (*Happy Days*) e traduzida para o francês (*Oh les beaux jours*) pelo próprio Beckett (1906-1989) em 1962. Pertencente ao denominado grupo de peças longas, *Dias Felizes* é a sétima peça do autor, que já havia escrito as seguintes peças: *Eleuthéria* (1947¹), *Esperando Godot* (1952), *Fim de partida* (1954-1956), *All that Fall* (1956), *A última fita de Krapp* (1958) e *Embers* (1959).

Entre os anos de 1958 e 1960, Beckett compõe ainda o romance *Como é*, que foi publicado em francês (*Comment c'est*) no ano de 1961 e teve sua tradução para o inglês (*How is it*) em 1964, depois da tradução em francês de *Dias Felizes*. Segundo Souza, *Como é* “[...] pertence à linha inaugurada pela chamada trilogia – *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* – e radicaliza todos os procedimentos nela encontrados, apontando o caminho para as mudanças que surgiriam na prosa posterior” (SOUZA, 2003, p. 168). Nesse romance, Beckett emprega os verbos no presente para narrar os acontecimentos do passado, mas é frequentemente interrompido, como indica Souza “[...] para reiterar que esses acontecimentos narrados pertencem a um passado distante” (Ibid, p. 170). A autora destaca ainda que o ritmo de *Como é* traz marcas do teatro beckettiano, no qual a pausa também exerce uma função fundamental no ato da leitura (Ibid, p. 168).

Composta por dois atos, *Dias Felizes* apresenta a protagonista, Winnie, com cinquenta anos, enterrada no centro do montículo de gramado e que, portanto, não se locomove pelo espaço. Ao lado de Winnie, encontra-se Willie, seu marido, então com sessenta anos, que ocupa um buraco atrás da esposa e anda de modo rastejante.

Em 1960, Beckett começa a idealizar um solo feminino e já vislumbra um gramado para o cenário, no qual a mulher W – depois a mulher passou a se chamar Mildred, para só mais tarde tornar-se Winnie – encontra-se embutida num túmulo até a cintura, com uma sacola preta e uma sombrinha, dormindo sobre seus braços. Nessa versão, o marido está vestido com um pijama listrado e sentado na parte inferior do monte. Já na segunda versão, o marido está situado atrás da mulher, que ocupa a imagem central e encontra-se “[...] parcialmente enterrada em uma terra cruel e exposta sob um sol infernal²” (KNOWLSON, 1996, p. 425).

¹ As datas referem-se à composição das obras.

² Tradução minha para: “[...] partly buried in a cruel earth and exposed under a hellish sun”.

Segundo Knowlson, a imagem de *Dias Felizes* já tinha sido antecipada em *O inominável* (1953) através da visão de Malone: “Não há dias aqui, mas eu uso a expressão. Eu o vejo da cintura para cima, ele pára na cintura³” (Ibid, p. 425). Afinal, a manutenção da “luz flamejante” (BECKETT, 2002a, p. 3) durante toda a peça sugere que os dias não passam naquele lugar, onde uma figura encontra-se soterrada até a cintura.

O filme *Um cão andaluz* (1928), de Luis Buñuel (1900-1983), que contou com a colaboração de Salvador Dalí (1904-1989), também apresenta figuras enterradas no solo nos quadros finais (KNOWLSON, 1996). Segundo Brater, o script do filme apareceu na mesma edição da revista surrealista *This Quarter*, em setembro de 1932, onde traduções de Beckett para obras de René Crevel (1900-1935), Paul Éluard (1895-1952) e André Breton (1896-1966) também foram publicadas. Brater afirma ainda que as alusões cinematográficas sempre inspiraram Beckett, em especial Buñuel (BRATER, 1987).

Outra inspiração que parece ter estimulado Beckett diz respeito à fotografia de Angus McBean⁴ (1904-1990), de 1938, para a moda surrealista do *Daily Sketch*, onde a atriz Frances Day (1908-1984), enterrada até a cintura, posa para um espelho que está numa terceira mão, enterrada, na mão de outra pessoa (KNOWLSON, 1996).



Figura 2. Frances Day por Angus McBean

³ Tradução minha para: “There are no days here, but I use the expression. I see him from the waist up, he stops at the waist”.

⁴ Angus McBean foi um importante retratista inglês, conhecido por suas fotografias teatrais e autor da foto que foi capa do primeiro disco dos Beatles.

Em *Dias Felizes*, a mulher enterrada até a cintura promove ações entrecortadas pelas falas que remetem às memórias, aos desejos e ao instante representado. O texto apresenta uma composição intrínseca entre fala e ação, o que exige controle e exatidão da voz e do corpo da atriz que pretende configurar essa orquestração no palco. Para a composição da movimentação de Winnie, Beckett, segundo Knowlson, estudou os complicados movimentos da protagonista, utilizando os próprios óculos e a própria escova de dentes e emprestando ainda da mulher Suzanne (1900-1989) a bolsa que guardava o batom, o espelho e a maquiagem para escrever *Dias Felizes*.

Em fevereiro de 1961, Beckett escreve para Alan Schneider (1917-1984), que se entusiasma com a mulher enterrada até a cintura no primeiro ato e até o pescoço no segundo ato e aceita dirigi-la em Nova Iorque, que estréia no dia 17 de setembro do mesmo ano, tendo Ruth White (1914-1969) como Winnie e John C. Becher (?) como Willie.

Em Londres, a peça tem a sua estréia em novembro de 1962, com Brenda Bruce (1918-1996) no papel de Winnie e Peter Duguid como Willie, sob a direção de George Devine (1910-1966). Essa montagem de *Dias Felizes* obteve a ajuda de Beckett, que esbarrou na inabilidade vocal e corporal da atriz.

No mesmo mês, Beckett termina a tradução em francês de *Dias Felizes*, encaminha uma cópia para Roger Blin (1907-1984), que se anima em dirigir Madeleine Renaud (1900-1994), atriz francesa, no papel de Winnie, pois, para o diretor, ela tinha um alcance vocal maravilhoso e uma intensidade necessária para o desenvolvimento da personagem. E ainda “Para surpresa de Beckett, seu marido [**Jean-Louis Barrault (1910-1994)**] provavelmente, o ator principal da França na época, também manifestou o seu entusiasmo para doar uma pequena parte de si em Willie⁵” (KNOWLSON, 1996, p. 453). A peça estreou no final de setembro, no Teatro de Ridotto, durante o Festival de Teatro de Veneza, e obteve sucesso de público e crítica. A performance de Renaud ganhou destaque e tornou-se referência para as outras atrizes que mais tarde viriam personificar Winnie. Segundo Sampaio, a figuração de Renaud é vista com perfeição, onde as ações controladas se apresentaram melhor que um número de acrobacias (SAMPAIO, 1998).

⁵ Tradução minha para: “To Beckett's surprise, her husband, probably France's leading actor at the time, also expressed his keenness to play the tiny part of Willie himself”.



Figura 3. Cartaz da montagem de Roger Blin

Em 1971, Beckett vai até Berlim para dirigir pela primeira vez *Dias Felizes*, que deveria estreiar no Teatro Schiller durante o Festival de Agosto. Nessa montagem, Beckett pode averiguar as potencialidades cênicas do texto, realizando modificações que garantissem a exatidão do movimento e da fala desejadas, como a alteração espacial concebida pelo autor: o espaço foi trabalhado assimetricamente para dar mais destaque à Willie. Detalhista, Beckett pontuava, por exemplo, o tom, o volume e a duração da campainha que acorda a protagonista, interpretada por Katharina Schultz (1922-2007).

A montagem de *Dias Felizes* no National Theatre de Londres, em 1974, onde Peter Hall dirigiu Dame Peggy Ashcroft (1907-1991), também contou com a ajuda de Beckett. O autor irlandês direcionou movimentos complexos para Winnie, relatando, com precisão, a duração do texto para a atriz e para o diretor (KNOWLSON, 1996). Tal como Brenda Bruce, Ashcroft “[...] sentiu que precisava encontrar a ‘realidade absoluta’ do caráter⁶” (KNOWLSON, 1996, p. 534) de Winnie, questão que sempre incomodou Beckett. A atriz chegou a afirmar que Beckett era incapaz de “[...] apreciar os problemas de uma atriz que tenta chegar a um acordo com a memorização e interpretação de seu texto⁷” (Ibid, p. 534). Nota-se que a busca pelo sentido, elemento que instiga a interpretação do ator frente à obra, é recusada pelo autor irlandês. É o que se pode verificar em *Dias Felizes*, quando Winnie narra

⁶ Tradução minha para: “[...] felt she needed to find the ‘absolute reality’ of the character”.

⁷ Tradução minha para: “[...] appreciate the problems of an actress trying to come to terms with memorizing and interpreting his text”.

a história do tal Cooker, quando Beckett procede ironicamente dentro do próprio texto quanto à busca de sentido para a situação apresentada em *Dias Felizes*:

Bom, de qualquer maneira, esse tal Shower... ou Cooker... pouco importa... e a mulher... de mãos dadas... cada um com uma sacola... marrom... dessas que cabe tudo... estavam plantados aí me olhando... de boca aberta... e afinal... Shower... ou Cooker... pouco importa... “Do que é que ela está brincando?” diz ele... O que vem a ser isso? Diz ele... “entalada até o rabo na porcaria do chão...” ...sujeito grosseiro... **O que é que isso significa?**⁸ diz ele... O que será que isso quer significar?... e patati... e patatá... as asneiras.. de sempre (BECKETT, 2002a, p. 16).

Segundo Knowlson, as atrizes favoritas de Beckett foram: Delphine Seyrig (1932-1990), cuja sensibilidade foi muito respeitada pelo autor e que trabalhou com ele na montagem de *Footfalls*, e Billie Whitelaw (1932-), famosa pela atuação em *Eu não*, que interpretou Winnie em 1979, com direção do próprio Beckett (KNOWLSON, 1996). Nessa montagem de *Dias Felizes*, Beckett pôde realizar modificações no texto que considerava pertinente. Os cortes significativos no texto acabaram confundindo a atriz, que já o havia decorado antes do início dos ensaios, fato que pontua a complexidade da dramaturgia beckettiana.



Figura 4. Beckett dirige Billie Whitelaw, em 1979

⁸ Grifo meu.

Enfim, ao longo de vinte anos, Beckett pode verificar as potencialidades cênicas de *Dias Felizes*, desde seu trabalho como autor até suas experimentações como diretor, realizando modificações e desenhando com exatidão a orquestração entre a fala e a ação.

2.2 OS DIAS QUE NÃO PASSAM

A situação dos personagens de *Dias Felizes* é exposta no início da peça, quando Winnie, enterrada até a cintura, é despertada por uma campainha e inicia seu monólogo. Depois de murmurar uma prece, dividida em dois tempos, dez e cinco segundos, Winnie inicia seu dia. Então, a protagonista indica: “Começa, Winnie. (*Pausa*) Começa o seu dia, Winnie” (BECKETT, 2002a, p. 2). É como se a atriz ordenasse para si mesma que a ação deve dar início. Ao longo da peça, assiste-se ainda à indicação “Continua, Winnie”, que reforça essa idéia. Através dessa ambigüidade de sentido, Beckett explode os limites da personagem, confundindo-a com a atriz que deve agir. Mais à frente, Winnie pontuará que amanhã tudo estará naquele espaço de novo – outra apresentação –, como a sombrinha que queima e o espelho que quebra. Como se pode ver na passagem abaixo, o amanhã indicado no texto pode se referir à próxima apresentação de *Dias Felizes*.

A sombrinha estará aí de novo amanhã, a meu lado, nesta protuberância, para me ajudar a passar o dia. (*Pausa*) (*Ela pega o espelho*) Eu pego este espelhinho, eu o quebro numa pedra... (*Executa*)... eu o jogo longe de mim (*Joga-o para bem longe de si*)... e amanhã ele estará aí de novo na sacola, sem um arranhão, para me ajudar a passar o dia (Ibid, p. 15).

No começo do segundo ato, o jogo beckettiano é ainda mais expressivo: “Alguém continua a olhar para mim. (*Pausa*) Alguém ainda vela por mim. (*Pausa*) É isso que eu acho tão maravilhoso. (*Pausa*) Olhos nos meus olhos” (Ibid, p. 20). A fala direcionada para o público pode funcionar também como um pedido de atenção para a atriz que age e até mesmo de socorro para a personagem que está imobilizada. Assim, afirma Brater, Winnie se depara com o espaço e encontra dificuldade para direcionar o movimento para tornar-se vista (BRATER, 1987). Partindo da colocação de Brater, pode-se sugerir que a dificuldade de Winnie está concentrada no se fazer presente para Willie e para o público.

Através dessa perspectiva, Beckett parece jogar com a situação do espectador, que divide com o casal a passagem do tempo e assiste o soterramento de Winnie. Pode-se supor ainda que o público compartilhe com Willie a posição de cúmplice da dissolução da

protagonista. Afinal, como diz Peter Brook (1925-), que dirigiu sua esposa Natasha Parry (1930-) em *Dias Felizes*⁹: “É difícil entender a noção verdadeira de espectador, presente mas ausente, ignorado e no entanto indispensável” (BROOK, 1970, p. 50).

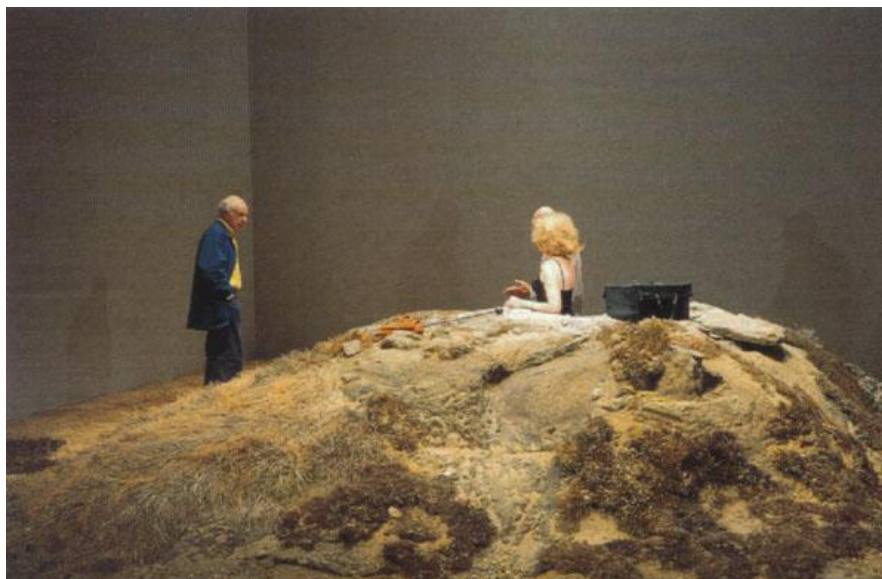


Figura 5. Peter Brook dirige a esposa Natasha Parry em *Dias Felizes*

No decorrer do primeiro ato, o leitor e/ou espectador depara-se com uma mulher enterrada até a cintura, que domina a cena com suas falas e gestos e que arrisca se relacionar com o marido inexpressivo. E quando termina o primeiro ato o espectador já sabe como se passam os dias felizes do casal:

E ao fim da primeira parte, do primeiro acto, quando o pano cai pela primeira vez, já tudo se sabe, que há já uma situação, que Winnie e Willie coabitam “um campo de erva queimada”, que Winnie está limitada por elementos exteriores a si, que só se comunica com Willie por meio de palavras. Já sabemos como os seus dias se passam, como tudo está em conflito com os desejos antigos, como reage Winnie em relação a essa situação (SAMPAIO, 1998, p.13).

Nos dois atos o espectador se depara com a mesma situação, os mesmos personagens e o mesmo cenário. A passagem do tempo não resolveu a situação dos personagens, tornando-a, ao contrário, mais exasperada, agravada pela temporalidade da peça: no segundo ato, Willie já não fala mais e Winnie encontra-se enterrada até o pescoço.

⁹ A direção de Peter Brook para *Dias Felizes* teve sua estréia em 1995, no Festival de Avignon.

No primeiro ato, Winnie está enterrada até a cintura, o que lhe garante a gesticulação, a manipulação de objetos e a execução de um longo monólogo com a platéia. No segundo ato, ela se encontra enterrada até o pescoço, restando-lhe a fala, pequenas expressões faciais e a movimentação com os olhos. Se no primeiro ato assistimos a ações inúteis desta mulher – manuseio de seus pertences pessoais, como espelho, óculos, lupa e escova de dente, que “[...] se faz sentir pela escassez da sua utilização, pela inutilidade de uma grande fracção de cada um deles” (Ibid, p. 16) – que a desviam da percepção do tempo, no segundo ato teremos apenas a voz desta mesma mulher. Segundo Sampaio:

Da acção ficou a fala. E até as possibilidades da fala se vão limitando ao longo do texto a partes de frases, e mesmo as partes de palavras, como o “Win” final de Willie, se ele não for só o imperativo do verbo inglês “to win”, vencer, e for ao mesmo tempo a primeira parte do nome de Winnie. Ou a possibilidade de falar, visto que do tempo utilizável só o que está entre pausas Winnie preenche com sons (Ibid, p. 15).

Portanto, o discurso de Winnie caminha por repetições através de combinações diferentes, por acréscimos ou por redução de frases já conhecidas, já ditas (SAMPAIO, 1998). O mesmo acontece com seu discurso físico, empreendido pelos seus gestos e pelas suas ações, no qual a repetição e a variação fazem-se presentes. Conforme Andrade, a temática beckettiana encontra-se intimamente ligada ao uso lingüístico empregado pelo autor:

O empobrecimento voluntário do vocabulário, o uso e abuso das repetições e paralelismos da oralidade, a apropriação de lugares comuns e da sintaxe particular da fala cotidiana são em parte conseqüências lingüísticas do assunto predileto do autor – a miséria humana (ANDRADE, 2001, p. 31).

Bratter afirma ainda que, através da proposição dos elementos fraseológicos (repetições e paralelismos) em Beckett, “[...] o ator é forçado a continuar, a pensar para frente, pois nesse tipo de diálogo, normalmente estruturado na forma de um monólogo, é difícil encontrar fragmentos que obedeçam a uma lógica e possam ser trabalhados em detalhes. Cada fragmento produz outro no universo de quem constrói um personagem através da linguagem¹⁰” (BRATER, 1987, p. 11).

¹⁰ Tradução minha para: “[...] the actor is forced to keep going, thinking forward, for the dialogue of these plays, typically structured in the shape of a monologue, is hard to take to pieces in order to work on separate details. Each section produces another in the emotional life that goes into building a character through language”.

Trata-se praticamente de um monólogo, pois é a figura de Winnie que domina a peça, cabendo a Willie assegurar a ficção empreendida pela esposa. Para Sampaio, Winnie recebe uma composição multifacetada:

Uma escolha de coisas que a definem e individualizam: a sua maneira de falar – o monólogo cortado por perguntas, pedidos, insultos a alguém em particular e ao mundo em geral, constantemente desviado por um temperamento nervoso e hesitante; os seus sentimentos – a nostalgia da juventude, da natureza, da alta burguesia, da inocência, o amor por Willie, a vaidade feminina; os seus gostos – a música, ser vista, os clássicos, a poesia, os chapéus; os seus hábitos – de higiene, maquilagem, religiosos; e até suas entoações, definidas em indicações cénicas precisas [...] (SAMPAIO, 1998, p. 11).

Assim, a situação apresentada por estas figuras é desenvolvida pelas dúvidas, pelos desejos, pelas desilusões e pelas lembranças de Winnie. Pode-se até mesmo considerar que Willie é mais um acessório pertencente à situação apresentada por Winnie, compondo, juntamente com o cenário, a iluminação e os objetos o ambiente da peça. É Winnie quem comanda o curso do dia feliz do casal.

Segundo Brater, a mulher domina a cena de *Dias Felizes* devido aos objetos presentes na bolsa feminina, que fomenta a ação e, portanto, a fala, no palco (BRATER, 1987). Para Ben-Zvi, as mulheres de Beckett não exprimem o que elas deveriam ser e, sim, retratam o que são na sociedade, sem almejar a imposição de um sexo sobre o outro (BEN-ZVI, 1992). Segundo a atriz Whitelaw, as personagens femininas beckettianas são elas mesmas: as atrizes que as interpretam e que fazem parte da sociedade (WHITELAW in BEN-ZVI, 1992). A colocação seguinte de Ben-Zvi resume a imagem do casal de *Dias Felizes*:

Winnie de Beckett não é, portanto, apenas uma mulher: ela é a personificação física da *condição* de ser uma mulher em sua sociedade. Não é um estereótipo, ela é o resultado de pontos de vista estereotipados da mulher. Beckett expõe o que as culturas oferecem como lastro para uma mulher como Winnie. Não muito. E certamente não muito mais para seu marido, Willie, cujo papel também é herdeiro das delineações propostas pelo gênero sexual. Ele só pode divagar sobre as questões, que, como um macho, ele deve responder, e está vestido para desempenhar o papel do cavalheiro romântico num devir cortejo ou, talvez, num devir matar. *Dias Felizes* ilustra o mítico, conto genérico da mobilidade do sexo masculino e da fixidez feminina, o desejo de ir embora e o desejo de permanecer. As experiências de ambos estão determinadas pelos seus gêneros e enquadradas por uma

sociedade tão encobridora quanto a terra em que ela está enterrada e que ele cava¹¹ (BEN-ZVI, 1992, p. XIII).

Cohn destaca ainda que as mulheres do teatro de Beckett vivem intimamente com a morte, mais que os personagens masculinos, pois: “Consciente de que elas propagam a raça humana, as mulheres da cena de Beckett são dolorosamente sensíveis à mortalidade da raça¹²” (COHN in BEN-ZVI, 1992, p. 162).

No entanto, a possibilidade da concretização da partida de Willie é algo que atormenta Winnie: “Você vai partir, Willie, não vai? (*Pausa. Ela se vira mais. Fala mais alto*) Logo você vai partir, não vai, Willie?” (BECKETT, 2002a, p. 10-11). A esta indagação, Winnie soma a reflexão acerca de seu casamento com Willie: “Eu bem sei, não é obrigatório mesmo que dois seres estejam juntos – (*Titubeando*) – dessa maneira” (Ibid, p. 11).

Ao mesmo tempo em que Winnie parece se conformar com a possibilidade da partida do marido, ela também chega a sonhar que Willie possa viver do seu lado, de modo que ela possa vê-lo (BECKETT, 2002a). No entanto, Willie permanece no mesmo lugar do início ao fim da peça: nem sua partida se consolida, nem outro tipo de relação é dado ao casal que não a oral.

Portanto, verifica-se uma total dependência entre os personagens: enquanto Winnie depende de Willie para que sua fala seja escutada, Willie também depende de Winnie, nem que seja para voltar ao buraco que o abriga, como se vê na passagem abaixo:

Volta para o seu buraco, Willie, você já se expôs bastante. (*Pausa*) Faça o que eu estou dizendo, Willie, não fica aí esparramado nesse sol infernal, volta para seu buraco. (*Pausa*) Anda, vai, Willie. (*Willie, invisível, começa a se arrastar para a esquerda, na direção do buraco*) Isso, rapaz. (*Segue seu progresso com os olhos*) De cabeça, não, seu estúpido, como é que você vai se virar? (*Pausa*) assim... vira tudo... agora... de marcha ré. (*Pausa*) Ah, eu sei que não é fácil, querido, se arrastar para trás, mas no fim compensa. (*Pausa*) Você esqueceu o creme de pele. (*Ela observa enquanto ele se arrasta de volta para pegar o creme*) A tampa! (*Ela observa enquanto ele se arrasta de volta*

¹¹ Tradução minha para: “Beckett’s Winnie is thus not only a woman; she is the physical embodiment of the *condition* of being a woman in her society. Not a stereotype, she is the result of stereotypic views of woman. Beckett suggests what cultures offers as ballast for a woman like Winnie. Not much. And certainly not much more for her husband, Willie, also heir to gender-delineated roles. He can only muse over what he wants that, as a male, he is expected to answer, and dress to play the part of the romantic gentleman come a-courting or, perhaps, a-killing. *Happy Days* illustrates the mythic, gendered tale of male mobility and female fixity, of the desire to leave and the desire to stay. The experiences of both are inscribed by their gender and circumscribed by a society as encasing as the earth in which she is buried and which he burrows”.

¹² Tradução minha para: “Aware that they propagate the human race, Beckett’s stage women are excruciatingly sensitive to the mortality of the race”.

para o buraco. Irritada) Eu já disse que de cabeça, não! (*Pausa*) Mais para a direita (*Pausa*) Eu já disse para a direita. (*Pausa. Irritada*) Abaixa esse rabo, meu Deus (*Pausa*) Assim. (*Pausa*) Pronto! (BECKETT, 2002a, p. 9).

Conforme Ben-Zvi, os personagens de Beckett buscam companhia com o intuito de estabelecer rotinas, preencher a rotinha e manter-se em curso, quando tudo mais falhar (BEN-ZVI, 1992). A dependência, nesse sentido, revela um ato desesperado de permanecer vivo e funciona ainda como consolo para a existência dos personagens.

O que há de comum entre Winnie e Willie é o vazio, a solidão e a vontade temerosa de acabar, tal como se verifica também em *Fim de partida*. Como nos indica Andrade, a “[...] escolha declarada da impotência, da miséria e da solidão humanas como sua matéria artística” (ANDRADE, 2002, p. 10) é mais uma vez ressaltada por Beckett no teatro.

Voltando a *Como é*, Souza afirma que o romance se destaca pela relação de tortura e força entre o narrador e Pim:

Como em outros famosos pares beckettianos – Pozzo e Lucky de *Esperando Godot*, Hamm e Clov de *Fim de Partida* –, o vínculo entre o narrador e Pim é do torturador com sua vítima, posições que se invertem e espelham as demais relações, inclusive a suposta relação entre o narrador e a voz quaquá (SOUZA, 2003, p. 173).

Já em *Dias Felizes*, os personagens são condicionados pela tortura que vem “de fora”: a campainha de dormir, que os desperta, os mantém acordados e indica a hora de dormir. Apesar da construção burguesa apresentada na peça – marido e mulher – a força entre os personagens não determina a relação entre o casal, cabendo à campainha o exercício dessa função.

Conforme a averiguação de Duckworth frente aos manuscritos de *Dias Felizes*, Beckett teria substituído um alarme comandado por Winnie pela campainha. Assim, Duckworth destaca: “O mais importante é a substituição de um despertador (operado por Winnie) pelo som ensurdecido da invisível campainha: ela (Winnie) se torna objeto de uma força exterior, privada de todo o controle do ritmo de sua própria vida¹³” (DUCKWORTH, 1978, p. 1). O autor chama a atenção para o controle que determina a duração do dia do casal

¹³ Tradução minha para: “Most important is the substitution of an alarm clock (operated by Winnie) by the deafening, unseen bell: she thus becomes a helpless object of an outside force, deprived of all control over the rhythm of her life”.

e, deste modo, pode-se enfatizar que a campainha também limita a autonomia de Winnie – o monte verde que a enterra é a primeira imposição dada à personagem.

No decorrer da peça, observa-se que Winnie realiza ações que parecem ser ordenadas por alguém “de fora”, como o momento em que ela levanta a sombrinha e diz não poder abaixar. Neste sentido, pode-se sugerir que algumas ações se relacionam com o poder da campainha, o que pontua a frágil autonomia exercida por Winnie no decorrer do dia.

Tal como a voz que comanda em *Como é*, a campainha que determina o início e o fim da ação das personagens em *Dias Felizes* tem também uma implicação irônica, uma vez que “[...] traz o ônus do silêncio e do fracasso” (SOUZA, 2003, p. 173) das vontades dos personagens. Todavia, conforme pontua Andrade:

A atmosfera peculiar do universo beckettiano, descrita pela crítica como de comitragédia, funciona às avessas daquela que caracteriza tragicomédia: no lugar de um clima soturno que se encaminha para uma resolução final em festa e casamento, instaura-se em seu mundo uma capacidade de rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de remissão no horizonte sombrio (ANDRADE, 2002, p. 11).

É o que se pode averiguar na seguinte rubrica de *Dias Felizes*: “*Willie ri baixinho. Depois de um momento ela adere ao riso. Riem-se tranqüilos juntos. Willie pára. Ela continua a rir sozinha um momento*¹⁴. *Willie junta-se ao riso dela. Riem juntos. Ela pára. Willie ri sozinho por um momento. Ele pára*” (BECKETT, 2002a, p. 12).

Enquanto a campainha de dormir não soa, à Winnie cabe efetuar ações que a ajudem a preencher o dia e a passar o tempo do casal, tornando este mais um dia feliz: pentear o cabelo, tomar remédio, olhar no espelho, ajeitar o chapéu, cantar antes de dormir etc. A orientação dada por Beckett sobre Winnie, para a atriz Brenda Bruce, apresenta bem a situação da protagonista de *Dias Felizes*:

[...] você está afundando viva no solo que está cheio de formigas; e o sol está brilhando dia e noite e não há árvore... Não haveria nenhuma sombra, nada, e a campainha que acorda você o tempo todo e tudo que você tem é uma pequena parcela de coisas para ver você através da vida¹⁵ (KNOWLSON, 1996, p. 447).

¹⁴ É possível que um erro de digitação tenha ocorrido, já que o correto seria: “[...] por um momento”.

¹⁵ Tradução minha para: “[...] you're sinking into the ground alive and it's full of ants; and the sun is shining endlessly day and night and there is not tree... There'd be no shade, nothing, and that bell wakes you up all the time and all you've got is a little parcel of things to see you through life”.

Entre a execução dessas ações, Winnie narra fragmentos de sua história e expõe seus desejos: a ação presente desencadeia, portanto, fluxos de memória e alimenta sonhos futuros. No entanto, a rememoração apresenta-se fragmentada e a vontade de mudança revela-se inútil à personagem, pois “[...] alguma coisa precisa acontecer, no mundo, tomar lugar, alguma mudança, eu [Winnie] não posso” (BECKETT, 2002a, p. 14).

Através das ações estimuladas pelos objetos, *Dias Felizes* enfatiza o domínio exercido pelos hábitos sobre as vontades dos personagens. Os hábitos, por sua vez, destacam a estrutura circular da obra, onde a campainha exerce papel fundamental, já que pontua o início e o fim do dia dos personagens. A seguinte colocação de Andrade resume bem essa relação:

O girar em falso do relógio, negação da novidade e da mudança, sugere um processo de entropia, uma decadência irreversível e irremediável, que as personagens, dolorosamente conscientes, tentam enganar, apegando-se a rituais e hábitos cuja única finalidade é matar o tempo. A própria estrutura dramática da peça, circular, eivada de paralelismos, começando e terminando com solilóquios, sugere a assimilação do tema à forma (ANDRADE, 2003, p. 80).

No final da peça, o leitor e/ou espectador fica em dúvida se Willie se arrasta até Winnie para tocá-la ou para pegar o revólver que se encontra do lado da esposa enterrada até o pescoço, colocando em teste a estrutura circular da obra: “É a mim que você busca, Willie... ou é outra coisa? (Pausa) Você quer tocar... o meu rosto... ainda uma vez? (Pausa) É um beijo que você busca, Willie, ou é outra coisa?” (BECKETT, 2002a, p. 25). Assim, Beckett mais uma vez ressalta a ambigüidade presente em *Dias Felizes* ao jogar com o motivo que engendra a ação de Willie (KNOWLSON, 1996). É importante destacar que Willie, apesar da mobilidade que lhe é oferecida, não executa movimentações significantes. Portanto, o revólver parece alimentar a intenção do marido que, nesse momento, revela uma potência de mudança de hábitos, mas que não se concretiza.

Esse momento é marcado, portanto, pela única troca de olhares entre o casal, que acontece antes da canção embalada pela caixa de música e cantada suavemente por Winnie, mais uma ação que deve ser realizada antes de terminar o dia. Talvez a troca de olhar entre o casal insinue o rompimento com os hábitos dos personagens, exercendo, assim, a vontade de Winnie.



Figura 6. Willie tentar pegar Winnie ou o revólver

Sobre a canção, ainda no primeiro ato, Winnie diz: “Ninguém pode cantar só para agradar alguém, por mais que esse alguém seja caro, não, a canção tem de vir do coração, é isso que eu sempre digo, sair lá bem do fundo, como o rouxinol” (BECKETT, 2002a, p. 15). É importante ressaltar que, no primeiro ato, Winnie reza antes de começar seu dia e ordena a si mesma que reze antes do fim do dia. Já no segundo ato, o leito e/ou espectador não assiste à reza de Winnie, que canta antes de dormir. De qualquer modo, a reza e a canção se encontram em relação em *Dias Felizes*, marcando a estrutura circular da peça.

2.3 O TEXTO COMO PARTITURA

Na estrutura de *Dias Felizes*, observa-se o uso intenso das didascálias¹⁶ indicativas de ações. O texto abusa do recurso didascálio para exprimir as ações dos personagens e deste modo, pontua como se dá a relação entre a fala e a ação dos mesmos. Segundo Ramos “[...] a dramaturgia de Beckett exige tal controle sobre a transformação das indicações cênicas em cena efetiva que, não obedecê-las, equivale a modificar ou omitir as falas das personagens” (RAMOS, 1999, p. 53). Dramaturgo e, posteriormente, diretor, Beckett nivela as rubricas aos diálogos, sustentando, assim, o desenvolvimento dramático.

¹⁶ Segundo Ramos, a origem do termo didascália dá-se na Grécia Antiga, conforme se vê na colocação seguinte: “*Didaskalia*, em grego antigo, é um substantivo feminino que pode significar instruções pura ou simplesmente, ou, num sentido mais preciso, as instruções dadas pelo poeta dramático aos atores e a indicação de suas respectivas partes na representação. Pode ser também o ato de treinar e ensaiar o coro, de produzir o drama, ou o catálogo de um espetáculo onde constem o nome dos escritores, as datas de apresentação e o título das compilações de textos utilizadas. Quem mediava a relação entre o dramaturgo e o coro era o *didaskalos*, que poderia ser também, apenas, o instrutor de crianças. A função do *didaskalos* tem, intrínseca a ela, este caráter de instrução, de alguém que ensina, sendo a *didaskalia* a substância deste ensinamento. O *didaskalos* é apenas um intermediário entre o dramaturgo, que quase não escreve rubricas, e os atores do coro. Ele interpreta e traduz as aspirações do dramaturgo” (RAMOS, 1999, p. 24).

Ao encenar suas obras, “Beckett multiplica as indicações cênicas até a obsessão, como que para impedir qualquer desvio” (RYNGAERT, 1998, p. 63), revelando a nitidez com a qual o autor trabalha em cena o que está escrevendo. As rubricas evoluíram ao longo destas experiências, predominando em seus textos e modificando quando necessário as já existentes. Os registros das montagens ou cadernos do diretor Beckett comprovam estas modificações e potencializam a importância do texto didascálio nas obras do dramaturgo e encenador. Beckett foi um “dramaturgo encenador” que experimentou e extrapolou os níveis convencionais da rubrica, inscrevendo a “palavra no corpo da cena” (RAMOS, 1999, p. 90).

Deste modo, a produção dramática de Beckett exerce papel fundamental na história do teatro, inaugurando uma nova escrita cênica potencializada pela rubrica. Ramos defende que:

[...] do ponto de vista da história crítica da literatura dramática, a análise por meio da rubrica é um campo pouco explorado que pode, mesmo quando aplicado sobre dramaturgias largamente conhecidas e estudadas como a de Beckett, oferecer novos olhares e novas perspectivas de leitura (Ibid, p. 166).

Portanto, olhar o texto beckettiano através das rubricas aproxima sua dramaturgia da idéia de partitura de ações, o que encoraja a afirmar que Beckett é um “dramaturgo encenador”, uma vez que se destaca pelas indicações precisas direcionadas ao ator. No entanto, Knowlson ressalta que:

Beckett nunca foi um diretor de ator. Ele parecia ser incapaz de se colocar na pele de um ator e apreciar os problemas que ele ou ela estava experimentando com o texto ou com o que frequentemente parecia uma maneira estranha de trabalhar. Para ele, o tempo, tom, e, acima de tudo, o ritmo eram mais importantes do que a nitidez da delineação do caráter ou a profundidade emocional. Mas não foi só uma abordagem musical para teatro que ele estava adotando. Ele também precisava encontrar um estilo de atuação que se encaixasse na sua visão. Ele procurou alcançar seus efeitos minimamente, trazendo para fora, exteriorizando, em vez de interiorizar¹⁷ (KNOWLSON, 1996, p. 448).

¹⁷ Tradução minha para: “Beckett was never an actor's director. He seemed to be unable to put himself into an actor's skin and appreciate the problems that he or she was experiencing with the text or with what seemed too often like an alien way of working. For him, pace, tone, and, above all, rhythm were more important than sharpness of character delineation or emotional depth. But it was not only a musical approach to theatrical that he was adopting. He also needed to find an acting style that suited his vision. He sought to achieve his effects minimally, taking out rather than putting in”.

A colocação de Knowlson ressalta a interioridade do ator, fato que não interessava ao autor irlandês, cuja preocupação encontrava-se na forma e não no sentido. Portanto, o Beckett diretor é muitas vezes acusado de negligenciar o entendimento do ator, atitude encarada como insensível para a época. Através da rubricas, Beckett indica um caminho para o trabalho do ator que ultrapassa a idéia de interpretação e se apropria da idéia de representação. Segundo Burnier:

Em seu sentido próprio, interpretar quer dizer traduzir, e representar significa “estar no lugar de” (o chefe de gabinete que representa o prefeito), mas também pode significar o encontro de um equivalente. Assim, quando um ator interpreta um personagem, ele está realizando a tradução de uma linguagem literária para a cênica; quando ele representa, está encontrando um equivalente (BURNIER, 2001, p. 21).

Nesse sentido, a representação do ator é construída através de suas ações que, no caso beckettiano, estão situadas nas rubricas. Contudo, a execução dessas ações não acontece de forma mecânica, cabendo ao ator buscar um equivalente que alimente sua corporeidade.

Além de indicar com precisão as ações, as rubricas confundem o leitor e/ou espectador através da ambigüidade presente no direcionamento da fala. Assim, nos afirma Ramos: “A cada fala de Winnie, a cada suspiro de seu otimismo insustentável, são as rubricas que, tanto para o leitor, como para o espectador (se realizadas na produção), **traem**¹⁸ o discurso da personagem e, em consequência, a trama que ele possa sugerir” (RAMOS, 1999, p. 71). Nesses momentos, Beckett alimenta a tensão no leitor, uma vez que o jogo entre a fala e a ação assume a ambigüidade de sentido.

(Tira os óculos da caixa)... Pobre do meu Willie querido... (Pousa a caixa)... sempre dormindo... (Abre os óculos)... isso é um dom maravilhoso... (Põe os óculos)... melhor coisa do mundo... (Procura a escova de dentes)... na minha opinião... (Apanha a escova de dentes)... é o que eu sempre digo... (Examina o cabo da escova)... quem me dera a mim!... (Examina o cabo e lê)... pura e genuína... o quê?... (Pousa a escova)... eu acabo cega... (Tira os óculos)... ah, pois é... (Pousa os óculos)... já vi o bastante (Procura um lenço no decote)... acho que já... (Retira um lenço dobrado)... até o dia de hoje... (Sacode o lenço para abri-lo)... como eram aqueles versos maravilhosos... (Limpa um olho)... eu, pobre infeliz... (Limpa o outro)... ver o que vejo... ah, pois é... (Pega os óculos)... isso não me faz falta... (Começa a dar brilho nos óculos, bafejando sobre as lentes)... ou será que faz?... (BECKETT, 2002a, p. 3)

¹⁸ Grifo meu.

Como se pode observar na passagem acima, as rubricas situam a manipulação dos objetos com exatidão e revelam o jogo presente entre a fala e a ação da protagonista. Neste jogo, dá-se a construção da tensão, que só irá se dissolver com o surgimento de outra tensão, que pode apresentar um sentido ambíguo para a situação, traindo, assim, o discurso da personagem.

Por um momento, acredita-se que dormir é um “dom maravilhoso”. Mas, ao colocar os óculos, a exclamação de Winnie parece se destinar à melhoria da vista. Com os óculos no rosto, a protagonista procura ler o que está escrito na escova de dentes. Ainda com os óculos, ela diz que acabará cega. E quando ela retira os óculos do rosto, ela afirma que já viu o suficiente. O que Winnie já viu o suficiente? A escova? O marido? A vida? Em seguida, ela já não tem mais certeza se já viu o suficiente. Talvez, ela já tenha visto muito até esse momento da sua vida. Limpando os óculos, ela lamenta o que vê. O que – talvez – lhe faz falta? Ver o que vê?

As falas que acompanham as ações de Winnie parecem assumir quatro qualidades, que ora aparecem sozinhas, ora acompanhadas de outra qualidade: uma refere-se ao presente da ação, onde Winnie comenta o que está realizando; a segunda diz respeito à reflexão que esta ação promove na personagem; a outra, à lembrança promovida pela ação; e a última instiga o desejo voltado para o futuro.

Se analisarmos a relação entre a fala e a ação, pode-se afirmar que ambas funcionam num crescente que se interrompem e que se repetem, seja acrescentando ou excluindo partes. Em Beckett, “[...] as palavras não são mais propulsoras da ação, seus textos dramáticos dissolvem os projetos em palavrório, ordenado e simétrico sim, mas que se reconhece e se mostra inútil, pondo em cena heróis armados de uma razão tortuosa e sem finalidade” (ANDRADE, 2002, p. 26).

Segundo Brater, “Na performance de *Dias Felizes* nos é oferecida cada vez menos ação física e mais ação verbal¹⁹” (BRATER, 1987, p. 16). Afinal, o que se vê em *Dias Felizes* é uma mulher sendo devorada pela terra, restando-lhe apenas linguagem verbal, cheia de memórias e desejos. No entanto, como também afirma Brater, “Beckett depende da linguagem

¹⁹ Tradução minha para: “In performance *Happy Days* offers us less and less physical action and more and more verbal action”.

do movimento, do repertório de gestos, bem como da utilização do espaço [...] ²⁰ para promover a fala (Ibid, p. 148).

Conforme Knowlson, os jogos entre as ações e os pensamentos de Winnie conferem uma qualidade de estranhamento, tensão e descontinuidade (KNOWLSON, 1996) para a personagem. E ainda para Brater, “A dinâmica relação entre linguagem cênica e linguagem textual torna o corpo do ator um instrumento de expressão que estimula a imaginação da platéia ²¹” (BRATER, 1987, p. 66).

Sabe-se que as ações de Winnie encontram-se ligadas não apenas às falas, mas também ao manuseio dos objetos presentes no espaço, que, por sua vez, são determinantes para o desenvolvimento da peça, já que alimentam o vazio do dia dos personagens, conforme nos indica a própria Winnie: “Escovar e pentear o cabelo, se ainda não o fizemos, ou, se houver alguma dúvida, cortar as unhas se precisam ser cortadas, esse tipo de coisa que nos agüenta” (BECKETT, 2002a, p. 9).

Uma vez que o desenvolvimento de *Dias Felizes* dá-se através da manipulação dos objetos retirados da sacola preta, pode-se supor, então, que a mesma sacola concentra a potencialidade do acontecimento teatral. Neste sentido, as rubricas em *Dias Felizes* também destacam a utilização dos objetos, que promovem as ações dos personagens.

O manuseio banal e inútil dos objetos ajuda Winnie a passar o tempo, mas ela reconhece o perigo desta dependência e chega a afirmar para si mesma: “Não exagere, Winnie, com essa tua sacola; faça uso dela, naturalmente, deixa que ela a ajude a... continuar, quando num aperto, claro, mas seja previdente, eu digo para mim mesma, seja previdente, Winnie, pense no momento em que as palavras te deixarem” (Ibid, p. 12).

²⁰ Tradução minha para: “Beckett relies on the language of movement, the repertory of gestures, and the use of stage space [...]”.

²¹ Tradução minha para: “The dynamic relationship between scenic language and textual language turns the actor’s body into an expressive instrument that stimulates the imagination of the audience”.



Figura 7. A Winnie de Billie Whitelaw e a sacola preta, em 1979

Outros trechos se revelam surpreendentes, nos quais Beckett não descreve “o que” os personagens devem “fazer” e, sim, determina que a personagem aja. Nesses momentos, a rubrica parece se direcionar à atriz que interpreta Winnie, como se ela devesse prosseguir com a ação da peça. Mas essas rubricas também podem se referir à fala, que é interrompida pela pausa. Assim, Beckett joga com as indicações de pausa e ação. É o que se pode ver na passagem seguinte:

É este calor, sem dúvida. (*Começa a dar tapinhas e a alisar o chão*)
 Todas as coisas dilatam, (*Pausa*) umas mais... (*Pausa. Tapinhas e alisamentos*)... outras menos. (*Pausa. Ação*²²) Ah, eu posso muito bem imaginar o que você está ruminando: “essa aí, não basta ter de ouvi-la, agora ainda por cima tenho de olhar para ela”. (*Pausa. Ação*) Pois é, muito compreensível. (*Pausa. Ação*) Compreensibilíssimo. (*Pausa. Ação*) A gente não parece estar pedindo muita coisa, na verdade às vezes pareceria impossível...(Ibid, p. 10).

O que chama a atenção no conjunto das ações em *Dias Felizes* é a potencialidade empregada por Beckett, que chega a construir uma partitura de ações para os personagens, principalmente para Winnie. De acordo com Ramos, “Beckett sempre utilizou as rubricas para detalhar as ações físicas independentes e concomitantes às falas das personagens” (RAMOS,

²² Grifo meu.

1999, p. 59). Se destacadas do texto – da fala – as rubricas revelam a construção gestual da protagonista e enfatizam a corporeidade de Winnie.

Deleuze destaca a proximidade da figura beckettiana frente ao balé moderno:

As concordâncias gerais da obra de Beckett com o balé moderno são numerosas: o abandono de todo privilégio da estatura vertical; a aglutinação dos corpos para se manterem em pé; a substituição das extensões qualificadas por um espaço qualquer; a substituição de toda história ou narração por um “gestus”, como lógica de posturas e posições; a busca de um minimalismo; a apropriação, pela dança do caminhar e de seus acidentes; a conquista de dissonâncias gestuais... (DELEUZE, s/d, p. 15-16).

As indicações de Beckett muitas vezes foram encaradas como limitações impostas aos atores que a executam. No entanto, Irena Jun (1935-), uma das atrizes que atuaram na peça do autor, afirma que as indicações possibilitam ao ator transformar o corpo num instrumento perfeito, uma vez que exigem um absoluto controle do corpo e da voz e o máximo de concentração (BEN-ZVI, 1992).

A partir dessas observações, pode-se supor que Winnie possui uma matriz de ações que funcionam a partir de variações e interrupções textuais. Durante os ensaios do Royal Court Theatre, quando Beckett dirigiu Whitelaw, Martha Fehsenfeld, que acompanhava a direção, anotou que:

Uma das pistas da peça é a interrupção. Alguma coisa começa; outra coisa começa. Ela começa, mas não vai adiante. Ela está constantemente sendo interrompida ou interrompendo-se. Ela é um ser interrompido. Ela é um pouco louca. Maníaca não é errado, mas muito grande ... Uma mulher-criança com um curto espaço de concentração – com certeza por um minuto, mas o próximo é incerto²³ (FEHSENFELD apud KNOWLSON, 1996, p. 580).

Na montagem que dirigiu em Berlim, o próprio Beckett dividiu seu texto em ações e falas, como pontua Knowlson:

Ele então listou todos os sorrisos de Winnie, as expressões de felicidade e os sinais de tristeza, e contou todos os seus refrões

²³ Tradução minha para: “One of the clues of the play is interruption. Something begins; something else begins. She begins, but doesn't carry through with it. She's constantly being interrupted or interrupting herself. She's an interrupted being. She's a bit mad. Manic is not wrong, but too big... A child-woman with a short span of concentration - sure one minute, unsure the next”.

repetidos e os gestos, dividindo tanto as palavras quanto os gestos em elementos interrompidos. Seu objetivo era estabelecer padrões, ecos, e contrastes de movimentos e gestos²⁴ (KNOWLSON, 1996, p. 517).

Conforme Andrade, numa das montagens de *Fim de partida* dirigida pelo autor, “Beckett dividiu a peça em dezesseis seções, para efeito dos ensaios, partes que demonstram com clareza a lógica musical e rigorosa que orientou a construção do texto” (ANDRADE, 2001, p. 80), revelando a exigência e o perfeccionismo do autor. Para *Dias Felizes*, Beckett chega a usar um metrônomo para que a atriz Brenda Bruce fale no ritmo desejado e lhe indica ainda notas detalhadas.

As experiências cênicas beckettianas colaboram com a proposição acerca da construção de partitura de ações em *Dias Felizes*, onde a fala é combinada com a ação da personagem. Ademais, Beckett não só almejava a exatidão dos movimentos de Winnie, como também pontuava o ritmo, o tom e o volume da voz da protagonista, desenvolvendo, assim, uma partitura vocal complicada para a atriz. Conforme Brater, a atriz que almeja interpretar Winnie deve “[...] conectar suas linhas com movimentos específicos no palco²⁵” (BRATER, 1996, p. 59), fato que demonstra a complexidade do texto.

Para a direção germânica de *Dias Felizes*, em 1971, Beckett:

[...] se concentrou nas características específicas da performance de Schultz, como o ritmo, o tempo, o tom e volume de sua voz e o ritmo e o tempo de seus movimentos. Ele estava ansioso para garantir que todos os movimentos de Winnie fossem tão nítidos, precisos e econômicos quanto possível. [...] Seu objetivo era conseguir uma musicalidade do gesto tão surpreendente quanto a de voz²⁶ (KNOWLSON, 1996, p. 517).

Numa entrevista concedida a Linda Ben-Zvi, Billie Whitelaw afirma que “[...] o movimento era tecnicamente trabalhado e fluía perfeitamente como uma mobilidade perpétua, contínua [...] Ainda encontro momentos que me ouço falando como Winnie, ou faço certos

²⁴ Tradução minha para: “He then listed all of Winnie's smiles, happy expression, and signs of sadness and counted all her repeated refrains and gestures, dividing both the words and the gestures into interrupted ones. his aim was to stablish patterns, echoes, and contrasts of movements and gestures”.

²⁵ Tradução minha para: “[...] connect her lines with specific movements onstage”.

²⁶ Tradução minha para: “Beckett concentrated on specific features of Schultz's performance, such as the rhythm, pace, pitch, and volume of her voice and the rhythm and timing of her movements. He was anxious to ensure that all Winnie's movements should be as crisp, precise, and economical as possible. [...] His aim was to achieve a musicality of gesture as striking as that of voice”.

gestos que podem ser dela²⁷” (WHITELAW in BEN-ZVI, 1992, p. 5). A explanação de Whitelaw aponta um caminho instigante a respeito da ação beckettiana: *mobilidade contínua, perpétua*, que configura não só a fluidez presente no jogo entre a fala e a ação, mas ressalta a perpetuação dos dias do casal – os dias que não passam. A atriz ressalta que falar e manipular o objeto ao mesmo tempo exigia uma rigidez técnica para alcançar essa mobilidade contínua. Na mesma direção, a atriz Schultz relembra que Beckett enfatizava o fluxo na passagem entre o movimento e o texto, que deveria ser executado calmamente (BEN-ZVI, 1992). Whitelaw ainda completa, dizendo que Beckett começa o trabalho com o texto, lendo-o várias vezes, sem nada entender, até que uma música surja (BEN-ZVI, 1992).

O encaminhamento da emoção por parte das atrizes também é relevante para a compreensão da construção da ação beckettiana. Enquanto Whitelaw defende a impossibilidade de colocar “seu jeito” na cena beckettiana (BEN-ZVI, 1992), Peggy Ashcroft afirma que não priorizou o ritmo estrutural da peça quando interpretou Winnie, tal como fez Beckett com Whitelaw, uma vez que sentiu necessidade de trabalhar em termos de personagem (BEN-ZVI, 1992). A atriz americana Brenda Bynum, que interpretou Winnie em 1987, reconhece o rigor das palavras em Beckett, mas acredita que a emoção tem espaço na sua dramaturgia (BEN-ZVI, 1992).

Já Madeleine Renaud chama a atenção para o estado mental da personagem e diz que não trabalhou na distinção entre as palavras, os gestos e os objetos, pois o estado íntimo é o que lhe interessa (BEN-ZVI, 1992). A colocação de Renaud parece destacar a intenção – passar o tempo – que motiva a ação da personagem e que atinge a atriz que a interpreta.

Hanna Marron, atriz israelita que perdeu uma perna num atentado ao aeroporto de Munique em 1970, relata a Ben-Zvi as dificuldades encontradas ao encenar *Dias Felizes*, em 1985. Para a atriz, a movimentação de Winnie implica numa marionete gestual, que deve ser encarada com emoções reais, pois a personagem é uma mulher real. Neste sentido, a atriz colocou a sua história e a sua situação física para compor a personagem (BEN-ZVI, 1992). A colocação de Marron levanta uma categoria acerca da partitura de ações encontrada em *Dias Felizes*: marionete gestual. Conforme Abirached, essa é uma característica comum a muitos atores dos anos cinquenta:

²⁷ Tradução minha para: “[...] the movement was very technically worked in and flowed absolutely like *perpetual mobile*. [...] I still find that there are times when I hear myself talking like Winnie, or I make certain gestures that could be hers”.

O que espera ao ator nestas novas terras em que eles desembarcaram é, como sabemos, animar um fantoche, um boneco a quem emprestam os seus membros, os restos de um ser ou de uma figura emblemática por trás da qual até mesmo desaparece, mesmo no caso mais gratificante para a sua personalidade, uma energia cujo dinamismo profundo deve ser abraçado²⁸ (ABIRACHED, 1994, p. 410).

Desse modo, o ator deve governar sua partitura de modo preciso e renunciar parte de sua vontade em nome do autor que delega suas ações. É interessante destacar que o ator “[...] a partir de agora combina seu trabalho com os objetos, os sons, as luzes e os movimentos que ocupam o espaço ao lado dele no palco²⁹” (Ibid, p. 411).

No Brasil, destacamos a experiência de Fernanda Montenegro (1929-), que encenou *Dias Felizes* em 1970, sob a direção de Ivan de Albuquerque (1932-2001), e em 1995, ao lado de Fernando Torres (1927-2008), seu esposo, como Willie, sob a direção de Jacqueline Lawrence (1932-). Para a atriz, a peça conta a história de um casal que está na fase conclusiva de sua existência, assim como “estão” ela e Torres (MONTENEGRO, 1995). Através da colocação de Montenegro, pode-se sugerir que a atriz vê no casal beckettiano a imagem do seu casamento. Ao contrário de Whitelaw, que ainda tem registrada a corporeidade de Winnie, Montenegro, em entrevista concedida ao jornal *O Globo* na época da segunda montagem, afirmou que não conseguia se lembrar de nada da versão de 1970 (MONTENEGRO, 1995).

²⁸ Tradução minha para: “Lo que espera al actor en estas tierras nuevas en las que desembarca es, ya lo sabemos, una marioneta que animar, un fantoche a quien prestar sus miembros, los despojos de un ser o una figura emblemática detrás de la cual desaparecer aún, en el caso más gratificante para su personalidad, una energía cuyo dinamismo profundo hay que abrazar”.

²⁹ Tradução minha para: “[...] a partir de ahora conjuga su acción con la de los objetos, sonidos, iluminación y movimientos que ocupan junto a él el espacio del escenario”.



Figura 8. Fernanda Montenegro, em 1995



Figura 9. Fernando Torres e Fernanda Montenegro

Voltada para o corpo feminino, as declarações das atrizes que já interpretaram Winnie se tornam importantes para compreender como se dá a construção da partitura de ações localizada no corpo que a executa. E mais: como a tensão construída através da fala e da ação se apresenta no corpo dessas atrizes.

No capítulo seguinte, a pesquisa é voltada para as imagens localizadas em *Dias Felizes*: o primeiro momento diz respeito à corporeidade da figura de Winnie; o segundo revela como se dá a relação entre o corpo e o espaço ocupado pelos personagens; o terceiro refere-se às imagens criadas através da partitura de ações, destacando a manipulação dos objetos que povoam o cenário; e no último momento destacam-se as imagens produzidas pela figura de Winnie através das falas.

3 AS IMAGENS DOS DIAS FELIZES

3.1 WINNIE: UMA FIGURA ATROZ

Em uma das descrições de Winnie de *Dias Felizes*, a personagem é apresentada como gorda, loira, com seios grandes, braços e ombros descobertos e decote marcado por um colar de pérolas. A protagonista conta ainda com um chapéu de palha, uma sombrinha e uma sacola preta, dessas que se leva às compras, onde guarda todos seus objetos. A imagem suscitada por Beckett alimenta a construção de uma mulher vaidosa e que leva consigo uma infinidade de objetos – vestígios de uma existência – que desencadeiam ações que a ajudam passar o tempo.

Ao analisar as didascálias, observa-se que Winnie é uma mulher feminina: escova os dentes pudicamente, sorri ternamente para o público, sente uma dorzinha de vez em quando, tem a palma da mão úmida, tem uma boquinha carmesim, se mantém cuidada...

Há certa sensualidade nesta imagem, já que o decote é acentuado e destaca-se com a utilização do colar de pérolas. A própria Whitelaw afirma que Beckett vestiu sua Winnie de modo sexy e sensual (WHITELAW in BEN-ZVI, 1992). Todavia, é uma sensualidade desconcertante, uma vez que a parte inferior de seu corpo está enterrada. Winnie, de todo modo, compartilha com a maior parte das personagens femininas de Beckett a posse de um corpo que se esconde atrás das vestimentas, que o tornam um corpo frágil e vulnerável (COHN in BEN-ZVI, 1992). No caso de Winnie, a exibição de um corpo de mulher forte e cuidado sofre um ataque progressivo, porque não é um apagamento que se faz pela cobertura do figurino e ou pelo desvio do foco da luz, mas pelo soterramento.

O companheiro de Winnie, Willie, só é descrito no final da peça, quando ele aparece engatinhando em direção à cabeça de Winnie: “*Elegantíssimo... Cartola, calças listradas, etc. Luvas brancas na mão. Um longuíssimo e repolhudo bigode do tipo ‘batalha na Inglaterra’*” (BECKETT, 2002a, p. 24). Comparando-se as duas descrições, trata-se de um casal de aspecto físico digno, expondo uma elegância apurada, embora convencional. Esta elegância é desmedida porque cria uma zona de desconcerto em relação à rigidez do espaço, ao cenário austero e anti-social que compõe *Dias Felizes*.

Em dois momentos da peça, as falas de Winnie constroem imagens que se aproximam de uma autodescrição da protagonista, que se apresenta como uma mulher gorda, loira e que usa um chapéu de palha no decorrer da peça. O primeiro momento situa-se no primeiro ato, quando Winnie se depara com uma formiga, “uma espécie de bolinha branca” (Ibid, p. 11) e que se enterra. O segundo momento é mais significativo, localiza-se no segundo ato e está

inserido na narrativa por ela contada que parece ser sua própria história sendo lembrada: Winnie nos conta sobre o dia em que Milly, uma criança, ganhou uma boneca que vestia “um chapeuzinho branco de palha” e um “colar de perolinhas” (Ibid, p. 22).

Na direção de *Dias Felizes* de 1979, Beckett disse para Whitelaw que via Winnie “Como um pássaro com o óleo em suas penas³⁰” (KNOWLSON, 1996, p. 580). A bela imagem beckettiana alimenta a construção imagética de uma mulher presa ao solo, mas que não esqueceu os movimentos atávicos de expansão, ainda que eles se concentrem no impulso de produzir a voz, uma pele ou pena que não foi atingida pelo óleo. Beckett resume a figura de Winnie como: “Uma mulher que se mexe no meio dos seus acessórios, com um tipo atrás” (BECKETT apud SAMPAIO, 1998, p. 16). O autor parece sugerir que Winnie se movimenta entre seus pertences, enquanto Willie, seu marido, a observa, ou até mesmo a vigia.

Sabe-se que no segundo ato, a imagem de Winnie estará focada na cabeça e a ação se concentrará na fala, gerando um problema: “Não posso fazer mais nada (*Pausa*) Dizer mais nada. (*Pausa*) Mas preciso dizer mais. (*Pausa*) Isso é um problema” (BECKETT, 2002, p. 24).



Figura 10. Tamarie Cooper como Winnie, em 2000

³⁰ Tradução minha para: “Like a bird with oil on its feathers”.

No teatro de Beckett, a cabeça dos personagens se apresenta em evidência mais vezes: Negg e Nell em *Fim de partida*, as mulheres e o homem em *Play*, o ouvinte em *Aquela vez* e até mesmo a boca de *Não Eu*. O termo empregado para o destaque dado às cabeças em Beckett, conforme pontua Andrade, é chamado de *talking head*. Segundo o autor:

A cabeça que ganha autonomia em relação ao corpo é uma imagem cara a Beckett que, progressivamente, passou a ocupar mais espaço em sua obra. No teatro é fácil elencar uma série de personagens que aparecem aos espectadores unicamente através da cabeça, origem e veículo das palavras (ANDRADE, 2001, p. 22).

A percepção de Winnie sobre si mesma se restringe ainda mais no segundo ato, em decorrência do soterramento continuado a que foi sendo submetida. No entanto, o pouco que vê de si não diminui a consciência de fazer funcionar as partes de seu corpo, como um ser robótico, aos poucos desobediente a comandos básicos:

O rosto. (*Pausa*) O nariz. (*Aperta os olhos para olhar para baixo*) Eu o vejo... (*Ainda apertando os olhos para olhar para baixo*)... a ponta... as narinas... o sopro da vida... a curva que você tanto admirava... (*Estica os lábios para a frente*)... uma sugestão de lábio... (*Estica de novo*)... se eu fizer bico... (*Põe a língua de fora*)... a língua naturalmente ... que você tanto gostava... se eu a ponho para fora... (*Estica-a de novo para fora*)... a ponta... (*Olhos para o alto*)... Um nada de teste... de sobrelha... talvez imaginação... (*Olhos à esquerda*)... bochechas... não... (*Olhos para a direita*)... Não... (*Estufa as bochechas*)... nem estufando... (*Olhos à esquerda, bochechas em posição normal*)... não, nada de rosa acetinado... (*Olhos para a frente*) é tudo (BECKETT, 2002, p. 21).

Assim, verifica-se que a passagem do tempo em *Dias Felizes* subtrai a figura de Winnie, que sempre deve aliviar o dia do casal. Mesmo enterrada até o pescoço, a protagonista deve preencher o dia. Resta-lhe, nesse momento, a fala, que deve ser esgotada tal como as ações no primeiro ato. Neste sentido, verifica-se que Winnie busca utilizar todas as possibilidades que estão ao seu alcance, mas no segundo ato Winnie já não explora mais o “fazer”, mas dedica-se ao contínuo da experimentação do “falar”: “Há tão pouco que se possa falar. (*Pausa*) Então fala-se de tudo. (*Pausa*) De tudo o que se pode” (Ibid, p. 20). Para Abirached, as palavras dos personagens beckettianos, condenados ao fim e inventários de si mesmos, remetem ao homem que não quer desaparecer e que, na falta de poder pensar sua própria morte, mergulha em sua tagarelice (ABIRACHED, 1994).

Logo, a construção imagética de Winnie perpassa pelo esgotamento tanto das ações quanto das falas, evidenciando a dissolução da protagonista. Nesse sentido, é pertinente averiguar a designação criada por Deleuze para as figuras beckettianas: personagens esgotados. Para o autor, o esgotado diferencia-se do cansado: “O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar” (DELEUZE, s/d, p. 2). É o que se vê na imagem de Winnie, que não pode mudar o curso do seu dia nem sair daquele espaço, restando-lhe esgotar todas as possibilidades que lhe são fornecidas: falar do aqui e agora, contar histórias, rememorar o passado, contar seus desejos, ler o cabo da escova de dentes, se olhar no espelho, lembrar uma canção, chamar a atenção de Willie etc.

O possível do cansado para Deleuze se refere à realização de “objetivos, projetos e preferências” (Ibid, p. 2): a figura se prepara para realizar o possível que, por sua vez, supõe preferências e objetivos que variam e que acaba por cansar. Já o esgotado combina “[...] variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objetivo, a qualquer significação” (Ibid, p. 2). Conforme pontua Deleuze, o esgotado “renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação: [...] o que conta para ele é em qual ordem fazer aquilo que deve ser feito [...]” (Ibid, p. 4). Enquanto o cansado realiza e está cansado de algo, o esgotado executa para nada. Segundo o autor, “Os personagens de Beckett jogam com o possível sem realizá-lo, eles têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu gênero, para se preocupar com o que ainda vai ocorrer” (Ibid, p. 3).

Em *Dias Felizes*, a mulher que está sendo engolida pela terra já não pode alterar a situação que lhe é imposta. Portanto, ela apenas pode esgotar o que lhe é dado – objetos e falas –, resgatando fragmentos dos dias felizes já vividos, refletindo sobre o dia de hoje e desejando algumas mudanças para o dia de amanhã, que não virá. É o que se assiste em Winnie: uma combinação de ações que ajudam a preencher o dia do casal, mas que não almeja mudança, tal como sair ou ser retirada daquele lugar. Ainda no primeiro ato, ela diz: “E se por alguma razão estranha nenhum esforço mais é possível, pois então é só fechar os olhos... (*Fecha-os*)... e esperar que o dia chegue... (*Abre os olhos*)... o dia feliz que está para vir quando a carne se derrete a tantos graus e a noite da lua dura tantas centenas de horas” (BECKETT, 2002a, p. 7).

Existe uma relação entre a combinatória de possibilidades encontradas na situação e o esgotamento que, segundo Deleuze, aceita a contradição da “mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução” (DELEUZE, s/d, p. 4). Essa contradição pode ser assistida em *Dias*

Felizes, onde a figura de Winnie caminha para a dissolução enquanto empreende com exatidão suas ações.

Segundo a proposta deleuziana, existem “quatro maneiras de esgotar o possível: formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos de voz, extenuar as potencialidade do espaço, dissipar a potência da imagem” (Ibid, p. 12). A primeira maneira de esgotar o possível diz respeito à construção de “séries exaustivas”, que, em *Dias Felizes*, compreende à série exaustiva de objetos que compõem o cenário – batom, espelho, escova de dentes, remédio, sombrinha, caixa de música, revólver – e impulsionam a execução de ações. Estas, por sua vez, são combinadas de diversas maneiras, conforme o dia do casal. Deleuze também se refere à combinatória que almeja esgotar o possível através das palavras. Afinal, “Há tão pouco que se possa dizer, que se diz tudo. (*Pausa*) Tudo o que se pode. (*Pausa*) E nem uma só verdade em lugar nenhum” (BECKETT, 2002a, p. 20).

Com o intuito de compreender como se dá a imagem da figura esgotada em Beckett, o autor diferencia, então, três combinações na obra beckettiana, classificando os modos de esgotar o possível: língua I – a língua de nomes; língua II – a língua das vozes; e língua III – a língua das imagens e do espaço (visual ou sonora). A língua I almeja, então, esgotar o possível com palavras combinadas pela razão. A língua II diz respeito ao esgotamento das vozes que emitem palavras criadas pela memória. Já a língua III procura romper com as combinações das línguas anteriores para compor uma imagem pura “[...] nada mais do que uma imagem, atingir o ponto em que ela surge em toda sua singularidade sem nada guardar de pessoal, nem tampouco de racional, e ao acender ao indefinido como ao estado celestial” (DELEUZE, s/d, p. 9).

Deleuze destaca que *fazer* uma imagem já expressa a força – tensão interna – na forma. A língua III, enfim, pretende se desligar das palavras e das vozes – da razão e da memória –, mas também pode “reunir as palavras e as vozes às imagens” (Ibid, p. 10). Para o autor, a língua III nasce em *Como é*, perpassa pelo teatro – aqui se encontra *Dias Felizes* – e encontra seu apogeu na obra-televisiva de Beckett (DELEUZE, s/d).

O autor enfatiza a efemeridade da imagem, pois a tensão que a alimenta se dissipa para acabar com a própria imagem – auto-dissipação. A potencialidade do espaço também situa-se na língua III e, nesse sentido, a imagem tem uma duração curta. A língua III, enfim, é formada pela imagem, que tem uma pequena duração, e pelo espaço restrito que abriga a figura, tal como Winnie se encontra: enterrada até a cintura num monte verde. A auto-dissipação, categoria levantada por Deleuze, pode designar a evaporação, a exaustão e o desaparecimento da imagem. Nesse sentido, a auto-dissipação de Winnie é acompanhada pelo

desaparecimento da imagem construída pela protagonista que compõe o cenário de *Dias Felizes*.

Deleuze também discorre acerca das posições, as posturas e os modos de andar apresentadas pelas figuras beckettianas. Dentre elas, destaca-se o modo rastejante, característico do cansado. Segundo o autor, “Para deter aquele que rasteja, é preciso colocá-lo num buraco, plantá-lo num vaso, nos quais, não podendo mais agitar seus membros, agitará algumas lembranças” (DELEUZE, s/d, p. 5). Neste sentido, pode-se sugerir que Willie aproxima-se do cansado deleuziano, uma vez que caminha de modo rastejante e utiliza ainda o buraco para descansar.

O autor propõe ainda uma diferenciação para a obra beckettiana entre o esgotamento sentado e o cansaço deitado, pois sentado: “É a posição mais horrível para se esperar a morte: sentado, sem poder se levantar nem se deitar, espreitando o golpe que nos fará levantar uma última vez e nos deitar para sempre. Sentado, custa-se a crer, não se pode agitar sequer uma lembrança” (Ibid, p. 5-6). Segundo as colocações de Deleuze, a postura de Winnie relaciona-se com o sentado esgotado, já que suas lembranças encontram-se frágeis. Para Abirached, “[...] os personagens de Beckett tem uma memória cheia de lacunas e que não foi retido de sua vida, se não migalhas absurdas, a partir das quais resulta em vão reconstruir uma personalidade ou uma biografia³¹” (ABIRACHED, 1994, p. 381-382).

Apesar da postura esgotada que se depara, há um momento da peça em que Winnie se diz cansada, quando está segurando a sombrinha no alto com as duas mãos e não pode baixá-la (BECKETT, 2002a, p. 14). A colocação da protagonista parece não contrariar a idéia deleuziana, já que *Dias Felizes* é marcada pela combinatória entre a ação e a fala da figura esgotada representada por Winnie.

Finalmente, as considerações deleuzianas sobre as figuras de Beckett fornecem categorias relevantes para a compreensão da subtração que aflige Winnie. Através das colocações de Deleuze, que vão ao encontro com a idéia colocada nesta pesquisa acerca da imobilidade que cerca a personagem, verifica-se que Winnie esgota todas as possibilidades que lhe se dão dadas e constrói, assim, a imagem de uma mulher em processo de dissolução, enquanto os dias não passam.

3.2 A MOLDURA: O CONTORNO QUE LIMITA

³¹ Tradução minha para: “[...] los personajes de Beckett tienen una memoria llena de lagunas y que no ha retenido de su vida sino migajas absurdas, a partir de las cuales resulta vano pretender una personalidad o una biografía”.

A relação do corpo no espaço concebido pela cena beckettiana deve ser observada a partir da moldura do palco frontal, que assume relevância na medida em que limita o cenário da peça e sublinha a visão pictórica do teatro de Beckett. *Dias Felizes* almeja uma concretização cênica delimitada pela moldura que encarcera os personagens naquela situação, de modo que a visão do espectador se dê no plano frontal. Numa palestra proferida pelo Prof. Dr. Stan Gontarski³², no dia 11 de março de 2008, na Oi Futuro, no Rio de Janeiro, cujo título foi “Redirigindo Beckett”³³, o teórico ressaltou a importância que as obras beckettianas assumem no plano frontal, onde a moldura assume a função de delimitar o espaço, tal como acontece com os quadros.

Para Andrade, trata-se de um teatro imobilizado, que se destina à fixação de imagens e à construção de quadros estáticos:

[...] o teatro foi progressivamente perdendo sua característica maior, a apresentação de destinos em movimento, corporificados na ação, em nome de uma maior atenção às imagens acabadas, de caráter quase pictórico, quadros que pedem contemplação em si, independentes do encadeamento e sucessão de episódios, deslocando-se do processo para constituírem-se enquanto totalidades expressivas em si. Uma narrativa dramatizada, enovelada no moto contínuo da consciência, põe-se ao lado de um teatro imobilizado, que cada vez mais, abandona o *legato*³⁴ dramático em nome do *staccato*³⁵ expressivo de quadros justapostos (ANDRADE, 2002, p. 26).

Beckett descreve um espaço simétrico, onde Winnie está localizada no centro do palco, “enterrada até acima da linha da cintura” (BECKETT, 2002a, p. 2) no monte verde composto por grama e encostas que “abrem-se para a frente e para os lados do palco” (Ibid, p.

³² Stan Gontarski é professor da Florida State University e editor do periódico *Journal of Beckett Studies*. Trabalhou com Beckett na montagem e filmagem de *What There* no Magic Theater, em São Francisco, e na adaptação da novela *Company*. A peça *Improviso de Ohio* foi escrita para Gontarski que, na época, lecionava na Ohio State University, e estreou em Columbus Ohio.

³³ A palestra “Redirigindo Beckett” fez parte da programação “Resta pouco a dizer: peças curtas de Beckett por Adriano e Fernando Guimarães”, ocorrida entre os dias 15 de fevereiro e 30 de março de 2008, realizada pela Oi Futuro, do Rio de Janeiro.

³⁴ “O legato consiste em ligar notas sucessivas, de modo que não haja silêncio entre elas. O legato é uma maneira de tocar uma frase musical. A notação do Legato em solfejo corresponde a diferentes técnicas de execução, dependendo do instrumento que vai executar o legato. Opõe-se ao staccato. É uma linha curva que se coloca acima ou abaixo de várias notas no trecho musical a se executado ligado, sem interrupções dos sons”. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Legato>> Acesso em: 03 out. 2009.

³⁵ “O staccato ou destacado designa um tipo de fraseio ou de articulação nas quais as notas e os motivos das frases musicais devem ser executadas com suspensões entre elas, ficando as notas com curta duração. É uma técnica de execução instrumental ou vocal que se opõe ao legato”. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Staccato>> Acesso em: 03 out. 2009.

2), iluminado por uma “luz flamejante” (Ibid, p. 2), presente antes e depois da campainha de dormir, ou seja, uma luz que não se apaga quando chegada a hora de dormir e que ilumina constantemente o espaço. No primeiro ato, Winnie se refere à luz como infernal (Ibid, p. 3), enquanto que no segundo ato a mesma luz fará menção ao divino (Ibid, p. 20), como se a mesma luz fizesse parte do mesmo cenário: o céu e o inferno.

A composição do espaço conta ainda com um telão, onde uma planície e um céu estão representados, o que acaba por ressaltar o isolamento daquele casal imerso na imensidão da planície e na claridade que desenha a cena. O emprego deste telão instiga questões referentes à representação que acontece no plano tridimensional da peça e que é (re)colocada – sem a presença das personagens – no plano bidimensional.

A moldura de *Dias Felizes* apresenta ainda a composição dos personagens naquele espaço: do lado esquerdo de Winnie vê-se uma “ampla sacola preta, do tipo que se leva às compras” (Ibid, p. 2) e uma sombrinha. A sacola preta guarda todos os objetos utilizados por Winnie e funciona como uma extensão do palco, como um “objeto-cenário”, onde os vestígios de Winnie estão sedimentados. Do seu lado direito, encontra-se Willie, que dorme no chão e encontra-se escondido pelo monte.

Através dessa descrição, exposta no início da peça, Beckett apresenta a situação dos personagens que estão inseridos na moldura: um espaço de desolação total. Desse modo, pode-se afirmar que os limites colocados à Winnie não se encontram apenas no monte que a enterra e que impossibilita sua locomoção, mas também nos contornos da moldura que delimitam a geografia ocupada pelos personagens.



Figura 11. Um espaço de desolação em *Dias Felizes*

Partindo desses contornos, pode-se supor que o espaço cênico criado em *Dias Felizes* caracteriza o quadro situacional dos personagens: promovem no corpo as ações que podem ser executadas, delimita a relação entre o casal e compõe a imagem corporal.

Como afirma Brater, o espaço ocupado pelos personagens beckettianos condicionam o movimento, já que também funcionam como uma contenção física (BRATER, 1987). Portanto, a composição cênica beckettiana também conduz as ações e as falas executadas pelos personagens. Assim, segundo Chabert, a cena beckettiana se aproxima dos ideais artaudianos: “[...] mas ele [Beckett] também usa esses defeitos que explora sistematicamente o espaço cênico, para construir um espaço físico e sensorial, preenchido pela presença do corpo para afirmar cruelmente (como Artaud teria dito) um espaço investido pelo corpo³⁶” (CHABERT, 1982, p 1-2).

A configuração da moldura em *Dias Felizes* delimita ainda não apenas a geografia habitada pelos personagens, mas também o olhar do espectador frente à cena. Assim, o espectador, colocado frontalmente à cena, é estimulado a perceber o enquadramento dos personagens para, então, direcionar o olhar para a situação apreendida por aquela moldura.

Desse modo, almeja-se compreender como se dá a relação corpo-espaço na peça. Para tanto, as colocações deleuzianas acerca das obras de Francis Bacon, em *Francis Bacon: lógica da sensação*, colaboraram para a compreensão do papel assumido pela moldura em *Dias Felizes*. Não se pretende estabelecer relações entre Bacon e Beckett, mas, sim, situar a obra de Beckett nas proposições de Deleuze acerca da composição que a moldura abrange. Interessa a compreensão que Deleuze designa para a composição da obra de Bacon, que pode ser distinguida em três elementos constituintes, conforme pontua o autor: a estrutura material (do contorno até a moldura), a área redonda (o contorno da figura) e a figura (a imagem).

Assim, *Dias Felizes* se estabelece no palco frontal, que é delimitado pela moldura, onde uma figura está situada no monte, ou seja, o contorno que engloba Winnie. Portanto, as categorias deleuzianas – que foram construídas para a arte de Bacon – podem direcionar o olhar frente ao teatro beckettiano, como se observa na figura abaixo, constituída para *Dias Felizes*.

³⁶ Tradução minha para: “[...] but he also uses these defects to systematically explores theatrical space, to construct a physical and sensory space, filled with the presence of the body to affirm cruelly (as Artaud would have said) a space invested by the body”.

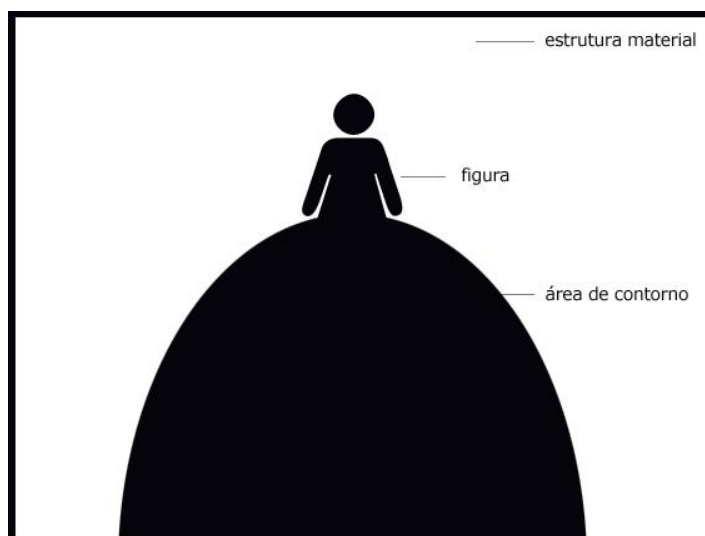


Figura 12. Os elementos constituintes deleuzianos para *Dias Felizes*

Segundo Deleuze, as obras de Bacon revelam uma “realidade isolada” definida pelo quadro (DELEUZE, 2007, p. 12). Essa “realidade isolada” se refere a *um fato* limitado pela moldura. A figura, portanto, encontra-se isolada na moldura. Mas também a área de contorno a isola. Nesse sentido, a figura encontra-se isolada através de dois princípios estruturais: o da moldura (a moldura do palco) e o da área de contorno (o monte verde). No entanto, o isolamento da figura não prevê a imobilidade da mesma, mas acentua o lugar habitado por ela, destacando, assim, a situação da personagem. Além disso, o contorno estabelece relação com a estrutura e com a figura. Conforme Deleuze:

Com efeito, o contorno considerado como lugar é o lugar de uma troca nos dois sentidos, entre a estrutura material e a Figura, entre a Figura e a grande superfície plana. O contorno é como uma membrana percorrida por uma dupla troca. Alguma coisa passa nos dois sentidos (Ibid, p. 20).

Nesse sentido, o monte verde que contorna a figura de Winnie assume o lugar de troca entre a protagonista e os demais elementos que compõem a cenografia da peça, como o marido, os objetos e o telão, de forma que não ultrapassem a estrutura (a moldura) que limita o local habitado pelos personagens e o olhar do espectador.

Em relação ao espectador, Deleuze afirma que o papel de *voyeur* lhe é assegurado, ou seja, de testemunho do fato localizado dentro da área de contorno e limitado pela moldura da estrutura (DELEUZE, 2007). Em *Dias Felizes*, a figura encontrada no contorno é representada pela atriz que interpreta Winnie. Portanto, uma escultura viva habita o lugar emoldurado. Trata-se da escultura colocada em movimento, que instiga o “[...] olhar voyeurista do

espectador dirigido ao ator” (LEHMANN, 2007, p. 345). Conforme Lehmann, o ator assume, então, a caracterização de objeto-homem e experimenta ainda o cansaço e o esgotamento (LEHMANN, 2007). Nesse sentido, o ator experimenta no corpo o esgotamento da figura beckettiana, conceito pontuado no primeiro momento desse capítulo. Para Lehmann, o corpo escultural caracteriza-se pelo: “Jogo perigoso, pois a fixação em escultura cria uma experiência de visão de outro tipo: o performer se equilibra no fio da navalha entre uma metamorfose em uma peça de exposição morta e sua auto-afirmação como pessoa” (LEHMANN, 2007, p. 346).

Segundo Deleuze, existem dois caminhos percorridos pela figura em Bacon. No primeiro, Bacon se esforça para eliminar o espectador, fornecendo ao quadro uma movimentação singular. Para o autor, este movimento não está situado na figura e, sim, na estrutura que a limita:

A estrutura material se enrola no contorno para aprisionar a Figura que acompanha o movimento com todas as suas forças. Extrema solidão das Figuras, extremo enclausuramento dos corpos, excluindo todo espectador: a Figura só se torna assim graças a esse movimento em que ela se fecha e que a fecha (DELEUZE, 2007, p. 22).

Já no segundo caminho, o movimento parte da figura em direção à estrutura. A figura, portanto, pretende atravessar o contorno para se dissipar na estrutura material (Ibid, p. 24). Então, o contorno “comporta um ponto de fuga da figura” (Ibid, p. 24). Neste sentido, segundo Deleuze:

[...] a Figura é corpo, e o corpo aparece no interior da área redonda. Mas o corpo não espera apenas algo da estrutura, ele espera algo de si mesmo, ele faz um esforço sobre si mesmo para se tornar Figura. Agora, é no corpo que algo acontece: ele é fonte de movimento. O problema agora não é mais o lugar, mas o acontecimento. Se há esforço, e esforço intenso, não é um esforço extraordinário, como se significasse de uma empreitada para além das forças do corpo e sobre um objeto distinto. O corpo se esforça, ou espera escapar por... Em suma, um **espasmo**³⁷: o corpo como plexus³⁸, seu esforço ou sua espera de um espasmo (Ibid, p. 23).

O espasmo é por onde o corpo tenta escapar em direção à estrutura, seja através do amor, do vômito ou do excremento (Ibid, p. 24). Ou até mesmo a sombra ou o grito: “E o

³⁷ Grifo meu.

³⁸ A palavra plexus designa encadeamento, entrelaçamento.

grito, o grito de Bacon, é a operação pela qual o corpo inteiro escapa pela boca. Todos os impulsos do corpo” (Ibid, p. 24). A sacola preta de Winnie e os objetos que a compõem podem assumir a potencialidade de espasmo em *Dias Felizes*, funcionando como “instrumentos-próteses”. Já no segundo ato, quando Winnie encontra-se enterrada até a cabeça, a fala se apresenta como única possibilidade de espasmo, onde o corpo todo escapa pela boca: os vestígios, a lembrança e a esperança situam-se agora apenas na fala de Winnie, que é ressaltada ainda pela ausência da fala do marido.

Na segunda direção de troca, onde o corpo almeja se dissipar na estrutura, o corpo não se encontra apenas isolado, mas também deformado:

A Figura não é apenas o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa. O que faz da deformação um destino é o fato de o corpo ter uma reação necessária com a estrutura material: não somente esta se enrola nele, mas ele deve juntar-se a ela e nela dissipar-se, e, para que isso aconteça, passar por ou nesses **instrumentos-próteses**³⁹ que constituem passagens e estados reais, físicos, efetivos, sensações, e nunca imaginações (Ibid, p. 26).

Pode-se observar, portanto, que Deleuze verifica em Bacon a existência de dois movimentos: o primeiro movimento parte da estrutura em direção à figura; o segundo movimento parte da figura em direção à estrutura, onde o contorno funciona como ponto de fuga.

Empregado o primeiro caminho de movimento em *Dias Felizes*, pode-se supor que a área de contorno, ou seja, o monte verde onde Winnie está enterrada sofre uma pressão da estrutura, atingindo a figura, conforme se vê na imagem abaixo. A passagem seguinte elucida essa proposição na peça, quando Winnie diz, no primeiro ato: “A terra está muito apertado⁴⁰ hoje, será que eu engordei, espero que não. (*Pausa. Distraída, olhos baixos*) É este calor, sem dúvida. (*Começa a dar tapinhas e alisar o chão*) Todas as coisas se dilatam, (*Pausa*) umas mais... (*Pausa. Tapinhas e alisamentos*)... outras menos” (BECKETT, 2002a, p. 11). Mais a frente, a protagonista reflete: “[...] imagina só se toda essa porcaria começasse a crescer” (Ibid, p. 12).

³⁹ Grifo meu.

⁴⁰ É possível que um erro de digitação tenha ocorrido, já que o correto seria: “A terra está muito apertada [...]”.

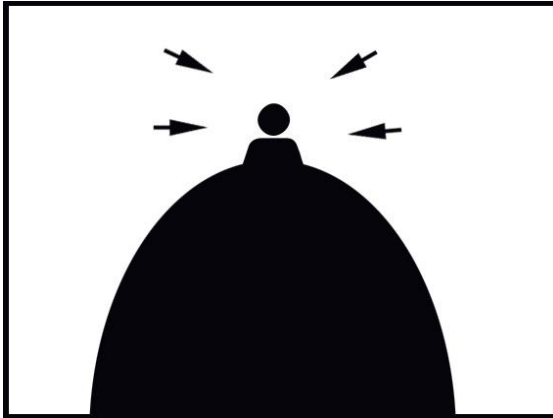


Figura 13. A estrutura em direção à figura

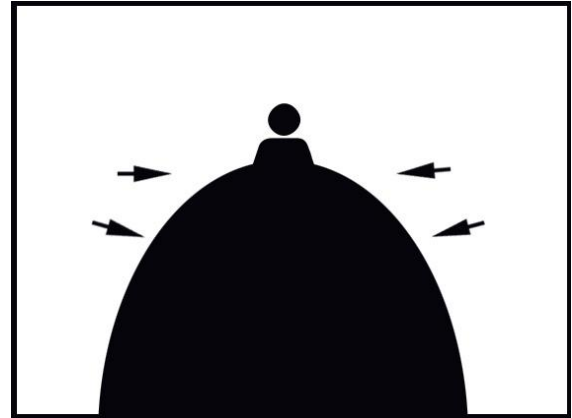


Figura 14. A estrutura pressiona a área de contorno

Já o segundo caminho, onde a figura tenta fugir do lugar rumo à estrutura, é marcado pelo crescimento da área de contorno *na* estrutura, conforme se observa na figura abaixo. Esse movimento, no entanto, parece não se concretizar, como afirma Winnie: “A gente se abstém... se recusa... a içar... a alçar... por medo de alçar... cedo demais... e o dia passa... para sempre... sem que a gente tenha alçado... de todo” (Ibid, p. 12).

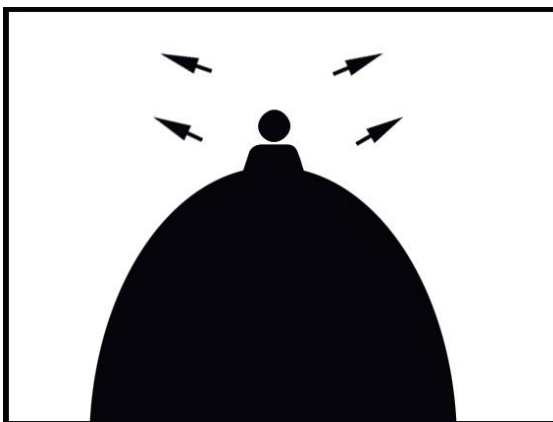


Figura 15. A figura em direção à estrutura

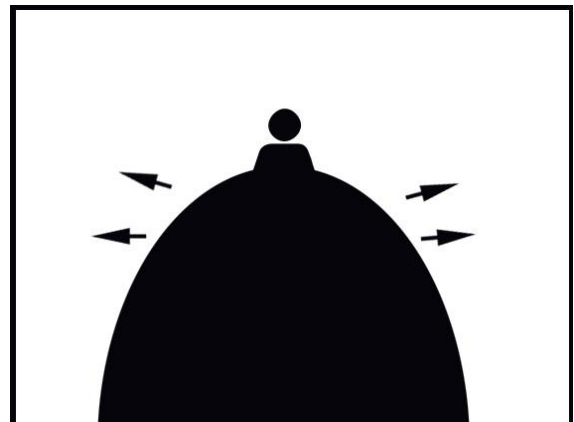


Figura 16. A dissolução da área de contorno

Em *Dias Felizes*, observa-se o crescente movimento do monte verde que engole Winnie: a área de contorno funciona como ponto de fuga para a personagem que tenta escapar do lugar rumo à dissolução *na* estrutura. Com o passar do tempo, pode-se afirmar que: “A Figura se dissipou realizando a profecia: só será areia, relva, poeira ou gota d’água” (DELEUZE, s/d, p. 39). Neste sentido, assistimos em *Dias Felizes* a potência de disseminação, onde o desaparecimento da figura é cada vez mais presente com o passar do tempo.

No entanto, a dissipação da figura vem acompanhada do soterramento, o que potencializa a existência de duas forças contrárias que a atinge: de um lado, a estrutura assegura a imobilidade da figura através da pressão realizada na área de contorno; por outro lado, o crescimento do monte verde possibilita a dissolução da figura no espaço.

O movimento em *Dias Felizes* parece concentrar-se na área de contorno que envolve a figura, pois abriga duas direções contrárias que garantem a disseminação e a imobilidade da figura. Assim, enquanto o monte verde cresce, Winnie se dissemina através do soterramento. No entanto, se *Dias Felizes* apresenta *um fato*, onde uma figura procura se disseminar na estrutura através da área de contorno que a enterra e que cresce em direção à estrutura, a moldura impõe um limite ao fato narrado, ou seja, à temporalidade presente na peça.

Robert Wilson, encenador americano, parece ter apreendido a temporalidade presa na moldura que Beckett propõe para *Dias Felizes*. Na exposição *Voom Portraits*,⁴¹ Wilson apresenta ao espectador uma imagem projetada: um monte verde, um revólver, uma bolsa – desta vez, vermelha – e uma mulher⁴² enterrada até o pescoço, apesar de não se referir à peça beckettiana. Conforme situado no programa da exposição, *Voom Portraits* é “[...] um encontro entre fotografia, filme, literatura e som, uma linguagem de movimentos mínimos, gestos coreografados e coordenação precisa” (FÜRSTENBERG, 2008, p. 5). Para Robert Wilson:

Os vídeos-retratos podem ser vistos nas três formas tradicionais que artistas constroem o espaço. Se eu colocar minha mão na frente de meu rosto, posso dizer que é um retrato. Se vejo minha mão à distância, posso dizer que é parte da natureza morta e se vejo do outro lado da rua, posso dizer que é parte do cenário. De certa forma, se pensarmos sobre isso e olharmos por tempo suficiente, os espaços mentais se transformam em cenários mentais (WILSON, 2008, p. 7).

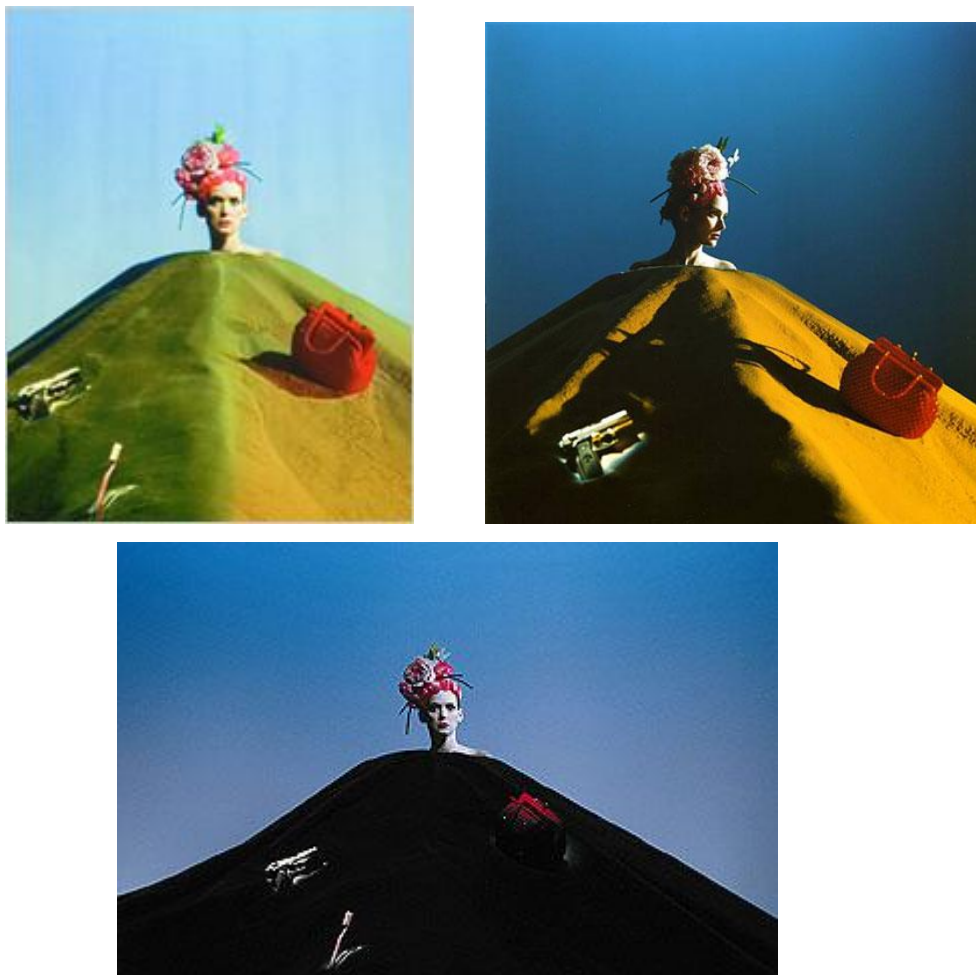
O encenador americano, portanto, diferencia o espaço do cenário através da construção da imagem pensada como retrato. E é através dessa vertente, que o artista constrói o vídeo-retrato de Winnie, reforçando a idéia da moldura que delimita o cenário. Se em Beckett, a iluminação é a mesma do início ao fim da peça, em Wilson a iluminação é o que pontua a passagem do tempo.

Sendo assim, a montanha e os objetos permanecem no lugar em Wilson, enquanto a iluminação representa o nascer e o pôr do sol. Nessa exposição, a iluminação exerce a função de revelar a passagem do tempo, enquanto os objetos, a área de contorno e até mesmo a

⁴¹ Voom Portraits esteve em exposição no SESC Pinheiros, São Paulo, do dia 12 de novembro de 2008 ao dia 1 de fevereiro de 2009.

⁴² Winona Ryder representa a mulher enterrada no monte verde.

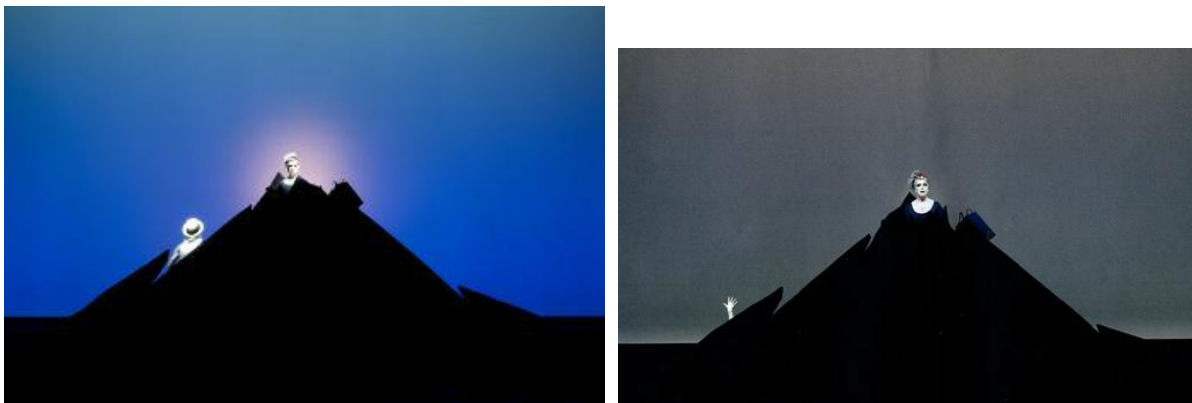
própria figura, que realiza um breve movimento com a cabeça no final do dia, encontram-se estacionadas.



Figuras 17, 18 e 19. Retrato de Winona Ryder por Robert Wilson

A iluminação de Robert Wilson é verificada ainda nas imagens da montagem de *Dias Felizes*, dirigida pelo artista, tendo Adriana Arti, atriz italiana da Commedia dell'arte, como Winnie, e que terá sua estréia em janeiro de 2010, no Grand Théâtre de Luxemburgo⁴³. Nas imagens abaixo, pode-se sugerir que essa montagem também ressalta a iluminação, onde o cenário, como acontece em *Voom Portraits*, se mantém estático, cabendo à iluminação revelar a passagem do tempo presente na peça.

⁴³ Informação obtida através do site: <http://www.landestheater.net/spielzeit/stuecke>



Figuras 20 e 21. Direção de Robert Wilson para *Dias Felizes*

3.3 OS OBJETOS: VESTÍGIOS DE UMA PRESENÇA

Como já foram observados, os objetos provocam a ação de Winnie, que deve fazer alguma coisa para passar o tempo. A protagonista já não pode realizar o impossível para sair daquele espaço que a enclausura. Portanto, ela deve esgotar as possibilidades que lhe são dadas: a ação e a fala. Após a oração de Winnie, no primeiro ato, o dia do casal deve começar. Então, os objetos começam a ser retirados da sacola, promovendo a ação e a fala. No final do dia, a personagem recolhe os objetos e os guarda na sacola.

Portanto, entre a campanha de acordar e a campanha de dormir, a protagonista explora os objetos presentes no cenário. É como se ela tivesse um roteiro definido *a priori*, que a personagem deve seguir, onde o tempo e o espaço estão delimitados. Nessa perspectiva, Winnie pode improvisar com os objetos, esgotando suas possibilidades, como um jogo de aparecer e de esconder.

Ainda no primeiro ato, ela diz: “Eu digo a mim mesma, ‘Pára de falar agora, Winnie; por um minuto, não desperdiça todas as palavras do dia; pára de falar e faz alguma coisa, para variar, está bem?’” (*Ela levanta as mãos e sustenta-as abertas ante os olhos. Apostrofando:*) ‘Façam alguma coisa!’” (BECKETT, 2002, p. 15). As ações de Winnie concentram-se, assim, no primeiro ato, quando ela está enterrada até a cintura. Desse modo, os objetos, manipulados pela personagem, constroem diversas imagens que se dissipam dentro da moldura de *Dias Felizes*. Pode-se até mesmo sugerir que os quadros em *Dias Felizes* podem ser divididos, no primeiro ato, conforme a utilização dos objetos. Assim, nesse momento, a pesquisa almeja analisar as imagens construídas a partir da manipulação dos objetos.

Os objetos que povoam a cena de *Dias Felizes* estão no fim, tais como o casal Winnie e Willie: sacola preta, sombrinha, escova de dente, tubo de pasta dental, espelho, óculos, caixa

de óculos, lenço, revólver, vidro de remédio vermelho, batom, chapéu pequeno, lupa, pente, caixa de música e lixa de unhas, além do chapéu, do lenço, do jornal e do postal de Willie.

Para *Abirached*, os personagens beckettianos encontram-se perdidos entre os objetos ao seu redor e aproximam-se da imagem pobre dos mesmos (ABIRACHED, 1994). Logo no início do texto, Winnie diz:

Pobre do Willie... (*Examina o tubo, perde o sorriso*)... Está se acabando... (*Procura a tampa*)... ora, pois é... (*Encontra a tampa*)... não há nada a fazer... (*Atarracha a tampa*)... é uma dessas coisas... (*Pousa o tubo*)... é só uma dessas coisas... (*Tira um pequeno espelho, volta-se de novo para a frente*)... Ah, pois é... (*Inspeciona os dentes no espelho*)... pobre do meu Willie querido... (BECKETT, 2002a, p. 2).

Como se pode observar, a ambigüidade de sentido mais uma vez está presente na fala de Winnie, pois o leitor e/ou espectador não sabe se é a pasta dental ou o marido que está se acabando, como se o foco da protagonista fosse desviado ou interrompido. Além de estar acabando, os objetos são velhos como os personagens, conforme pontua a protagonista: “Coisas velhas. (*Pausa*) Olhos velhos. (*Longa pausa*)” (Ibid, p. 4).

Tal como se assiste em *Fim de Partida*, os objetos desempenham um papel importante na obra beckettiana, pontuando a ineficácia destes frente à impotência humana, como se observa na afirmação seguinte de Andrade:

As personagens de *Fim de partida* estão às voltas com a tarefa de acabar de existir, virtualmente infinita e de conclusão impossível. O cenário é um interior cinzento, austero, batizado de abrigo, em que seus quatro habitantes vivem como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada, últimos resquícios de uma natureza que se esgota. A proximidade enganosa do fim está não apenas na escassez de meios – tudo na peça (remédios, provisões, bicicletas) está se acabando – mas também na decrepitude física dos personagens (um cego paralítico, um coxo, dois mutilados) e na rotina vazia que custa a preencher o tempo da espera, completamente desprovido de esperança (ANDRADE, 2002, p. 15).

Em *Dias Felizes*, os objetos, que ajudam na promoção das ações da protagonista, estimulam a memória e o desejo da personagem, assumindo também a função de agentes desencadeadores de rememoração e vontade. A passagem seguinte exemplifica esta prerrogativa:

(Volta-se para a sua sacola, remexe na mesma, tira um batom, volta-se de novo para a frente, examina o batom) Está se acabando. (Procura os óculos) Ah, pois é (Põe os óculos. Procura o espelho) Nada de queixas. (Toma o espelho. Começa a pintar os lábios) Como é aquele verso maravilhoso? (Lábios) Oh, alegrias fugazes... (Lábios)... oh, dor não-sei-o-que para sempre (BECKETT, 2002a, p. 5).

É importante ressaltar que a maior parte dos objetos apresentados se refere ao uso cotidiano e mantêm uma estreita relação com as ações mundanas: “objetos funcionais”. Pode-se sugerir que os “objetos funcionais” mantêm o corpo de Winnie em funcionamento, uma vez que a motricidade da personagem encontra-se enclausurada. Semelhante às tralhas, os “objetos funcionais” desempenham ações e falas que motivam memórias e reflexões acerca do acontecimento. Para Andrade:

Os objetos recolhidos defendem-no do anonimato e da descaracterização, impregnam a casa de traços pessoais, registram e protegem a experiência pessoal num tempo que punha em risco a autonomia e integridade do sujeito como sede segura para a atribuição de sentido ao mundo (ANDRADE, 2001, p. 34).



Figuras 22. A parafernália de Winnie

Dentre os “objetos funcionais”, destaca-se a sombrinha de Winnie, presente de Willie que, num dado momento da peça, pega fogo enquanto ela a segura no alto: “*(A sombrinha de incendeia, fumaça, chamas se possível. Ela fareja, olha para cima, joga a sombrinha para trás, à sua direita, para trás do monte, e torce o pescoço para vê-la queimar. Pausa) Ah, terra, grande extintora*” (BECKETT, 2002a, p. 14).



Figura 23. A sombrinha de Whitelaw pega fogo, 1979

Ressalta-se aqui a dificuldade técnica que Beckett impõe ao exigir que a sombrinha pegue fogo na mão da atriz. Assim, em 1974, Peter Hall, ao dirigir Dame Peggy como Winnie, anota em seu diário a dificuldade técnica para colocar a sombrinha em chamas, pois o material que compõe a sombrinha derrete como plástico sob o calor (KNOWLSON, 1996).

Em *Dias Felizes*, também se encontram objetos que indicam a conjuntura física da personagem, como os óculos e a lupa, que além de ajudar Winnie a enxergar e a inspecionar, desencadeiam um jogo poético com a lembrança, como se observa na fala de Winnie, logo abaixo.

(Olhando para a frente, o chapéu nas mãos, em tom de reminiscência fervorosa) Charlie Hunter! (Pausa) Eu fecho os olhos... (Ela tira os óculos e os fecha, o chapéu numa das mãos, os óculos na outra. Willie vira a página)... e lá estou eu de novo sentada no colo dele, no jardim do fundos da nossa casa, debaixo do castanheiro. (Pausa) (Ela abre os olhos, coloca os olhos, brinca com o chapéu) Ah, que lembranças felizes! (BECKETT, 2002a, p. 5-6)

É interessante observar na passagem acima que Winnie retira os óculos da face quando está relembrando o passado. Por outro lado, ela coloca os óculos quando se volta para o dia feliz que está vivendo, como se precisasse dos óculos para enxergar a realidade.



Figura 24. A Winnie de Whitelaw e a lupa

Dentre os objetos, destaca-se a sacola preta que Winnie ganhou do marido, que guarda todos os objetos utilizados por ela e que funciona como uma extensão do palco, como um “objeto-cenário”, onde seus vestígios encontram-se sedimentados e operam a rememoração e a reflexão da protagonista. Assim sendo, a sacola preta de Winnie, onde os objetos ficam guardados, funcionam como o depósito de memória da personagem. A sacola preta supera ainda o papel funcional para apreender o potencial narrativo de *Dias Felizes*: a sacola situa os vestígios que restaram ao casal, concentrando ainda *o fato* a ser narrado pela personagem feminina. A própria Winnie incita que as memórias podem ser encontradas na sacola:

Será que eu poderia responder, se alguma boa alma aparecesse e perguntasse, ‘O que é que você tem naquela sacola preta grande, Winnie?’ Será que eu poderia responder de um modo totalmente satisfatório? *(Pausa)* Não *(Pausa)* Nas profundezas, particularmente, quem pode saber que tesouros... *(Pausa)* Que consolos *(Ibid, p. 12)*.



Figura 25. A sacola preta e sombrinha da Winnie de Madeleine Renaud

Alguns objetos, no entanto, concentram um espaço de fuga, tal como a área de contorno: o espelho, a caixa de música, o revólver e o postal. Estes objetos, mais a sacola preta, aproximam-se da idéia de “objetos-próteses”, categoria que Deleuze criou para os objetos na obra de Bacon. Os “objetos-próteses” possibilitam a disseminação da figura, uma vez que funcionam como ponto de fuga em direção à estrutura.

No começo da peça, o espelho ajuda Winnie a inspecionar seus dentes e sua gengiva. No entanto, no decorrer da peça, assiste-se a protagonista refletindo sobre sua beleza. Assim, indaga Benstock acerca da utilização do espelho: “É para determinar se os sinais indicadores do envelhecimento desapareceram após uma boa noite de sono? É para ver se o processo de deterioração piorou desde ontem? É para confirmar que ela ainda está viva?”⁴⁴ (BENSTOCK in BEN-ZVI, 1992, p. 175). Através dessa colocação, pode-se sugerir que o espelho funciona com um gesto de confirmação da existência de Winnie (BENSTOCK in BEN-ZVI, 1992).

Através da caixa de música, também “objeto-prótese” em *Dias Felizes*, o casal se deixa levar pela canção: “Viúva Alegre”⁴⁵. Assim, a caixa de música se apresenta como mais um objeto que atravessa a cena e oferece a possibilidade de fuga daquela situação.

Já o surgimento do vidro de remédio no início da peça, logo depois da primeira parição do revólver, alimenta uma tensão em *Dias Felizes*, pois a ameaça da morte se instala

⁴⁴ Tradução minha para: “Is it to determine whether telltale signs of aging have disappeared after a good night's sleep? Is it to see whether the process of deterioration has worsened since yesterday? Is it to confirm that she is still alive?”.

⁴⁵ Uma opereta composta por Franz Lehár (1870-1948).

em cena. Se o vidro de remédio vermelho, “objeto funcional”, pincela o prenúncio da morte, o revólver, “objeto-prótese”, chamado pelo casal de Brownie, se revela iminente. A fala abaixo de Winnie apresenta ainda uma ambigüidade de sentido, situada nas rubricas:

(Voltando-se um pouco para Willie) Se lembra do Brownie, Willie?
(Pausa) Se lembra como você sempre me azucrinava para eu tirá-lo de você? “Tira ele daqui, Winnie, antes que eu dê um fim aos meus sofrimentos”... *(De volta para a frente, debochando)* Teus sofrimentos!
(Para o revólver) É um consolo, sem dúvida, saber que você está aí, mas eu estou cansada de você (BECKETT, 2002a, p. 13).



Figura 26. A Winnie de Lea DeLaria com o revólver, 2005

Quanto aos objetos utilizados por Willie, destacam-se o jornal e o postal, que viabilizam a entrada da cena do mundo exterior para dentro do palco, que estão restritas ao casal, como um segredo que os une, pois o público não vê essas imagens.

O jornal aparece em dois momentos da peça, onde ambas as notícias desencadeiam a rememoração em Winnie, que se lembra de dois momentos amorosos de sua vida. No primeiro, dá a informação sobre a morte de um homem e sobre uma possível vaga de emprego. No final do primeiro ato, o jornal surge novamente, antes do fim do dia do casal, e Willie dá mais uma informação presente nos classificados. Ao término da peça, Winnie ironiza as falas de Willie: “Ora, eu sei que você nunca foi de falar muito, ‘Winnie, seja minha, eu te adoro’ e depois temos conversado, ficou só no ‘Precisa-se’ e ‘Oferece-se’” (Ibid, p. 25).



Figura 27. Willie e o jornal e a Winnie de André Lachapelle, 2008

Objeto de coleção, meio de expressão e correspondência, o postal instaura a dupla memória: a iconográfica e a mensagem escrita (KOSSOY, 2002). Desse modo, os fragmentos da memória contidos no postal são recolocados no cotidiano do casal, aproximando-os através de um segredo que exclui o *voyeur*. A imagem do postal, outro “objeto-prótese”, é situada no primeiro ato, quando Willie o exhibe e Winnie pede pra ver. O leitor e/ou espectador tem acesso apenas à reação de Winnie:

Nossa, mas que brincadeira é essa? (*Procura os óculos, coloca-os e examina o postal*) Não, mas isso é de uma genuína e pura imundície! (*Examina o postal*) É de qualquer pessoa vomitar! (*Impaciência dos dedos de Willie. Ela pega a lupa e examina o postal com a mesma. Longa pausa*) O que aquele terceiro lá no fundo acha que está fazendo? (*Olha mais de perto*) Não, é impossível! (BECKETT, 2002a, p. 7).



Figura 28. Winnie olha o postal de Willie, dirigido por Gianni Felici, 2006

Finalmente, os objetos que povoam o cenário de *Dias Felizes* parecem ter vida própria, pois sempre voltam, tal como a sombrinha que incendeia e o espelho que Winnie quebra. No segundo ato, a autonomia dos objetos ganha destaque: enquanto a sombrinha e a sacola se apresentam como antes, o revólver é visto à direita da cabeça de Winnie. A personagem diz: “Ah, pois é, as coisas têm vida, é o que eu sempre digo, as coisas têm uma vida” (Ibid, p. 22).

Os dias para os objetos também não passam. Tal como o casal, os objetos estão perpetuamente se acabando e vivem diariamente dias felizes. Através dessa idéia, pode-se sugerir que os personagens em *Dias Felizes* estão para os objetos, tais como os objetos estão para eles. Nesse sentido, pode-se imaginar que o processo de dissipação dos personagens direciona-os para a “coisificação”, aproximando-os cada vez mais dos objetos situados no palco. Para Lehmann: “É fascinante quando se confunde o limite, quando o sujeito tende à coisa e a coisa à criatura viva, quando se perde a certeza de poder distinguir com segurança entre vida e morte, entre sujeito e objeto” (LEHMANN, 2007, p. 349). Conforme indica Peter Brook, os personagens beckettianos se aproximam da maquinaria teatral:

Os dois homens esperando ao lado de uma árvore seca, o homem gravando a si próprio em fitas, os dois homens escravos de uma torre, a mulher enterrada na areia até a cintura, os pais em latas de lixo, as três cabeças nos vasos: essas são invenções puras, imagens frescas, agudamente definidas – e funcionam no palco como objetos. São máquinas teatrais (BROOK, 1970, p. 57).

Para Andrade, o mundo físico e dos objetos em Beckett encontram-se num processo de entropia e decadência, onde os corpos se revelam doentes e as coisas quebradas (ANDRADE, 2001). Portanto, as figuras e os objetos que compõem a cena de *Dias Felizes* estão se acabando naquele espaço, de modo que o limite entre eles se apresenta frágil e a “coisificação” dos personagens ganha força na peça.

3.4 A FALA COMO PRODUTORA DE IMAGENS

Além das imagens produzidas pela manipulação dos objetos, o leitor e/ou espectador de *Dias Felizes* se depara com as imagens situadas nas falas de Winnie que escapam da moldura, ou seja, da ficção empreendida pela protagonista. Podem-se observar vários tipos de imagens presentes nas falas de Winnie. A primeira diz respeito às expressões soltas, tais como “animal selvagem”, “carne que se derrete”, “deserto”, “sugada para cima”, “cabelos de ouro”, “olhos azuis como duas contas na sombra”, “formiga”, “pedindo a lua”, “meu pedacinho de céu”, “minhas duas lâmpadas, quando uma diminui, a outra brilha mais”, “época temperada”, “fornalha”, a “terra perdeu sua atmosfera”, “se a razão se turvasse”, “frio eterno”, “gelo eterno”, “ao sabor do vento”, “escuridão eterna”, “noite negra sem fim” e “champanhe cor-de-rosa” (BECKETT, 2002a).

Já outras expressões são recorrentes em toda a peça: “nada mudou”, “como nos velhos tempos”, “é isso que eu acho tão maravilhoso”, “que dia lindo este também vai ser”, imensas bênçãos” e “um dom maravilhoso”. Essas expressões marcam a cena de *Dias Felizes* e aparecem várias vezes com pequenas modificações, mas que não mudam o sentido. A expressão “um dom maravilhoso”, por exemplo, aguça a curiosidade do leitor e/ou espectador, que imagina, a cada momento em que se repete, de que dom se trata. A ambigüidade de sentido que acompanha a expressão nos diversos momentos em que aparece confunde aquele que imaginava ter compreendido a colocação. Sabe-se apenas que é um dom que ela não tem: “É um dom maravilhoso... (*Pára de esfregar, pousa o óculos*)... quem me dera a mim...” (BECKETT, 2002a, p. 3-4).

O esforço que Winnie faz para lembrar “como é aquele verso maravilhoso” constrói uma imagem que atravessa toda a peça, tal como acontece com a leitura da escova de dentes, onde Winnie acrescenta informações ao verso que está tentando retomar: “não-sei-o-que-infeliz” (Ibid, p. 12) e “Tudo... não-se-o-que... se olvida... tudo... não-se-o-que... a vaga... não... plaga... é.. se apaga na plaga... não-se-o-que a plaga... não... a vaga... se traga... a vaga que traga... se apaga... se apaga” (Ibid, p. 23) . O emprego de acréscimos ao verso faz com que o leitor e/ou espectador se atente também à poesia a que se refere Winnie. E no segundo ato, ela informa que se trata de um clássico.

Em relação às profecias de Winnie, a cegueira que pode acometer a protagonista é uma imagem imanente na peça. Já no segundo ato, quando a protagonista encontra-se enterrada até a cabeça, a possibilidade se torna ainda mais palpável. Ainda no primeiro ato ela reflete sobre seu futuro sem Willie: “[...] então o que é que eu iria fazer, o que é que eu poderia fazer, o dia inteiro, quero dizer, entre a campainha de acordar e a campainha de dormir? (*Pausa*) Simplesmente ficar olhando para a frente, com os lábios cerrados” (Ibid, p. 8). Nesse sentido, a imagem fomentada por Winnie relaciona-se com sua situação e incita a construção imagética de seu futuro.

Os momentos em que Winnie procura ler o que está escrito na escova de dentes criam um tempo alargado em que a dificuldade de ler inscreve novas associações. A protagonista consegue ler apenas um pedaço do que está na escova: “... garantida... genuína... pura...o que?” (Ibid, p. 4) e avança na informação aos poucos. Mais à frente, Winnie interrompe uma lembrança, volta-se para a escova de dentes e consegue ler “cerda de capado’ (Ibid, p. 7). Mas somente no final do primeiro ato é que Winnie consegue desvendar o que está escrito na escova: inteiramente garantida, pura e genuína cerda de capado. A protagonista depende ainda

de Willie para compreender o que significa capado: “Willie: Um suíno macho castrado” (Ibid, p. 18).

Também a leitura do rótulo do remédio fomenta o imaginário do leitor e/ou espectador. Assim, antes de tomar o resto do conteúdo vermelho do remédio, Winnie lê o rótulo:

Má disposição... falta de ânimo... perda de apetite... recém-nascidos... crianças... adultos... seis colheres de sopa... rasas por dia... (*Levanta a cabeça, sorriso*)... como nos velhos tempos! (*Desaparece o sorriso, cabeça baixa, lê*)... por dia... antes e depois das refeições... melhoria... (*Olha mais de perto*)... imediata (Ibid, p. 4-5).

A indicação espacial presente na fala de Winnie pode ser vista na passagem seguinte, quando o marido aparece com a cabeça sangrando e desaparece, onde detalhes dessa imagem são fornecidos pela fala da protagonista: “É melhor vestir as calças, querido, você vai se queimar (*Pausa*) Não? (*Pausa*) Ah, estou vendo que você ainda tem um pouco daquele negócio. (*Pausa*) Esfrega bem, meu tesouro (*Pausa*) Agora a outra” (Ibid, p. 5).

Dentre as falas que produzem imagens, destacam-se as narrativas rememoradas por Winnie, que também podem funcionar como ponto de fuga para os personagens. Como Hamm de *Fim de Partida*, Winnie também se serve da narrativa e da terceira pessoa para disfarçar as memórias e as angústias pessoais (ANDRADE, 2002, p. 29). É quando, como nos indica Brater, “[...] um novo conjunto de personagens começa a acontecer no palco⁴⁶” (BRATER, 1987, p. 15). Conforme Brater:

O que está em jogo aqui, dramaticamente, não é tanto a voz do personagem, mas sim a voz do dramaturgo. O papel do ator se transforma. Às vezes, contando uma história, por vezes, recitando o que soa como linhas de um verso, o ator aqui é sempre um veículo para Beckett. O ator mais forte neste drama é o próprio dramaturgo. [...] Este não é um drama em forma de poesia, mas poesia em forma de drama. A experiência do público no teatro é como a de ler um poema, só que neste caso o poema foi encenado⁴⁷ (Ibid, p. 17).

⁴⁶ Tradução minha para: “[...] and whole new set of characters begins to happen onstage”.

⁴⁷ Tradução minha para: “What is at stake here, dramatically, is not so much the voice of the character, but rather the voice of the playwright. The role of the actor changes. Sometimes telling a story, sometimes reciting what sound like lines of verse, the actor here is always a vehicle for Beckett. [...] This is not drama in the shape of poetry, but poetry in the shape of drama. The experience for the audience in the theatre is like the experience of reading a poem, except that this instance the poem has been staged”.

Em *Dias Felizes*, a primeira narrativa acontece quando Willie aparece com um jornal na mão e lê: “Sua Graça, o Reverendíssimo Pai em Cristo, Dr. Carolus Hunter, morto na banheira” (BECKETT, 2002a, p. 5). A pronúncia do nome do doutor desencadeia a lembrança em Winnie, que relembra de um fato vivido com Charlie Hunter na sua casa. Depois Willie diz que “Precisa-se de jovem com iniciativa” (Ibid, p. 6). Então, Winnie resgata fragmentos do seu primeiro beijo:

Meu primeiro baile! (*Longa pausa*) Meu segundo baile! (*Longa pausa. Fecha os olhos*) Meu primeiro beijo! (*Abre. Pausa. Willie vira a página. Winnie abre os olhos*) Um tal de Johnson, ou Johnston, ou talvez Johnsone. Bigodes imensos, cor de tabaco, cor de tabaco. (*Reverentemente*) Reflexos ruivos! (*Pausa*) No reduto do jardineiro, mas na casa de quem, mistério. Nossa casa não tinha nenhum reduto de jardineiro, e a dele, nem sombra de reduto de jardineiro. (*Fecha os olhos*) Ainda vejo os montes de vãos de flores. (*Pausa*) Florestas estacas. (*Pausa*) As sombras crescendo entre as vigas do telhado. (*Pausa*) (Ibid, p. 6).

Mais a frente, Winnie narra a história do senhor e da senhora Shower, os últimos seres humanos que passaram por lá: “Surge – do abismo – a imagem de... um senhor Shower... um senhor e talvez uma senhora Shower... não... eles estão de mãos dadas... é mais provável que ela seja noiva dele... ou uma simples amiga... muito querida” (Ibid, p. 16). Conforme as lembranças de Winnie, esse casal questiona a situação da protagonista e chega a cogitar a tirá-la daquele buraco. É interessante destacar que essa narração é precedida pelo primeiro silêncio que aparece na cena. Depois de finalizada a história, o silêncio volta novamente, mas logo é interrompido pela reflexão acerca de suas memórias. A história é novamente retomada no segundo ato, mas apresenta-se mais frágil e fragmentada, como se Winnie tentasse resgatar os cacos de sua memória.

Outra narrativa acontece no segundo ato, quando Winnie retoma a imagem de Milly e desenvolve a história que já havia pincelado no primeiro ato. Através da terceira pessoa, a protagonista conta o que pode ser a sua própria história: “Ainda tem a minha história, é claro, quando tudo o mais fracassar. (*Pausa*) Uma vida. (*Sorriso*) Uma longa vida” (Ibid, p. 22). Apresentada de modo fragmentado, a história narrada por Winnie revela a fragilidade da memória em Beckett. Assim, afirma Andrade:

Conhecer o mundo, circunscrevê-lo por imagens e palavras, é uma aventura cujo imperialismo, por mais modesto que se queira, passa a ser classificado de risco no universo beckettiano, não pagando o

esforço. Nem mesmo em escala reduzida, solipsista ou paranóica, o discurso se concretiza em estruturas sólidas ou de mínima coerência interna: esboroa-se em amontoados de incertezas, que incluem agora até mesmo a sede da dúvida sistemática, o sujeito (ANDRADE, 2001, p. 20-21).

No próximo capítulo, a investigação da imagem de Winnie – a figura esgotada e disseminada, a relação corpo-espço, a manipulação dos objetos e a fala – volta-se para a construção do corpo sagrado, onde as categorias “vigília” e “imobilidade” se encontram presentes.

4 WINNIE: O FEMININO EM BECKETT

4.1 A BUSCA DO SAGRADO EM WINNIE

A partir da análise das imagens de *Dias Felizes*, que se encontram centradas no corpo de Winnie, é possível perceber como as categorias “vigília” e “imobilidade” organizam a ação na dramaturgia da peça e se apresentam como imagens corporais. Assim, o direcionamento para o estado de vigília e para o avanço da imobilidade como componentes que asseguram a promoção do quadro situacional foram assumidos como categorias que caracterizam o corpo de Winnie. As discussões acerca do sagrado no feminino, empreendidas por Catherine Clément e Julia Kristeva, vão guiar esta parte do estudo.

No livro *O feminino e o sagrado*, as autoras afirmam que a idéia da discussão acerca do tema surgiu da vontade de partilhar o essencial – o sagrado – com outras mulheres (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001). Segundo as autoras, não se trata do sagrado veiculado à religião, “[...] mas essa experiência que as crenças ao mesmo tempo abrigam e exploram, no cruzamento da sexualidade e do pensar, do corpo e do sentir, que as mulheres realizam tão intensamente sem preocupação alguma, e sobre a qual lhes resta – nos resta – tanto a dizer” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 8). Para as autoras, o sagrado não se encontra no religioso, nem no sacrificial. Ao que Kristeva indaga: “Existe um sagrado não sacrificial?” (Ibid, p. 147). Segundo Clément:

[...] a função do religioso retorna sempre à organização do culto: entra-se por aqui, passa-se por ali, aqui se reza, lá a gente se prosterna, se começa e se termina, em suma, o tempo e o espaço estão bem administrados. O sagrado faz exatamente o contrário: eclipsa o tempo e o espaço. Passa para o ilimitado sem regras nem reservas que é próprio do divino. Em suma, o sagrado é um acesso imediato ao divino, enquanto o religioso acomoda um acesso balizado, com mediações previstas para os casos difíceis (Ibid, p. 42).

As questões – as autoras objetivaram o levantamento de questões em vez de definições – que norteiam a troca de cartas entre essas duas intelectuais diz respeito à existência de um sagrado feminino. Assim, Kristeva questiona: “Existe um sagrado especificamente feminino?” (Ibid, p. 8). As autoras continuam: “Feminino somente para as mulheres? E os homens em relação a isso?” (Ibid, p. 9).

Partindo da situação assistida em *Dias Felizes*, onde um casal encontra-se à beira da dissolução e/ou da disseminação – as forças contrárias que atingem o espaço –, o sagrado pode se apresentar na relação do casal, caso a afirmação de Kristeva seja considerada:

De sorte que certa comunidade dos sexos possa se estabelecer, para além de sua flagrante incompatibilidade e de sua guerra permanente, apesar de tudo. E se fosse essa versão do sagrado, a versão do sagrado que as mulheres evidenciam: a saber, a possibilidade de uma vida comum entre os dois sexos, o bom negócio?! Chama-se a isso a ‘sagração do casamento’, sacraliza-se a família e muitos são ofuscados por tal conformismo. Mas, quando se olha de perto, não é um sacramento difícil esse de se reunir um homem e uma mulher na duração? Com o conflito de desejos, raramente convergentes, mais para incompatíveis do que outra coisa. Isso não se torna cada vez mais raro, talvez impossível? (Ibid, p. 96).

Uma vez que Winnie e Willie não conseguem se olhar, exceto no final do segundo ato, e que não se tocam, mantendo a relação apenas através da veiculação oral, a peça pode apresentar o desmoronamento da “sagração do casamento”, a que se refere Kristeva. À Winnie, restam apenas as memórias de uma época em que Willie lhe presenteava – a sombrinha e a sacola – e elogiava seus cabelos: “De ouro, você disse, naquele dia, quando afinal ficamos sós. Cabelos de ouro (*A mão sobe como se estivesse erguendo uma taça*)... Aos seus cabelos de ouros!... Que eles nunca... (*A voz quebra*)... que nunca... (*Desce a mão. Cabeça baixa. Pausa. Baixo*) Aquele dia” (BECKETT, 2002a, p. 9). Ademais, a opereta “Viúva Alegre” tocada pela caixa de música e cantada por Winnie no final da peça parece ironizar a situação dos personagens. E mesmo para Clément: “Não-analisável, impensável, a música é o elemento do sagrado” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 199).

Tua mão está fria
 Eu sinto um tremor
 Eu não tremia
 Sem o teu amor
 Eu não me desdouro
 Em te declarar
 Se tens tanto ouro
 Eu não te devo amar (BECKETT, 2002a, p. 26).

As autoras sugerem também que o sagrado é voltado para a mulher, enquanto o divino para o homem. Clément questiona: “Então, o divino no poder, o sagrado na aflição? O divino para os pais, o sagrado para as mães? O divino para os homens, o sagrado para as mulheres?”

O divino para a falocracia, o sagrado para os oprimidos? Seria muito fácil! Não pode ser. Alguma coisa não vai bem” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 107). Destaca-se em *Dias Felizes* a relação existente entre o sagrado e a aflição, pois Winnie é marcada pela tortura que caracteriza sua atitude sagrada frente à situação. Do mesmo modo, pode questionar se a protagonista se encontra oprimida pelo espaço, pelo marido e pela campainha de dormir, ressaltando, assim, sua composição sagrada na peça.

Conforme Kristeva, o sagrado é feminino porque a experiência da mulher emprega uma relação quase impossível entre a vida e o sentido da vida. Assim, afirma a autora: “[...] aquilo que nos retorna como ‘sagrado’ na experiência de uma mulher é a ligação impossível, e, no entanto mantida, entre a vida e o sentido” (Ibid, p. 22). Mais à frente, a autora completa sua idéia: “Não é porque a ‘vida eterna’ não existe que a vida não tem sentido. Ao contrário, é a experiência do ‘nada’ que dá sabor instantâneo ao sentido da vida, ao combate da vida por mais humilde que seja” (Ibid, p. 103). Em *Dias Felizes*, essa relação apresenta-se delicada, pois Winnie não procura compreender sua situação, como se buscasse um sentido da vida. Enterrada naquele lugar, a protagonista apenas busca esgotar as possibilidades que lhe são dadas, por mais que chegue a se imaginar fora daquele espaço.

Kristeva ainda diz que: “Serena ou dilacerada, uma mulher, em razão dessa dupla natureza, ao mesmo tempo que se identifica com o sagrado é a sua rebelde mais irreduzível – uma atéia em potencial (Ibid, p. 23). No início de *Dias Felizes*, assiste-se Winnie agradecendo ao “Nosso Senhor Jesus Cristo” (BECKETT, 2002a, p. 2), logo após ser acordada pela campainha. No decorrer desse ato, a personagem agradece ainda às bênçãos divinas. E no final, ela ordena para si mesma que reze sua reza, o que não se concretiza. Já no segundo ato, o potencial ateu de Winnie se apresenta mais evidente: ela finaliza a peça com a sua canção – “Viúva alegre”. Portanto, por mais que as lembranças perturbem o espírito de Winnie (BECKETT, 2002a), no segundo ato, ela não reza nem antes e nem depois do seu dia. Estaria Winnie se aproximando do sagrado?

Para Kristeva: “A estranheza ou, digamos, o poder feminino se insinua na ordem social, a ameaça, nela às vezes se integra, permanecendo porém rebelde, desejável, jamais passiva ou dócil” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 24). Além da rebeldia citada por Kristeva, Clément relaciona o sagrado com a revolta: “O sagrado entre as mulheres exprimiria uma revolta instantânea que atravessa o corpo, e que grita” (Ibid, p. 17). Essas afirmações propõem investigar a fala de Winnie que no segundo ato estará acentuada, já que a manipulação dos objetos não acontecerá e, portanto, a ação da personagem estará concentrada na fala. Assim, ao recordar a história de Milly, o grito de Winnie atravessa o espaço:

(*Winnie dá um grito cortante*)... e gritou e gritou... (*Winnie grita duas vezes*)... e gritou e gritou e gritou e gritou até que todos vieram correndo, em roupas de dormir, Papai, Mamãe, Bibby e... a velha Annie, para ver o que havia... o que bem podia ter havido meu Deus meu Deus o que havia... (BECKETT, 2002a, p. 24).

Enquanto o corpo de Winnie caminha para a disseminação e para a dissolução, pode-se sugerir que suas ações aproximam-se do sagrado comentado por Kristeva e Clément, uma vez que a protagonista já não reza mais, apenas canta e grita, ações realizadas no segundo ato, quando a figura está enterrada até o pescoço.

Veiculadas ao sagrado, a rebeldia e a revolta também se aproximam, conforme as autoras, da resistência. Para Clément: “Resistir seria a palavra que convém ao sagrado” (CLÉMENT; KRISTEVA, P. 2001, p. 69). Nesse sentido, supõe-se que a resistência de Winnie concentra-se na imobilidade que o espaço impõe, mas que não a impede de continuar: “Oh, que dia feliz este também terá sido” (BECKETT, 2002a, p. 25).

Para Kristeva, o sagrado também é o deslocamento de um limite (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 149). Clément, então, indaga: “Se o sagrado passeia na fronteira entre o social e a loucura, que fazer? Se é próprio de sua função ultrapassar, como detê-lo?” (Ibid, p. 155). Se no primeiro ato, o limite de Winnie se localiza na impossibilidade de locomoção, no segundo ato, se centrará na não manipulação dos objetos, caracterizando, assim, a disseminação da figura *na* estrutura. A dissolução pode ser vista como uma operação do sagrado no corpo de Winnie?

Para Clément, “O sagrado exige a repetição” (Ibid, p. 138). Mas seria a repetição sagrada? De fato, a ação e a fala de Winnie se repetem através de nuances diferentes. Além disso, *Dias Felizes* apresenta uma mulher que deve executar as mesmas ações e as mesmas falas todos os dias, como um rito cotidiano. Se a repetição desse rito cotidiano é efetuada diariamente, já que “tudo volta”, pode-se sugerir que as ações e as falas de Winnie aproximam-se do sagrado proposto pela autora.

Outra colocação importante a ressaltar diz respeito ao “vapor-odor”, categoria suscitada por Clément e que funciona como “[...] metáfora da predisposição das mulheres, símbolo de seu acesso fácil ao transe” (Ibid, p. 29). Também Clément ressalta a corporeidade feminina: “De qualquer forma, é por causa do ‘ignóbil’ que o corpo feminino está diretamente ligado ao sagrado. É preciso examinar essa famosa ‘cintura’ que corta o corpo em dois, o nobre superior e o ignóbil inferior” (Ibid, p. 112). Nesse sentido, o “vapor-odor”, se aplicado

ao corpo de Winnie – enterrada até a cintura – reforça a idéia de evaporação que atinge a protagonista: a dissipação que leva ao sagrado. A afirmação seguinte de Clément colabora com essa idéia: “Ora, nesse reverso do amor se dá a mesma ambigüidade que opera no sagrado: nobre-ignóbil, pureza-impureza, tempo-eternidade, pudor-despudor, até o sacrifício. Abandonar tudo, até mesmo o próprio corpo. Largar tudo” (Ibid, p. 152).

Clément diz ainda: “Mas se você [Kristeva] e eu fôssemos coerentes, deveríamos concluir que o sagrado, salto fora do tempo, não tem começo nem fim. Quando é que começa o momento do sagrado? Na verdade não se sabe. Tem-se idéia das premissas. E quando é que pára? Com o esgotamento, que não é um fim” (Ibid, p. 193). Nesse sentido, a imagem de Winnie, ao se apresentar como esgotada – Deleuze –, parece se aproximar do sagrado – Clément e Kristeva.

Dentre as colocações de Clément e Kristeva, destaca-se também a colocação acerca da depressão, da melancolia e da nostalgia. Conforme Kristeva, a nostalgia e a melancolia não prevêm o renascimento presente no sagrado. Já a depressão, segundo Clément, é imprescindível para tal acontecimento:

Sim, a depressão é de todo indispensável. Sim, é um retiro útil. Sim, a postura de prostração é um dobrar-se que não faz mal: a cabeça baixa, os olhos invisíveis para o outro, o corpo como uma bola. Sim, a depressão permite reerguer-se. Sim, ela precede um renascimento, eis por que a comparo a uma iniciação. A ‘elaboração do luto’ é uma das versões, e pertence à vida, não apenas à morte. Porque se a depressão dura muito tempo, transforma-se em melancolia, o vazio sagrado perde-se num sorvedouro e o renascimento não acontece (Ibid, p. 181).

Portanto, a depressão, ao promover o renascimento, ressalta o sagrado presente no corpo. A composição corporal da protagonista aproxima-se da depressão descrita por Clément, onde a movimentação de Winnie é marcada pela transição entre a cabeça baixa e a cabeça reerguida. No entanto, a fala de Winnie é cheia de nostalgia, o que pressupõe que seu corpo também se afasta do sagrado, considerando-se a afirmação de Clément.

A partir dessas considerações, pode-se sugerir que o sagrado encontra-se em estado latente no corpo de Winnie, direcionando, assim a construção imagética das categorias “vigília” e “imobilidade” presentes na figura esgotada de *Dias Felizes*.

4.2 O ESTADO DE VIGÍLIA

As ações executadas por Winnie são iniciadas após o som estridente de uma campainha, o som exterior que ainda resta aos personagens, que desperta a figura feminina para a vida e, assim, Winnie começa: “Outro dia divino” (BECKETT, 2002a, p. 2). A execução de ações do primeiro ato é precedida com uma reza que, por sua vez, também abarcará o final deste ato. De fato, ela não reza no final do primeiro ato, antes de dormir, mas tenta convencer si mesma da necessidade da reza, já que cantar não lhe é permitido. Apesar de indicar, durante o primeiro ato, que os personagens devem aguardar a campainha de dormir, o som não é executado antes da tentativa de reza de Winnie.

O som alto da campainha dá início ao segundo ato e, dessa vez, se repete quatro vezes, todas quando Winnie fecha os olhos – para lembrar o passado. A personagem é impelida a ficar com os olhos abertos e deve obedecer a campainha de acordar e a campainha de dormir. Desta vez, Winnie não fará sua “prece inaudível” nem antes, nem depois do seu rito cotidiano. Também aqui não há existência do som da campainha antes de dormir. A campainha soa, sim, antes do final, pois Winnie fecha os olhos ao cantarolar a música.

Numa entrevista de 1994, a atriz Brenda Bruce, que protagonizou *Dias Felizes* em 1962, afirmou que, para Beckett, a pior coisa que pode acontecer a uma pessoa é ela não ter a autorização para dormir, devendo manter-se acordada (KNOWLSON, 1996, p. 447). Deleuze chama a atenção para a distinção que se costuma fazer entre o devaneio diurno ou o sonho em vigília e o sonho do sono, todos pertencentes ao cansado. Para ele, há ainda um terceiro estado, que pertence ao esgotado: o sonho de insônia. Conforme o autor: “O sonho é guardião da insônia, para impedi-lo de dormir. A insônia é o animal em tocaia, que se estende tanto quanto os dias e se retrai tanto quanto a noite. Aterrorizante postura da insônia” (DELEUZE, s/d, p. 24).

Nesse sentido, pode-se sugerir que o corpo de Winnie é acentuado pela vigília que a investe. A passagem abaixo instigou a investigação da vigília como categoria que promove uma imagem corpórea em Winnie:

A campainha. (*Pausa*) Fere como uma faca. (*Pausa*) Uma foice. (*Pausa*) Não se pode ignorá-la. (*Pausa*) Quantas vezes... (*Pausa*)... estou dizendo quantas vezes eu digo, “Ignora, Winnie, ignora a campainha, fica surda, simplesmente dorme e acorda, dorme e acorda, como te der na telha, abre e fecha os olhos como você quiser, ou do modo que você achar melhor.” (*Pausa*) Mas não. (*Sorriso*) Agora não. (*Sorriso mais largo*) Não, não (BECKETT, 2002a, p. 22).

Winnie diz que não pode ignorar o comando da campainha, mas não explica o porquê e não dá uma pista de quem comanda este som que vem “de fora”. Apenas tem-se o conhecimento do poder da vigília da campainha sobre a personagem que a obedece e, desse modo, o leitor e/ou espectador é levado a indagar sobre as punições concedidas à protagonista, caso ela venha a infringir o seu comando, se é que já não o violou alguma vez na sua vida. Nesse sentido, a proposta investigativa gira em torno da vigília corporal e até mesmo da punição física. Assim, para Gil: “O estado de vigília é formado por mecanismos de defesa, atitudes permanentes que visam evitar o sofrimento, mas que o acarretam também” (GIL, 1997, p. 199).

O estado de vigília de Winnie pode remeter ao ato político e a ato religioso, onde a rebeldia, a revolta, e a resistência, pertencentes ao sagrado, fazem-se presentes, conforme as proposições de Clément: Sob vigilância, o sagrado pode servir a uma boa revolta. Que é preciso vigiar? A extensão (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 217). Através das colocações de Clément, pode-se sugerir que a campainha também tem a função de limitar a extensão da revolta de Winnie. Desse modo, a vigília estaria veiculada à revolta sagrada da personagem. É interessante lembrar que Beckett havia pensado em utilizar um despertador, que seria comandado pela protagonista. Certamente, a operação de um despertador não garantiria a revolta sob controle e, por conseguinte, a relação com o sagrado.

Ainda no segundo ato, encontra-se uma passagem onde Winnie revela a situação imposta pela vigília da campainha: “(*Sorriso desaparece. Longa pausa. Ela fecha os olhos. A campainha soa alto. Ela abre os olhos. Pausa*) Revejo os olhos... e os vejo se fecharem... tranqüilos... para verem tranqüilos... (*Pausa*) Não os meus. (*Sorriso*) Não agora. (*Sorriso mais largo*) Não, não” (BECKETT, 2002a, p. 21). Assim, pode-se imaginar que a imposição da vigília à personagem fomenta um olhar – para o espaço, para Willie e para o público – impaciente e agitado. Para Cohn, ao fechar os olhos, Winnie escapa, por um momento, das luzes do teatro (COHN in BEN-ZVI, 1992). Através dessa colocação, pode-se imaginar que Winnie, ao fechar os olhos, resiste à vigília que lhe é imposta.

A vigília limita ainda a autonomia de Winnie, onde a ação sugere um comando que vem “de fora”, tal como se vê na passagem abaixo:

Eu já botei... (*Levanta as mãos até o chapéu*)... é, botei meu chapéu... (*Abaixa as mãos*)... e agora não posso tirá-lo. (*Pausa*) E dizer que há momentos em que a gente não pode tirar o chapéu, nem para salvar a vida. Há horas em que não se pode botá-lo, e horas em que não se pode tirá-lo. (*Pausa*) Quantas vezes eu já não disse. Bota seu chapéu agora,

Winnie, é a única coisa a fazer; tira o chapéu agora, Winnie, seja boazinha, isso vai te fazer bem, e não o fiz. (*pausa*) Não podia (BECKET, 2002a, p. 9).

Mais a frente, Winnie se vê numa situação semelhante, quando se encontra segurando a sombrinha aberta ao alto:

(*Ela segura a sombrinha com ambas as mãos. Longa pausa*) Estou cansada de segurá-la no alto, e não posso baixá-la. (*Pausa*) Estou pior com ela levantada do que com ela abaixada, e não posso abaixá-la. (*Pausa*) A razão me diz “Abaixa, Winnie, isso não está te ajudando em nada, abaixa isso e pega outra coisa” (*Pausa*) Eu não posso. (*Pausa*) Não posso me mexer. (*Pausa*) Não, alguma coisa precisa acontecer, no mundo, tomar lugar, alguma mudança, eu não posso (Ibid, p. 14).



Figura 29. Fiona Shaw segura a sombrinha com as duas mãos

Conforme a fala acima, alguma coisa deve acontecer no mundo, mas não com Winnie, já que ela não pode. Mais uma vez, a idéia da figura esgotada encontra-se presente: a protagonista não pode esgotar o impossível e nem almejar a mudança pessoal. Nota-se que Winnie almeja que uma mudança aconteça: deseja o renascimento do sagrado. É neste momento que a sombrinha pega fogo:

Nós já vimos isso, com certeza, embora eu não me recorde. (*Pausa*) E você, Willie? (*Volta-se um pouco para ele*) Você se recorda de isso ter acontecido antes? [...] Ora, o que é que nós vemos que já não tenhamos visto antes, e no entanto... eu me pergunto, confesso que me pergunto. (*Pausa*) Nesta fornalha cada dia mais feroz não é natural que se incendeiem coisas que nunca se incendiaram antes, assim, sem que ninguém lhes ponha fogo? (Ibid, p. 14)

Mas nada disso alterará o curso do dia de Winnie, pois é o que ela sempre diz: “tudo volta, e é isso que me parece tão maravilhoso, que sempre acaba voltando” (Ibid, p. 7).

A imagem suscitada pelo estado de vigília engaja a aproximação do conceito de retidão exposto por Kristeva, que explana acerca dos três significados do fio de prumo⁴⁸: a retidão, o segredo e a depressão. Conforme Kristeva:

A retidão é uma tensão entre um ponto de união e um peso: a retidão é uma contradição mantida, que exige um alto e um baixo, um teto e uma gravidade. Esse fio estendido infalivelmente nos faz imaginar o estado ereto – a verticalidade da coluna vertebral; e metaforicamente, no sentido figurado, a perpendicular evoca a justeza e a justiça. Considera-se com demasiada facilidade que a posição em pé é natural do ser humano. Não, são aquisições incessantemente ameaçadas e que devemos reter – às quais devemos ater – sem cessar. [...] Não se imagina o quanto é artificial manter-se de pé, como é difícil manter-se de pé (CLÉMENT; KRISTEVA 2001, p. 173).

Uma vez que Winnie se mantém em retidão, pode-se sugerir que a personagem encontra-se num estado de espera, ativa e engajada, onde os verbos de ação dormir e despertar determinam o tempo da vigília. Assim, o tempo de vigília desta mulher estaria intrinsecamente ligado ao cumprimento de suas ações cotidianas, entre o dormir e despertar.

Pode-se supor que Winnie objetiva, no seu estado de espera, promover em Willie o estado de escuta, uma vez que a impossibilidade de falar e de não ser escutada torna-se uma ameaça para ela. Assim a personagem diz a Willie: “[...] simplesmente saber que teoricamente você é capaz de me escutar, mesmo que de fato não me escute, é todo o que eu preciso, simplesmente sentir que você está aí ao alcance da voz e possivelmente alerta é tudo o que eu peço” (BECKETT, 2002a, p. 10). Para Benstock, Willie existe porque Winnie chama por ele e porque ela direciona as palavras para o marido (BENSTOCK in BEN-ZVI, 1992). Mas também a escuta de Willie faz com que Winnie se sinta “viva” naquele cenário.

⁴⁸ “O fio de prumo é um instrumento que determina a vertical do lugar. A sua aplicação na topografia está ligada principalmente à medição de distâncias e no estacionamento de aparelhos. O prumo é basicamente composto por um peso (geralmente em formato de peão) preso a um cordel, o que permite suspendê-lo ou abaixá-lo sobre o lugar (ponto) onde pretende-se obter a vertical. A direção do cordel (o fio de prumo, propriamente dito), quando tensionado pelo peso, indica a direção da vertical do lugar”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fio_de_prumo> Acesso em: 05 nov. 2008.

É interessante observar nesta frase outra proposição que, possivelmente, ameaça Winnie e a mantém no estado de vigília: a partida de Willie. Deste modo, manter o sujeito em estado de alerta não só promove a escuta do marido, como também o mantém naquele espaço. Assim Winnie fala mais à frente: “[...] só de saber que você está aí ao alcance da voz e possivelmente semi-alerta é... hm... o meu pedacinho de céu” (BECKETT, 2002a, p. 12). E mais: “Mas, enfim, que alegria saber pelo menos que você está aí firme no seu posto, e talvez acordado, e talvez alerta, em alguns momentos, que dia feliz para mim... esse também terá sido” (Ibid, p. 13). Sobre a relação entre a fala e a escuta, Sarrazac afirma que:

Beckett procede à inversão astuta da linguagem dramática: a personagem fala mais do que ouve; e o que ouve não é tanto o discurso do outro mas sim as palavras que ela própria acaba de proferir. Beckett transforma a personagem que toma a palavra numa personagem que ouve, para a sua própria confusão, o que ouve (SARRAZAC, 2002, p. 157).

Ressalta-se que o espaço ocupado por Willie, um buraco, pode remeter a uma trincheira, o que fortalece a investigação acerca do estado de alerta do personagem. Para Brater, a postura de Winnie no final é de confrontação (BRATER, 1987). O autor não detalha a confrontação que se refere, mas, se o buraco é visto como uma trincheira, Willie encontra-se na defensiva. Winnie, nesse sentido, funciona como uma armadilha para o público, que é convidado ao confronto. No entanto, também se pode sugerir que o enfoque dado à cabeça de Winnie expõe o limite da existência da personagem para o público, convidando-o a contemplar seu fim.



Figuras 30 e 31. O buraco de Willie, 2004

Deste modo, pensa-se que: enquanto Willie encontra-se num estado de alerta de escuta, Winnie encontra-se numa situação de vigília, onde o som da campainha determina a extensão do tempo em que a protagonista deverá cumprir suas ações cotidianas. Nessa perspectiva, pode-se sugerir que a posição de escuta e de alerta promovidos em Willie compõem o estado de vigília de Winnie. Seria este estado de vigília que une os dois?

4.3 O AVANÇO DA IMOBILIDADE

A limitação corporal de Winnie já se revela no primeiro ato, quando a protagonista é apresentada com terra até a cintura, impedindo sua locomoção pelo cenário. Para Benstock, a colocação de uma mulher que se afunda no meio do monte revela a situação feminina no mundo real (BENSTOCK in BEN-ZVI, 1992). Através da colocação espacial dos personagens, Beckett revela, assim, as posições do sexo masculino e do sexo feminino, onde a mulher está entre a terra e o ar, ou seja, Winnie está presa na terra, mas pretende voar. A autora ainda diz que: “À mulher não pode ser permitido o movimento, ela não pode tornar-se ar (como sonhos de Winnie de voar). Ela deve ser ancorada, pois é ela que permite a fixação que mantém o suave bom funcionamento do sistema”⁴⁹ (BENSTOCK in BEN-ZVI, 1992, p. 183).

No segundo ato, a personagem encontra-se enterrada até o pescoço e, desse modo, também a possibilidade de manipulação dos objetos lhe é retirada. A dissipação da figura é uma perspectiva: “Eu mesma não acabarei por me derreter, ou queimar, não, não estou dizendo necessariamente em chamas, não, somente reduzida, pouco a pouco, a uma cinza negra, toda essa... (*Ampla gesto dos braços*)... carne visível” (BECKETT, 2002a, p. 14). No segundo ato, Winnie parece confirmar a idéia de que está sendo enterrada viva, ao insinuar que o público vela por ela, como se o espectador ali estivesse para assistir à sua negação do corpo.

Para Clément, a negação do corpo está relacionada ao reverso do amor, que “[...] se dá na mesma ambivalência que opera o sagrado: nobre-ignóbil, pureza-impureza, tempo-eternidade, pudor-despudor, até o sacrifício. Abandonar tudo, até mesmo o próprio corpo” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 152). O sacrifício de Winnie está ligado ao crescimento da terra que a engole? Clément pontua ainda: “Avesso a vida, o sagrado deita-se com a morte.

⁴⁹ Tradução minha para: “Woman cannot be allowed movement, she cannot become airborne (as Winnie dreams of flaying away). She must be anchored because it is her very fixity that allows the smooth running of the system”.

O que resta a fazer é amarrar a morte, o fora do tempo e as mulheres, atrelando-os um pouco mais juntos” (Ibid, p. 169). Neste sentido, a dissolução da figura é um ato sagrado e de negação do próprio corpo?

Assim, verifica-se em Winnie um lento apagamento da personagem, que acabará por constituir apenas resíduo: cinza negra. Segundo Cavalcanti, o teatro de Beckett “[...] se caracteriza pelo apagamento e redução dos elementos cênicos e se manifesta, por exemplo, no confinamento do espaço, na fragmentação física das personagens e no obscurecimento das indicações contextuais e das motivações da situação dramática” (CAVALCANTI, 2002, p. 10). Cavalcanti desenvolve sua pesquisa acerca do esfacelamento da construção da personagem beckettiana, revelada na figura e na fala e algumas características pertinentes à figuração das personagens beckettianas são pontudas por ela, como o “[...] fracionamento corporal ou subtração corporal, desdobramento em corpo e voz, despersonalização pela obliteração das diferenças formais entre duas ou mais personagens” (Ibid, 11-12). A figura apresenta-se num processo de dissolução contínua, já que o presente de Winnie mostra-se fugidivo, no qual o tempo faz-se notado também pelo crescimento da terra ao seu redor e que a devora.

A personagem parece conhecer seu destino: “E se um dia a terra tiver de cobrir meus seios, então eu nunca terei visto meus seios, ninguém jamais terá visto meus seios” (BECKETT, 2002a, p. 15). A profecia que Winnie faz de seu futuro é acompanhada ainda da rememoração do seu passado:

Falo de quando eu ainda não tinha sido agarrada – desse jeito – e tinha minhas pernas e o uso das minhas pernas, e podia procurar um lugar de sombra, como você, quando ficava cansada do sol, ou um lugar ensolarado quando ficava cansada da sombra, como você, e são todas palavras vazias (Ibid, p. 14-15).

Assim, o tempo acentua a mudança no corpo de Winnie e no espaço habitado por ela: enquanto o contorno cresce em direção à estrutura, a inação toma conta do corpo da figura, ressaltando, assim, a cabeça falante de *Dias Felizes*. Nesse momento, o olhar do leitor e/ou espectador é conduzido para o rosto da protagonista. Para Gil, o rosto possibilita a entrada do exterior para o interior do corpo:

[...] quando olhamos um rosto, não fixamos nenhum ponto preciso do espaço objectivo: nem os lábios, nem os olhos; mas se neles nos detemos, é para logo saltarmos para um espaço indefinido, percorrido

por movimentos finíssimos, sem pontos determinados, uma neblina invisível que envolve o rosto do outro; aí esperamos o surgimento do que buscamos, através de vibrações mínimas, imperceptíveis, que a anunciam: a alma, disseminada na atmosfera. Por isso não a vemos nunca, mas a sentimos. Está em parte nenhuma, ali (GIL, 1997, p. 162).

O autor ressalta ainda que o rosto caracteriza-se por duas dinâmicas: a primeira diz respeito à paisagem que adentra o rosto e lá se inscreve e a segunda se refere ao caminho contrário, onde o rosto se projeta na paisagem. Nessa perspectiva, o rosto de Winnie provoca e situa a imagem no segundo ato da peça, ressaltando sempre a dissipação/ dissolução da figura.

A passagem do tempo atinge cada vez mais a mobilidade de Winnie, alimentando o soterramento dessa figura. É claro que o tempo também chega até Willie, que não fala no segundo ato. No entanto, como pondera Ben-Zvi, o tempo afeta ambos os sexos, mas a pressão sobre a beleza feminina coloca as personagens em confronto com o espelho de modo ameaçador e devastador (BEN-ZVI, 1992). Como se pode perceber, o tempo em *Dias Felizes* ressaltará a fala de Winnie e limitará sua mobilidade, enquanto Willie perderá a fala e continuará com a mobilidade. Assim, indaga Benstock: “É pura sorte, ou capricho do dramaturgo, que a mulher tenha perdido a mobilidade, enquanto que o homem - quase - perdeu a capacidade de falar?”⁵⁰ (BENSTOCK in BEN-ZVI, 1992, p. 173).

No entanto, a dissolução da personagem rumo à estrutura ainda parece fomentar a esperança em Winnie:

A gravidade, Willie, eu tenho a impressão de que ela não é mais a mesma; e você? (*Pausa*) Sim, cada vez tenho mais a impressão de que se não estivesse presa... (*Gesto*)... desse jeito... eu simplesmente sairia flutuando nesse azul. (*Pausa*) E que talvez um dia a terra vai ceder e me deixar sair, sim, tal a atração; sim, rachar toda em volta de mim e me deixar sair. (*Pausa*) Você nunca tem essa sensação, Willie, de estar sendo sugado para cima? (BECKETT, 2002a, p. 13).

Pode-se sugerir que o recorte no espaço-tempo apresentado pela peça revela um futuro atroz para esta mulher, no qual o impedimento da ação faz-se presente e encaminha a personagem para a imobilidade. A afirmativa de Andrade colabora com o desenvolvimento dessa categoria:

⁵⁰ Tradução minha para: “Is it purely chance, or the playwright's whim, that it is the woman who has lost mobility, while it is the male who has lost - almost - the ability to speak?”.

Se o elemento fundamental do teatro é a ação, o que se passa se os protagonistas são exemplos acabados da ineficácia da ação, optando, forçada ou voluntariamente, pelo imobilismo, fazendo o elogio da acídia e da indolência, não apenas como mal menor, mas como estratégia de sobrevivência (a única possível)? (ANDRADE, 2002, p. 12).

Se no primeiro ato, o corpo se encontra fixo, enquanto que à cabeça lhe é dada à possibilidade de “giro”, no segundo ato o campo de ação se restringe ao “giro” dos olhos, restando-lhe a fala e a expressão facial. O espectador assiste, então, aos movimentos mínimos da sua face, como coloca Chabert: “[...] a atenção de Beckett continua centrada sobre o que é relevante para o corpo, por exemplo, os minúsculos movimentos feitos por Winnie (o sorriso, honrando a língua dela, a olhar para o lado) [...]”⁵¹ (CHABERT, 1982, p. 3). Conforme o autor, a movimentação em Beckett é o resultado da conquista do personagem sobre a potência da imobilidade:

Assim como existe uma tensão intrínseca entre o silêncio e as palavras, há uma tensão intrínseca entre a imobilidade e o movimento. Palavras emanam do silêncio e a ele retornam; movimentos emanam da imobilidade e retornam a ela. Todos os movimentos, todos os gestos jogados, por assim dizer, dentro da imobilidade, são uma vitória sobre o imobilismo e têm valor apenas na tensão que mantêm em relação à imobilidade [...]”⁵² (Ibid, p. 2).

Desse modo, a ação e a fala de Winnie demonstram a resistência corpórea do esgotado beckettiano frente à situação que lhe é imposta. No decorrer da peça, até mesmo a manipulação dos objetos torna-se impossível, restando à protagonista a exaustão da fala. Todavia, Winnie sente-se ameaçada pela impossibilidade de falar:

É isso que me permite continuar, continuar a falar, entenda-se. (*Pausa*) Enquanto que se você morresse, (*Sorriso*) – para falar como nos velhos tempos – ou fosse embora e me abandonasse, então o que é que eu iria fazer, o que é que eu poderia fazer, o dia inteiro, quero dizer, entre a campanha de acordar e a campanha de dormir? (*Pausa*) Simplesmente

⁵¹ Tradução minha para: “[...]Beckett’s attention remains focused upon what is relevant to the body, for example, the minuscule movements made by Winnie (the smile, the sticking out of her tongue, the look to the side) [...]”.

⁵² Tradução minha para: “Just as there is an intrinsic tension between silence and words, so there is an intrinsic tension between immobility and movement. Words emanate from silence and return to it; movement emanates from immobility and returns to it. All movements, all gestures move, so to speak, within immobility, are a victory over immobility and have value only in the tension they maintain in relationship to immobility [...]”.

ficar olhando para a frente, com os lábios cerrados” (BECKETT, 2002a, p. 8).

A relação entre corpo e palavra em Beckett está estritamente ligada, pois o corpo no seu teatro é palavra, bem como a palavra pertence a um corpo e é expelida por este corpo. Assim afirma Chabert sobre essa relação no teatro de Beckett:

Seu teatro é uma das coisas elementares, das palavras e dos corpos, palavras em um corpo, palavras expulsas por um corpo, simbolizadas pelas palavras de um corpo. A imobilidade peculiar da cena beckettiana é, então, paradoxal: ao eliminar todas as propriedades habituais pertencentes ao corpo, Beckett reafirma a irredutibilidade do corpo, lembra-nos que continua a ser um agente de divulgação⁵³ (CHABERT, 1982, p.3).

Portanto, a relação entre o corpo e a palavra em Beckett assume um papel importante para a compreensão da imobilidade que atinge a personagem. Segundo Andrade, os personagens beckettianos têm um destino regressivo (ANDRADE, 2001), o que fomenta a idéia da subtração do casal de *Dias Felizes*.

Segundo Brater, o teatro beckettiano é voltado para a inação, de modo que “Os corpos dos personagens de Beckett sempre existem num estado de carência ou de negatividade: incapazes de serem vistos, de se deslocarem, ou de enxergarem [...]”⁵⁴ (CHABERT, 1982, p. 1). O autor ainda pensa a respeito do ator e da atriz que atuam na cena beckettiana, pois estes têm que lidar com a problemática da imobilidade nos próprios corpos: “Quanto poderia ser feito, não só reduzindo a mobilidade do performer, mas além disso, com uma presença reduzida”⁵⁵ (Ibid, p.17). Assim, através dessa perspectiva, verifica-se que a imobilidade e a inação, categorias que asseguram a promoção imagética do corpo de Winnie, qualificam a corporeidade da atriz: uma presença reduzida.

⁵³ Tradução minha para: “His is a theatre of elementary things, of words and bodies, words in a body, words expelled by a body, words epitomized by a body. The immobility peculiar to the Beckettian stage is, then, paradoxical: in eliminating all the customary properties pertaining to the body Beckett reaffirms the irreducibility of the body, reminds us that it remains an agent of disclosure”.

⁵⁴ Tradução minha para: “The bodies of Beckett’s characters always exist in a state of lack or negativity: unable to be seen, or to move, or to see [...]”.

⁵⁵ Tradução minha para: “How much could be done, not only while the performer’s mobility was denied but even with a diminishing presence”.

5 CONCLUSÃO

Ao final desse trabalho, fica a certeza de que qualquer conclusão de um estudo sobre Beckett é provisória. No entanto, enfrentar o desafio de analisar *Dias Felizes* foi parte fundamental da minha formação.

A tentativa desse estudo foi a de descrever de que modo as categorias “vigília” e “imobilidade” são determinantes na corporeidade da protagonista de *Dias Felizes*, relacionando-as com as imagens suscitadas pela figura feminina da peça. O cenário delimitado pela moldura revelou a potência de imagens dissipadoras criadas por Beckett que, ao serem investigadas, possibilitaram a construção de categorias que orientaram a análise da peça.

Nesse sentido, a vigília e a imobilidade direcionaram o estudo do corpo feminino e fortaleceram ainda a potência de dissipação da figura presente na peça. A evaporação, a exaustão e a dissolução da figura revelaram-se, assim, ligadas à construção das categorias levantadas pela pesquisa.

Como se pôde observar, a vigília que atinge a personagem feminina se relaciona com momentos de ausência de autonomia da figura, o que fortalece a idéia de um comando que vem “de fora” e é representado pela campainha de dormir. Portanto, a autonomia de Winnie esbarra na limitação espacial, no contorno da moldura, na combinatória dos objetos, nos resquícios de memória e no comando da campainha. Outro ponto levantado pela pesquisa diz respeito à promoção do estado de alerta em Willie, ocasionada pela vigília imposta à esposa, o que configura a imagem suscitada pelo homem da peça.

A imobilidade surge como potência desde o início da peça, quando a figura feminina encontra-se enterrada até a cintura, e sugere o lento apagamento de Winnie. Portanto, o encaminhamento de Winnie para o *talking head* é uma promessa que a atinge já na apresentação do primeiro ato e que se consolida no segundo ato, ressaltando, assim, a fala composta pelos resquícios de memória e a inação que tomará conta de seu corpo. A imobilidade sugere ainda que a dissipação da figura venha acompanhada da presença reduzida do performer que materializará a personagem.

Também a configuração dessas categorias encontra-se relacionada ao sagrado que atravessa o corpo de Winnie, que pareceu ser assegurado pela rebeldia, pela revolta e pela resistência. No entanto, o estudo da existência do sagrado no corpo da personagem de *Dias Felizes* ainda se apresenta frágil.

As colocações de Peter Brook sobre o “Teatro Sagrado”, apesar das diferenças em relação ao sagrado proposto por Clément e Kristeva, tornam-se interessantes nesse momento, pois Beckett é citado pelo autor como uma pessoa que tem um objetivo sagrado no teatro – o diretor cita também Merce Cunningham (1919-2009) e Jerzy Grotowski (1933-199) –, o que amplia o caminho a ser aprofundado sobre o tema.

Igualmente chamando de “Teatro do Invisível-Tornado Visível”, o “Teatro Sagrado” de Brook “[...] não só apresenta o invisível, mas também oferece condições que possibilitam a sua percepção” (BROOK, 1970, p. 55). O invisível diz respeito a uma realidade mais profunda do que a vida cotidiana, que expõe a verdade e que age sobre o pensamento do espectador. Para Brook, o “Teatro Sagrado” explora a vida e, nesse sentido, Beckett persegue esse caminho:

As peças de Beckett são símbolos no sentido exato da palavra. Um símbolo falso é mole e vago; um símbolo verdadeiro é duro e claro. Quando dizemos ‘simbólico’ frequentemente queremos dizer enfadonhamente obscuro; já um símbolo verdadeiro é específico, é a única forma de expor uma certa verdade (Ibid, p. 57).

Conforme o diretor, a condição humana pode ser expressa através de duas maneiras: a primeira refere-se ao processo de inspiração, onde se revela os elementos positivos da vida; e a segunda, ao processo de visão honesta, onde o artista apresenta qualquer coisa vista e que não pode se esconder atrás dos desejos sagrados. Segundo Brook, Beckett expressa essa distinção em *Dias Felizes*, ao apresentar uma mulher enterrada no chão, onde seu otimismo cega a verdade de sua situação (Ibid, 1970). Também Whitelaw destaca o otimismo de Winnie, que está sendo engolida pela terra e ainda espera que as coisas melhorem, o que caracteriza a personagem por uma terrível coragem que a atinge (BEN-ZVI, 1992).

Brook pontua ainda que o teatro beckettiano caracteriza-se pela limitação, pelo trabalho intensivo, pela disciplina rigorosa e pela precisão absoluta, o que o faz sagrado (BROOK, 1970). Sabe-se que a composição de *Dias Felizes* se apresenta como uma partitura, em que a ação e a fala devem ser orquestradas com exatidão pela atriz que interpreta Winnie. Através das colocações do diretor inglês, pode-se sugerir que o sagrado no teatro de Beckett situa-se no feminino em *Dias Felizes*, expressada através da corporeidade de Winnie e representada pelas atrizes que a interpretaram.

Para a realização da análise da peça, foram verificados quatro modos de produção de imagens em *Dias Felizes*, onde o corpo da protagonista assume a produção das mesmas.

Assim, observou-se a imagem da figura de Winnie, sua relação com o espaço e com os objetos e a construção imagética suscitada pelas falas da personagem.

O caminho percorrido nesse momento levantou questões acerca dos vestígios encontrados na cena de *Dias Felizes*, onde os objetos – produtores de ação – asseguram e sinalizam a existência dos personagens. Pode-se acentuar também o jogo de esconde-esconde dos objetos, onde a protagonista parece improvisar em cima da partitura que lhe é fornecida, esgotando as possibilidades de ações, de lembranças e de reflexões. Através desse jogo, o estudo de *Dias Felizes* pode encaminhar questões acerca das presenças e das ausências como categorias corporais e/ou espaciais, aproximando-se da idéia de “imobilidade” desenvolvida pela pesquisa.

Os vestígios também qualificam as lembranças de Winnie, que se mostraram frágeis no decorrer da peça, tal como as ações executadas através do manuseio dos objetos. Desse modo, pode-se criar mais uma categoria para a análise da corporeidade feminina presente na cena beckettiana, instaurada pela idéia de vigília que atinge os objetos e as memórias Winnie.

Outro ponto destacado pelo estudo refere-se à imagem delimitada pela moldura do palco frontal, que direciona o olhar do espectador frente à obra. O desenvolvimento dessa perspectiva e sua aproximação frente aos vídeos-retratos de Robert Wilson encaminharam o estudo do teatro beckettiano através da perspectiva imagética, fato possibilitado pelo levantamento exaustivo de imagens na internet, trabalho que também oferecemos aos leitores e futuros atores, cenógrafos e encenadores que admiram o teatro de Beckett.

BIBLIOGRAFIA

- ABIRACHED, Robert. **La crisis de personaje em el teatro moderno**. Madrid: Publicaciones de la Asociacion de Directores de Escena de España, 1994. Serie: Teoría y práctica del teatro, nº 8.
- ANDRADE, Fábio de Souza. **Apresentação: Matando o tempo: o impasse e a espera**. In: Fim de partida. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Editora Hucitec/ Editora da Unicamp, 1995.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. **Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition: Volume III: Dramatic Works**. New York: Grove Press, 2006.
- _____. **Proust**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **Como é**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. **Fim de partida**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. **Dias felizes**. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Banco de Peças Teatrais, Biblioteca da UNIRIO, 2002a.
- _____. **A última fita**. Rio de Janeiro: Banco de Peças Teatrais, Biblioteca da UNIRIO, julho de 2002.
- _____. **Le monde et lê pantalon: peintres de l'empêchement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- BEN-ZVI, Linda (Ed). **Women in Beckett: performance and critical perspectives**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. **Onde agora? Quem agora?**. In: O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRATER, Enoch. **Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater**. New York: Okford University Press, 1987.
- BROOK, Peter. **O teatro sagrado**. In: O teatro e seu espaço. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ilimitada, 1970.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. London: Routledge, 1996.

- CAVALCANTI, Maria Isabel Tavares. **Eu que não estou, aí onde estou** – o teatro de Samuel Beckett: o sujeito e a cena no entreato do traço e do apagamento. Dissertação de Mestrado – UNIRIO/ CLA/ PPGT, Rio de Janeiro, 2002.
- CERRATO, Laura. Es Beckett todavía nuestro contemporáneo?. **ADE teatro** – Revista trimestral de La asociacion de directores de escena de España, nº 111, julho – setembro 2006.
- CHABERT, Pierre. “The body in Beckett’s theatre”. **Journal of Beckett Studies**. English Department at Florida State Univ., nº 8, outono 1982. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num08/Num8Chabert.htm>> Acesso em: 5 out. 2008.
- CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- _____. **O teatro da crueldade e o fechamento da representação**. In: A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **O esgotado**. Tradução de Tomaz Tadeu. Revisão de Sandra Coraza. s/ref.
- DUCKWORTH, Colin. “Review: ‘Beckett’s “Happy Days”: a manuscript study’”. **Journal of Beckett Studies**. English Department at Florida State Univ., nº 3, verão 1978. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num03/Num3Duckworth.htm>> Acesso em: 5 out. 2008.
- ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FADA, Sebastiana; COELHO, Rui Pina. Samuel Beckett em Portugal: imagens roubadas ao tempo: 1959-1906. **Sinais de Cena 5** – APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), julho de 2006.
- FEITOSA, Charles. **Alteridade na estética: reflexões sobre a feiúra**. In: Beleza, feiúra e psicanálise. Rio de Janeiro: Contra capa livraria/ Formação freudiana, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FUCHS, Elinor. **The death of character: perspectives on the theater after Modernism**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- FÜRSTENBERG, Adelina von. **Vomm Portraits: Robert Wilson**. São Paulo: Serviço Social do Comércio SESC, 2008. Catálogo de exposição do artista Robert Wilson.
- GIL, José. **Metamorfozes do corpo**. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

GRIFFELL, Fernando. El Primer Amor de Samuel Beckett. **ADE teatro** – Revista trimestral de La asociacion de directores de escena de España, nº 111, julho – setembro 2006.

HERRERAS, Enrique. Medio siglo “Esperando a Godot”. **ADE teatro** – Revista trimestral de La asociacion de directores de escena de España, nº 111, julho – setembro 2006.

ISSACHAROF, Michael. Voz, autoridade e didascália. Trad. Paulo Vieira e Eduardo Rosa. Revisão Ângela Leite Lopes. **Poétique**, nº 96, p. 82.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KNOWLSON, James. **Dammed to fame: the life of Samuel Beckett**. New York: Simon & Schuster, 1996.

_____. Review: ‘Happy days’ directed by Samuel Beckett. Royal Court Theatre, London, june 1979. **Journal of Beckett Studies**. English Department at Florida State Univ., nº 5, outono de 1979. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num05/Num5knowlson.htm>> Acesso em: 5 out. 2008.

_____. Practical aspects of theatre, radio and television: extracts from an unscripted interview with Biliie Whitelaw. **Journal of Beckett Studies**. English Department at Florida State Univ., nº 3, verão 1978. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num03/Num3Practicalaspectsoftheatre.htm>> Acesso em: 5 out. 2008.

_____. Krapp’s last tape: the evolution of a play, 1958-75. **Journal of Beckett Studies**. English Department at Florida State Univ., nº 1, verão 1978. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Knowlson2.htm>>. Acesso em: 24 out. 2007.

KRISTEVA, Julia; JARDINE, Alice; GORA, Thomas. Modern theatre does not take (a)place. **SubStance**, vol. 6, nº 18/ 19, 1977.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Teatro pós-dramático e teatro político. **Sala Preta** (Revista do Departamento de Artes Cênicas), São Paulo, nº 3, 2003.

MARINIS, Marco de. **Em busca del actor y del espectador: comprender el teatro II**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

_____. **Comprender el teatro: lineamientos de uma nueva teatrología**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MARTINS, Luís Dias. **Samuel Beckett: o drama da escrita, a voz no teatro**. **Sinais de Cena 5** – APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), julho de 2006.

- MCBEAN, Angus. [sem título]. 1938. 1 foto, 292mm x 242mm. Para a moda surrealista do Daily Sketch. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/largerimage.php?LinkID=mp06543&role=art&rNo=3>> Acesso em: 01 out. 2009.
- MONTENEGRO, Fernanda. Fernanda Montenegro faz ensaios abertos de Beckett. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 28 de junho de 1995.
- _____. Esperando o inevitável. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1995.
- POUNTNEY, Rosemary. Review: Happy Days at the National Theatre. **Journal of Beckett Studies**. English Department at Florida State Univ., nº 1, inverno 1976. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Pountney2.htm>> Acesso em: 5 out. 2008.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 1999.
- _____. **O autor encenador (Samuel Beckett): poeta dramático ou poeta da cena?**. In: A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Vieira & Lente e Edições cãs de Rui Barbosa, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- RESTA POUCO A DIZER: peças curtas de Beckett por Adriano e Fernando Guimarães, 2007, Rio de Janeiro. **Catálogo...** Rio de Janeiro, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RUDLIN, Jonh. **Commedia dell'arte: na actor's handbook**. London: Routledge, 1994.
- SAMPAIO, Jaime Salazar. **Prefácio**. In: Dias Felizes. Tradução de J. S. Sampio. Lisboa: Estampa, 1998.
- SANCHEZ, José Antônio. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance**. London: Routledge, 1997.
- SHOUT, Jonh D. Reviw: Andrei Serban directs Irene Worth in 'Happy dayas'. **Journal of Beckett Studies**. English Department at Florida State Univ., nº 5, outono de 1979. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num05/Num5knowlson.htm>> Acesso em: 5 out. 2008.

SINESTERRA, José Sanchis. Beckett dramaturgo: La penúria y la pleora. **ADE teatro** – Revista trimestral de La Asociación de Directores de Escena de España, nº 111, julho – setembro 2006.

SOUZA, Ana Helena. **Posfácio**: Como é: limites e desenvolvimentos da prosa de ficção. In: Como é. São Paulo: Iluminuras, 2003.

WILSON, Robert. **Vomm Portraits**: Robert Wilson. São Paulo: Serviço Social do Comércio SESC, 2008. Catálogo de exposição do artista Robert Wilson.

ANEXO – Referências iconográficas

Figura 1 – LA strada. Desenvolvido por Tim Ney Blog. Apresenta informações diversas. Disponível em: <http://www.linuxgreenhouse.org/blog/tim/midcom-admin/ais/midcom-serveattachment-58203/Maleczeh_Happy_Days.jpg> Acesso em: 13 ago. 2008.

Figura 3 – PAGESPERSO-orange. Desenvolvido por Geneviève Latour. Apresenta a memória do teatro francês. Disponível em: <http://pagesperso-orange.fr/g.latour-theatre/thematiques/auteurs/beckett/photos/oh_les_beaux_jours.jpg> Acesso em: 01 out. 2009.

Figura 4 – NOMADISMES. Desenvolvido por vanda e Bob's. Apresenta conteúdos relacionados à arte, à poesia, à literatura, à guerra, ao preconceito e outras temáticas que diz respeito ao ato de “nomadizar”. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/_Q99U0BhYKZU/RnCJJALA8xI/AAAAAAAAABg/rni6XnHJc8/s400/billie1.jpg> Acesso em: 1 out. 2009.

Figura 5 – MATISSE lettres free. Desenvolvido por Matisse Lettres Free. Apresenta conteúdo sobre arte, literatura, filosofia e afins. Disponível em: <<http://www.matisse.lettres.free.fr/rubriqueeaf/oh1.jpg>> Acesso em: 1 out. 2009

Figura 6 – MATISSE lettres free. Desenvolvido por Matisse Lettres Free. Apresenta conteúdo sobre arte, literatura, filosofia e afins. Disponível em: <<http://www.matisse.lettres.free.fr/rubriqueeaf/beckett1R.jpg>> Acesso em: 25 mai. 2009.

Figura 7 – BBC home. Desenvolvido por BBC home. Apresenta notícias dos EUA e do mundo. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/cult/ilove/years/1979/gallery/images/100/billiewhitelaw.jpg>> Acesso em: 25 mai. 2009.

Figuras 8 e 9 – FERNANDA Montenegro. Desenvolvido por UOL. Apresenta o site oficial da atriz Fernanda Montenegro. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/fernandamontenegro/galeria.htm>> Acesso em: 13 ago. 2008.

Figura 10 – THE rest is silence. Desenvolvido por Cuga. Apresenta diversas opiniões sobre o mundo do autor. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_aApsmZ9QcYI/Rl837kYUrvI/AAAAAAAAANY/XhxCJrJgUWw/s400/244203092_edc9904b19.jpeg> Acesso em: 13 ago. 2008.

Figura 11 – CYCLING peace. Desenvolvido por Hutch's blog. Apresenta conteúdo referente à paz. Disponível em: <<http://www.cyclingpeace.org/gallery/albums/album142/Shaw600.jpg>> Acesso em: 13 ago. 2008.

Figura 17 – THE New York Time. Desenvolvido por The New York Times. Apresenta notícias dos EUA e do mundo. Disponível em: <<http://graphics8.nytimes.com/images/2007/01/30/arts/30wils190.jpg>> Acesso em: 13 dez. 2008.

Figura 18 – THIS week in New York: the insider's guide to the city since 2001. [sem autor]. Apresenta o que acontece em Nova Iorque desde 2001. Disponível em: <<http://twi-ny.com/robertwilson.jpg>> Acesso em: 13 dez. 2008.

Figura 19 – FOLHA online. Desenvolvido por Folha; UOL. Apresenta notícias do Brasil e do mundo. Disponível em: <<http://f.i.uol.com.br/folha/ilustrada/images/0831696.jpg>> Acesso em: 13 dez. 2008.

Figura 20 – LANDSTHEATHER. [sem autor] Apresenta a programação de teatro de Luxemburgo. Disponível em: <<http://www.landestheater.net/spielzeit/stuecke>> Acesso em: 01 out. 2009.

Figura 21 – TUTTOGGI info. Desenvolvido por Tuttoggi info tv. Apresenta informações diversas. Disponível em: <http://www.tuttoggi.info/media/images/9890/adriana_asti_giorni_felici.JPG.jpg> Acesso em: 01 out. 2009.

Figura 22 – VOIR ca. Desenvolvido por Voir ca. Apresenta a programação artística do Canadá. Disponível em: <http://media.voir.ca/pictures/46/46576_5.jpg> Acesso em: 01 out. 2009.

Figuras 23 e 24 – NOMADISMES. Desenvolvido por vanda e Bob's. Apresenta conteúdos relacionados à arte, à poesia, à literatura, à guerra, ao preconceito e outras temáticas que diz respeito ao ato de “nomadizar”. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/_Q99U0BhYKZU/RnCJJALA8xI/AAAAAAAAABg/rni6XnHJlc8/s400/billie1.jpg> Acesso em: 13 ago. 2008.

Figura 25 – ENTRE livros: a revista para quem gosta de ler. Desenvolvido por Entre Livros; UOL. Apresenta notícias, artigos e reportagens sobre livros. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/entrelivros/reportagens/img/samuelbecket9.jpg>> Acesso em: 13 ago. 2008.

Figura 26 – THE New York Time. Desenvolvido por The New York Times. Apresenta notícias dos EUA e do mundo. Disponível em: <<http://graphics8.nytimes.com/images/2005/02/16/arts/Happy390.jpg>> Acesso em: 13 ago. 2008.

Figura 27 – MARLÈNE Gélineau Payette. Desenvolvido por Marlene Gélineau Payette. Apresenta as fotografias da francesa Marlene Gélineau Payette. Disponível em: <<http://www.marlenegelineaupayette.com/wp-content/uploads/2008/10/a3873p.jpg>> Acesso em: 01 out. 2009.

Figura 28 – LE bazar d'Alekssandre. Desenvolvido por Alekssandre. Apresenta culturas e idéias. Disponível em: <http://lebazardalekssandre.hautetfort.com/images/medium_giorni_felici_photo.2.jpg> Acesso em: 01 out. 2009.

Figura 29 – ELAINE Perlov. Desenvolvido por Elaine Perlov. Apresenta os projetos da estilista norte-americana Elaine Perlov. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/_zp8Fn_8Lico/R5-Y7OS_8pI/AAAAAAAAACJ0/IKyhaO5_SB4/s400/fiona_shaw_happy_days.jpg> Acesso em: 13 ago. 2008.

Figuras 30 e 31 – ROMANIAN Scene Designers. Desenvolvido por Romanian Scene Designers. Apresenta os cenários desenhados pelo romeno Helmut Stürmer. Disponível em: <http://www.romanian-scene-designers.org/dyn_images/img-62-637_zoom.JPG> Acesso em: 01 out. 2009.