

TERCEIRO CICLO DE ESTUDOS

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTÍSTICOS

***Os desvios da fábula em Happy Days de
Samuel Beckett:***
**uma análise das personagens, do tempo, do espaço e da
ação da peça**

Vanessa Gonçalves Curty

D

2022



Vanessa Gonçalves Curty

Os desvios da fábula em *Happy Days*, de Samuel Beckett:
uma análise das personagens, do tempo, do espaço e da ação da peça

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, orientada pelo Prof. Doutor Nuno Manuel Dias Pinto Ribeiro.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

Vanessa Gonçalves Curty

Os desvios da fábula em *Happy Days*, de Samuel Beckett:
uma análise das personagens, do tempo, do espaço e da ação da peça

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, orientada pelo Prof. Doutor Nuno Manuel Dias Pinto Ribeiro.

Membros do Júri

Presidente:

Vogais:

*Para Ribas, meu companheiro de jornada,
e para Heitor e Isabela, meus amores para além de qualquer vida.*

Sumário

Agradecimentos.....	5
Resumo	7
Abstract.....	8
Índice de Imagens	9
Introdução.....	10
1.Contextualização histórico-terminológica: os desvios até Beckett.....	22
1.1. A crise do drama: o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo	23
1.2. A epicização do drama e o esvaziamento da fábula como modelos	30
1.3. A morte do drama e da fábula: o <i>pós-dramático</i>	40
1.4. O desvio da fábula.....	50
2. <i>Happy Days</i> no conjunto dramático do autor.....	64
2.1. Fases na dramaturgia de Beckett.....	69
2.1.1. A influência da mímica: anos 1950	69
2.1.2. O direcionamento rumo ao formalismo: anos 1960.....	76
2.1.3. A consolidação do formalismo: anos 1970	88
2.1.4. A convergência dos caminhos: anos 1980	94
3.Os desvios da fábula em <i>Happy Days</i>	104
3.1. As personagens como <i>impersonagens</i> dramáticas.....	111
3.1.1. A abstenção da ação e a passividade diante das circunstâncias dadas	114
3.1.2. A carência de interação intersubjetiva.....	116
3.1.3. A ambígua complementariedade entre Winnie e Willie	119
3.1.4. Willie como objeto e imagem discursiva.....	123
3.1.5. “ <i>The banality out of banalities</i> ” – dos clichês e da seriedade de uma matrona burguesa.....	129
3.1.6. Winnie: a <i>impersonagem</i> entre o caos e o hábito.....	136
3.1.7. Winnie: desmemoriada e assombrada pela memória do trauma.....	146
3.1.8. O vagar de Winnie face à condenação existencial.....	151
3.1.9. Winnie entre a personagem ordinária e a heroína trágica.....	159
3.1.10. Winnie: o <i>ser</i> e o <i>self</i>	168

3.1.11. Winnie enquanto um corpo como “lugar-dizer”, e seu “endereçamento” ao espectador.....	178
3.1.12. Conclusões parciais a partir das “personagens” de <i>Happy Days</i>	185
3.2. O desvio pelo tempo	190
3.2.1. “ <i>About those wonderful lines</i> ” – as citações de Winnie em <i>Happy Days</i>	192
3.2.2. Outras referências e outros indícios temporais em <i>Happy Days</i>	225
3.2.3. A forma do tempo no drama de Winnie e Willie: os efeitos de operações de <i>desvio da fábula</i> e da indicação de uma progressão temporal na constituição do tempo em <i>Happy Days</i>	234
3.2.4. Conclusões parciais a partir do tempo em <i>Happy Days</i>	267
3.3. O desvio pelo espaço.....	271
3.3.1. A relação de <i>Happy Days</i> com as artes visuais: um caminho para o <i>desvio fabular</i> .	272
3.3.2. A <i>estética do tableau</i> na constituição de uma paisagem dramática localmente incerta e descentralizada: outros desdobramentos	283
3.3.3. Conclusões parciais a partir do espaço em <i>Happy Days</i>	301
3.4. O desvio pela ação	303
3.4.1. A generalidade da ação dramática na constituição de um <i>drama-da-vida</i> : uma relação com a dramaturgia de Racine	305
3.4.2. A composição de uma ação dramática insuflada por um trágico imanente: outro aspecto da ligação com a dramaturgia de Racine	309
3.4.3. A indicação <i>optativa</i> de uma macroação em <i>Happy Days</i> : aspectos de uma narrativa ecfrástica de pendor trágico	312
3.4.4. A “ação” de <i>Happy Days</i> no percurso da dramaturgia beckettiana	345
3.4.5. Conclusões parciais a partir da “ação” em <i>Happy Days</i>	350
Conclusão	353
Referências Bibliográficas	357
Índice de peças de outros autores por ordem de citação	364
Apêndices.....	365
Apêndice 1.....	365
Apêndice 2.....	366
Apêndice 3.....	367
Apêndice 4.....	368

Declaração de honra

Declaro que a presente tese, “*Os desvios da fábula em Happy Days*, de Samuel Beckett: uma análise das personagens, do tempo, do espaço e da ação da peça”, é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e autoplágio constitui um ilícito acadêmico.

Porto – Portugal / Curitiba – Brasil, 28 de julho de 2022

Vanessa Gonçalves Curty

Agradecimentos

Agradeço, sobretudo, Àquele em quem tudo posso e no que Ele, em sua infinita bondade, permite-me.

Tenho para com o meu esposo uma dívida impagável por ele ter dedicado 3 anos da sua vida ao cuidado dos nossos pequenos e de quase tudo à volta para que eu pudesse me concentrar no Doutorado. A meus pais, Robson e Marlene, além do auxílio para que eu e minha pequena grande família conseguíssemos fixar morada em Portugal, devo principalmente as orações que certamente me ajudaram nos momentos difíceis. Meu muito obrigada também pela torcida aos meus sogros Leopoldo e Adini e aos meus cunhados Emerson e Sirley.

Devo agradecer imensamente ao meu orientador Prof. Doutor Nuno Manuel Dias Pinto Ribeiro, que, com enorme paciência e grande sabedoria soube, acima de tudo, dar tempo ao tempo para que fossem sendo estabelecidos os caminhos deste trabalho. Ser-lhe-ei eternamente grata pela confiança em mim depositada. Tenho de louvar também sua atenção. Não creio haver muitos orientadores que, já estando o candidato ao Doutorado em solo estrangeiro se dariam ao trabalho de enviar por correio, como presente, livros úteis à pesquisa do seu orientando.

Reconheço aqui também o papel fundamental dos demais professores do Programa de Doutorado para o desenvolvimento desta minha etapa acadêmica. Tanto durante as unidades curriculares quanto nas jornadas avaliativas, o contato com os docentes do DELCI – Doutorado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) – impôs-me um sério desafio intelectual.

Somente pude enfrentar este desafio com o apoio inestimável do meu tio e grande amigo Renzo Sanglard Curty que, repatriado e residente na Suíça, conseguiu que me fosse possível aceder a títulos bibliográficos, essenciais para a minha pesquisa, do acervo da *Zentralbibliothek Zürich*. Também nesse mesmo sentido menciono aqui a contribuição da minha querida irmã, Renata Gonçalves Curty, que, como *Research Data Specialist* na *University of California* indicou-me caminhos para a aquisição de

vários artigos relacionados ao tema do meu trabalho. Ainda quanto às fontes bibliográficas empregadas neste estudo reconheço o suporte primordial encontrado no rico acervo Paulo Eduardo Carvalho, estudioso da obra de Beckett e professor da Faculdade de Letras do Porto (*In Memoriam*).

Agradeço a todos os meus colegas de turma, mas especialmente a Bruno Tiago Lacerda Anjos Cabral, que talvez não saiba quão importante foi o seu convite para um café em um momento bastante difícil.

Aproveito também para gratular a mais que prestimosa Sra. Carla Alexandra Pereira Amaral, que, junto à Gestão Acadêmica, tantas vezes e sempre tão gentilmente me atendeu.

Não posso deixar de render minha profunda gratidão à Universidade Federal do Paraná (UFPR), que me concedeu quatro anos de afastamento das minhas atividades profissionais a fim de que completasse este ciclo da minha formação. Em especial, da UFPR, agradeço aos colegas Flávia Lúcia Bazan Bessalho, Allan Valenza da Silveira, Joelma Zambão Estevam, Ary Fábio Giordani Daniel e Soraya Sugayama.

Também não posso deixar de reconhecer o amparo de alguns caros amigos com quem as conversas, ainda que esparsas, tornaram o período de Doutorado menos árduo: Jane Kelly Silveira, Eduardo Fernando Montagnari, Altair Pivovar, Maura Regina Franco, Paulo Moraes, Cláudia Loureiro e Jean Perini.

Por fim, agradeço a feliz acolhida dos amigos portugueses Rui Leal, Simone Silva, Valéria Pazim e seu esposo Josef Jachinski, a tão cara amizade do já falecido vizinho de morada em Portugal, Sr. Luis Mota, além da visita, mesmo que breve, de Tiago Porteiro.

Resumo

Este trabalho examina na obra *Happy Days*, de Samuel Beckett, a composição de uma *fábula em desvio* a partir da análise da disposição de procedimentos de *desvio da fábula* na constituição das personagens, do tempo, do espaço e da ação da peça. A perspectiva analítica oferecida por Jean-Pierre Sarrazac, autor que apresenta a concepção dramática da *fábula em desvio* e identifica e categoriza procedimentos de *desvio fabular*, relacionada com estudos sobre a dramaturgia beckettiana, é aplicada ao exame de elementos fundamentais do texto de *Happy Days*. Tal análise é ainda subsidiada pela consulta a cartas do autor, que datam do período de composição do texto e versam sobre a primeira montagem teatral da peça e sobre a última direção de Beckett para *Happy Days*. Outro material consultado é o caderno de direção do autor, com o planejamento para o seu último espetáculo para a peça. Também foram considerados relatos e entrevistas de atrizes que protagonizaram montagens de *Happy Days* sob a direção ou a assistência do autor. A análise permitiu verificar as intersecções existentes na constituição das personagens, do tempo, do espaço e da ação de *Happy Days*, que compõem uma fábula caracterizada como uma *paisagem dramática descentralizada*.

Palavras-chave: *Happy Days*, Samuel Beckett, Sarrazac, desvios da fábula

Abstract

This paper examines in the work *Happy Days*, by Samuel Beckett, the composition of a *fable in deviation*, taking into consideration the analysis of control deviation procedures of the fable in the composition of characters, time, space and action of the play. The analytical perspective offered by Jean-Pierre Sarrazac, who presents the dramatic conception of the *fable in deviation*, identifies and categorizes *fabular deviation*, linked with studies of Beckett's dramaturgy applied to the investigation of the fundamental elements in the text of *Happy Days*. Such an analysis is further supported by referring to the author's letters which date from the time the text was written and include the first stage production, besides Beckett's last theater direction of *Happy Days*. The author's directing notebook with the last planning performance of the play, reports and interviews with the actresses who featured stage production under the direction or assistance of the actor have also been examined. That analysis has made it possible to demonstrate the intersections among the composition of characters, time, space and action in *Happy Days* which compose a fable characterized as a *decentralized landscape*.

Key-words: *Happy Days*, Samuel Beckett, Sarrazac, fable deviation.

Índice de Imagens

Imagem 1.....	365
Imagem 2.....	366
Imagem 3.....	367
Imagem 4.....	368

Introdução

Prêmio Nobel de literatura em 1969, Samuel Barclay Beckett (1906-1989) é autor de prosa, verso e dramaturgia para teatro, rádio e televisão, além de ter atuado como diretor teatral, de rádio e de TV, e ter roteirizado e dirigido uma produção para o cinema. Beckett, porém, ficou mais conhecido como autor de *Waiting for Godot*, peça teatral escrita originalmente em francês, com primeira publicação em 1952.

Beckett publicou 19 textos teatrais ao todo¹. Entre eles estão 4 peças longas, 2 pantomimas e seus *dramáticos*. As peças longas de Beckett, *Waiting for Godot* (1956), *Endgame* (1958), *Krapp's Last Tape* (1958) e *Happy Days* (1961), e suas 2 pantomimas, *Act Without Words I* (1957) e *Act Without Words II* (1959)², são geralmente consideradas um conjunto inicial da dramaturgia do autor. Os *dramáticos*, como Beckett mesmo veio a chamá-los, são peças que mais constroem o modelo dramático tradicional e cuja extensão, demasiado reduzida, constitui um desafio à representação teatral. Esses *dramáticos* são representados pelos textos: *Come and Go* (1966), *Breath* (1970), *Not I* (1972), *That Time* (1976), *Footfalls* (1976), *A Piece of Monologue* (1979), *Rockaby* (1982), *Ohio Impromptu* (1982) e *What Where* (1984). Ainda, Beckett escreveu para o teatro *Play* (1963), texto breve denominado pelo autor como uma peça em um só ato, *Rough for Theatre I* (1976), *Rough for Theatre II* (1976) e *Catastrophe* (1984) – 3 peças curtas geralmente não consideradas como *dramáticos* por destoarem da composição final do autor para o teatro.

Em 1977, ano da primeira publicação do livro *Beckett/Beckett*, do renomado crítico irlandês Vivian Mercier, 14 das 19 peças de Beckett já tinham vindo a público. Mercier (1977) veio a defender que a avidez por analisar a dramaturgia beckettiana sob a óptica vanguardista obliterou o exame de analogias estruturais entre as peças teatrais de Beckett e a tradição dramática fundada sob o cânone aristotélico. Ainda atual, essa

¹ Beckett escreveu em 1947 a peça *Eleutheria*, só publicada em 1995, após a morte do autor, que não considerava essa peça digna de publicação. Com *Eleutheria* Beckett teria escrito vinte textos teatrais.

² São referidas nessa seção, entre parênteses, as datas da primeira publicação em língua inglesa das peças de Beckett então citadas.

observação validaria a pertinência de se investigar a obra teatral de Beckett a partir de uma perspectiva fabular. Pesquisar a dramaturgia teatral beckettiana visando suas analogias, isto é, o seu conjunto de semelhanças e diferenças, em relação à composição fabular dramática poderia então apresentar, a partir de um ângulo até então desprezado, aspectos relevantes da constituição estrutural das peças teatrais do autor. Uma vez considerada a profundidade exigida por essa pesquisa e o número de textos teatrais de Beckett, foi necessário selecionar uma peça do autor a ser analisada.

Happy Days, a última peça longa de Beckett, foi escrita originalmente em língua inglesa de 1960 a 1961. Sobre essa peça James Knowlson, biógrafo de Beckett e renomado estudioso da obra do autor, em 1979, viria a dizer:

Perhaps alone among Beckett's major plays, *Happy Days* has, in my own view, been widely underestimated. It may be that, eventually, it will come to be regarded as one of his finest pieces of writing for the theatre (Knowlson *In* Knowlson & Pilling, 1979, p. 109).

Desde o prognóstico de Knowlson o interesse por *Happy Days* cresceu consideravelmente. Em 2019, o Jornal Britânico *The Independent* listou *Happy Days* como uma das 40 melhores peças teatrais de todos os tempos (*The Independent*, 18, Aug. 2019). No seu último livro, Ruby Cohn, outra referência indispensável para os estudos beckettianos, afirma ser *Happy Days* uma peça obrigatória na carreira de qualquer grande atriz (Cohn, 2001). Além disso, surgiram estudos exclusivamente dedicados à peça, como o *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*, de Stanley Gonstanski (2017) – um dos mais respeitados pesquisadores da produção teatral beckettiana. Essa atenção dispensada a *Happy Days* é, contudo, relativamente recente. Sobretudo, não foram encontrados trabalhos que discorram especificamente sobre *Happy Days*, ou qualquer outra peça de Beckett, tendo em vista a questão da fábula.

Em *Happy Days* não há propriamente uma ação dramática dirigida à persecução de um objetivo definido, e o tempo e o espaço do drama são indetermináveis. Essas são características gerais da dramaturgia teatral beckettiana, que escapa à composição sedimentada na elaboração tradicional de uma fábula – na qual todas as ações

interrelacionadas, delimitadas temporal e espacialmente, concorrem para um acontecimento central.

Segundo Gontarski, *Happy Days* teria sido concebida em uma época em que Beckett estaria plenamente familiarizado com as possibilidades que a cena oferece à composição dramatúrgica (Gontarski, 2008). Ademais, Gontarski (1985) identifica um maior “formalismo” na dramaturgia beckettiana a partir de *Happy Days*, por ele considerada uma peça de transição no conjunto dramatúrgico do autor. *Happy Days* empregaria algo do registro cômico presente nas primeiras peças de Beckett, mas já apresentaria boa dose do regime de imobilidade, a concentração narrativa e o impacto visual típicos de grande parte dos textos teatrais beckettianos posteriores a essa obra. Haveria, portanto, razões suficientes para estabelecer *Happy Days* como o objeto da análise aqui empreendida.

Beckett, que tinha por hábito acompanhar as montagens teatrais de seus textos, de 1966 a 1980 também se dedicou à direção das suas peças. Durante os ensaios conduzidos por alguns diretores e a partir de sua própria prática cênica, Beckett realizou alterações em seus textos teatrais anteriormente publicados. Algumas dessas modificações podem ser verificadas nos cadernos de direção do autor, que são o planejamento dos seus espetáculos teatrais³. Essas recorrentes alterações procedidas por Beckett impactaram o panorama editorial da dramaturgia do autor, formado por muitas publicações discrepantes entre si. Por essa razão foi necessário escolher uma edição de *Happy Days* a ser aqui empregada.

De acordo com Gontarski (2008), Beckett chegou a afirmar que seus cadernos de encenação, ou seja, suas anotações para a direção das suas peças, constituiriam seus verdadeiros textos teatrais. É importante esclarecer, todavia, que os cadernos de

³ O autor dirigiu 9 dos seus textos teatrais e realizou 13 montagens de peças suas. Atualmente estão disponíveis ao menos 7 de seus cadernos de direção, digitalizados pelo *Beckett Digital Manuscript Project*. O *Beckett Digital Manuscript Project*, sob a direção de Dirk Van Hule e Mark Nixon, foi iniciado a partir da parceria entre o *Centre for Manuscript Genetics (University of Antwerp)*, o *Beckett International Foundation (University of Reading)* e o *Harry Ransom Humanities Research Center (University of Texas)*, com a permissão do *Estate of Samuel Beckett* – escritório que representa os direitos legais sobre as obras do autor. Os trabalhos desenvolvidos pelo Projeto passaram a estar disponíveis na internet em 2011 na página <<https://www.beckettarchive.org>>, em contínua atualização.

direção de Beckett não podem ser lidos independentemente dos textos publicados, já que esses planejamentos cênicos – repletos de diagramas, códigos e até mesmo croquis – atêm-se à execução espetacular das obras teatrais sob a direção do autor, sem reconstituir os textos das peças encenadas na sua integralidade.

A fim de corrigir incorreções tipográficas e disparidades grosseiras verificadas em várias edições das obras de Beckett, e de incluir a discussão acerca da problemática em torno da publicação dos textos ficcionais do autor⁴, foi publicada em 2006 pela *Grove Press*, sob a coordenação editorial de Paul Auster e a revisão de Chris Ackerley e Stanley Gontarski, a coleção intitulada *The Grove Centenary Editions of Samuel Beckett* – constituída de 4 volumes que trazem toda a obra de Beckett. Os textos dramáticos do autor compõem o terceiro volume dessa edição (Beckett; Auster, 2006, vol. III). Gontarski utilizou os cadernos de direção de Beckett para a revisão desse tomo da coleção e para explicar parte da variação textual da dramaturgia beckettiana – pois há também divergências entre publicações inglesas, americanas e francesas das peças do autor, decorrentes do trabalho de tradução.

Happy Days foi primeiramente publicada em língua inglesa, em 1961, também pela editora americana *Grove Press*. Mais de um motivo, entretanto, determinou a opção pela edição londrina da *Faber & Faber* de 2006, *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works* (Beckett, 2006), para a consulta do conjunto dramático do autor e para a análise do texto de *Happy Days* em particular.

Não são muitas e fundamentais as diferenças apontadas por Gontarski (*In* Beckett; Auster, 2006, vol. III) entre os textos teatrais de Beckett trazidos nas referidas edições da *Grove Press* e da *Faber & Faber*. Gontarski (V. 24, n. 1, 2015) afirma ser a edição da *Faber & Faber* (Beckett, 2006) ainda a mais consultada pelos *scholars* beckettianos, de modo que o uso dessa edição facilita a interlocução com os autores dedicados a Beckett. Gontarski admite, ainda, que não seria intenção da edição da *Grove Press* de 2006 apresentar a forma definitiva dos textos teatrais do autor. Isso porque a busca por uma

⁴ Gontarski (2015) revela que mesmo as publicações da prosa e a da poesia de Beckett apresentam divergências editoriais.

versão definitiva da dramaturgia teatral de Beckett visando as sucessivas modificações empreendidas pelo autor a partir da cena seria demasiado controversa. Sobre essa questão, pondera Gontarski:

[...] Does it really matter whether or not we have a theatrical text that represents Samuel Beckett's lasted if not last thinking about the work since no production of any play follows any text exactly in every performance? Actors change, delete, add, slip, forget, especially when the director is no longer hovering. [...] What we hear in the theatre is never what we might read in a text, even if the texts were consistent. On the other hand, the text any reader selects or happens upon, and so a performance may be closer to some idealized Beckett text than the paper copy. Yet again, performance is mediated; that is, something or various entities are interposed between a reader and the text – actors are an additional, a new medium. The texts of Beckett's plays, then, present special issues (Gontarski, V. 24, n. 1, 2015, p. 109).

Tais “*special issues*” fazem, todavia, Gontarski vir a considerar:

[...] The attitude toward textuality has to change among scholars and serious readers of Beckett's work, to write with a consciousness of textual variability in Beckett's printed and performed oeuvres and to make such consciousness part of the discourse in Beckett Studies (Gontarski, V. 24, n. 1, 2015, p. 114).

Isso posto, cabe dizer que este trabalho dá atenção à variação textual da dramaturgia de Beckett, uma vez que emprega o texto de *Happy Days* publicado em 2006 pela editora londrina *Faber & Faber* (Beckett, 2006 p. 135-168) e o caderno de encenação de Beckett para a sua última direção da peça, produzido em 1979.

Beckett dirigiu *Happy Days* 2 vezes. Em língua alemã, a sua primeira direção da peça teve sua estreia em 1971, na então Berlim Ocidental, no *Schiller-Theater Werkstatt*. Sua segunda e última direção de *Happy Days* foi a montagem de 1979 para o *Royal Court Theatre* de Londres. As alterações finais de Beckett para *Happy Days* foram anotadas no seu caderno de direção para essa montagem de 1979. Em 1985, esse caderno foi publicado com edição – introdução, notas e comentários – de James Knowlson. A edição

do *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett* (Beckett; Knowlson, 1985), com os acréscimos feitos por Knowlson, tornou o caderno teatral de Beckett para a produção de 1979 inteligível, uma vez que, originalmente, nesse planejamento pessoal foram usados códigos e palavras soltas sem que fosse considerada uma publicação futura.

O caderno de direção de Beckett de 1979 para *Happy Days* é fundamentalmente aqui empregado a fim de apoiar a análise da peça publicada, pois conforme afirma Knowlson na introdução do *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*:

In the case of Beckett's own productions, the notebooks reveal a careful choreography of word and gesture, sound and silence, movement and stillness. And, since, in these productions, all the different elements that are involved in staging a play in the theatre are so intricately integrated with the play's thematics, the notes can contribute significantly to a much better understanding of the plays themselves (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, 14).

A edição de Knowlson (Beckett; Knowlson, 1985) compara o caderno de direção de Beckett de 1979 com o anteriormente redigido para a produção alemã de 1971 e expõe as modificações textuais procedidas pelo autor durante a sua direção inglesa de *Happy Days*. As alterações textuais apontadas nesse material parecem visar uma maior ambiguidade e opacidade na obra em causa.

Beckett evitava falar do significado dos seus textos teatrais mesmo ao auxiliar alguns diretores na montagem de peças suas e ao dirigir os atores que vieram atuar nos espetáculos assinados por ele. O autor parecia desejar resguardar a indefinição das suas personagens, as ambiguidades das falas, a indeterminação da ação, do tempo e do espaço, inerentes a sua composição dramática.

Não obstante, Beckett demandava dos diretores teatrais uma rigorosa fidelidade a sua dramaturgia, exigindo que fossem seguidas à risca as falas trazidas nos textos e as suas indicações cênicas. Essa preocupação obsessiva do autor com a passagem da sua escrita dramática à cena se reflete no uso de didascálias abundantes e bastante precisas. Tal fato viria a sustentar a hipótese de que Beckett receava que a materialidade de cena

viesse a inocular significados nos seus textos teatrais de modo a instituírem uma apresentação fabular imprópria às suas peças.

O fato de Beckett ter revisado muitas de suas peças para o teatro a partir do fazer teatral comprovaria que a obediência ao texto imposta pelo autor a outros diretores não se devia a um princípio de submissão da cena à escrita dramaturgica. Já o caderno de direção de Beckett de 1979 para a sua montagem londrina de *Happy Days* faz presumir que o autor pretendia adensar a imprecisão fabular das suas peças através da sua prática como diretor.

Seria a negação da fábula uma força motriz da dramaturgia teatral de Beckett? Teria Beckett trabalhado a sua composição teatral no sentido da construção de uma “anti-fábula”?

O experimentalismo de Beckett, que culmina com a produção dos seus *dramaticulos*, fez com que a dramaturgia teatral do autor viesse a ser relacionada a um teatro contemporâneo ao qual não se aplicariam tais questões. Já o fato de Mercier (1977) usar o termo “analogias” – ou seja, um conjunto de semelhanças e diferenças –, para indicar uma relação ignorada pela crítica vanguardista entre a dramaturgia beckettiana e a tradição dramática, sinalizaria a inadequação, dialética, da ideia de uma “anti-fábula” para tratar dos textos teatrais de Beckett.

A abordagem de Jean-Pierre Sarrazac (2017; 2013, a.; 2013, b.; 2002), identificando uma relação de contiguidade entre o drama moderno e contemporâneo, compreende a concepção da *fábula em desvio* e indica procedimentos de *desvios da fábula*. Essa abordagem parece coerente e ajustada à investigação pretendida. Sarrazac observa ser próprio da dramática alimentar-se de modelos pregressos, de outros registros literários e de formas espetaculares para reinventar-se continuamente – uma reelaboração que, conforme verifica o autor, a partir de uma determinada época passa a contar ainda com os recursos dos *media*. Desse modo, esquivando-se da armadilha dialética, Sarrazac não determina uma oposição da dramática em relação a outros registros textuais, a fenômenos teatrais centrados no acontecimento espetacular e a fontes imagéticas e sonoras de outra ordem.

O ângulo analítico oferecido por Sarrazac se mostraria ainda mais apropriado pelo fato desse mesmo autor afirmar ser Beckett um dramaturgo que trabalha a *fébula em desvio* e indicar determinados procedimentos de *desvio fabular* empregados em textos teatrais beckettianos.

Ao discorrerem sobre a produção de um número grande de dramaturgos e de diretores teatrais, os estudos de Sarrazac muito pouco e superficialmente se ocupam da composição teatral beckettiana e de *Happy Days* em específico. Assim, estava ainda por se fazer uma análise pormenorizada acerca dos processos de *desvio fabular* presentes nessa peça de Beckett.

O emprego do viés analítico proporcionado por Sarrazac, baseado em uma contiguidade dramática entre o drama moderno e o contemporâneo, não significa que aqui se venha tomar partido na disputa do nome de Beckett como um autor moderno, contemporâneo, pós-moderno ou *pós-dramático*. Desse modo, não são dispensados autores que diferindo da perspectiva de Sarrazac contribuem para o desenvolvimento do trabalho. Aliás, somente considerando pontos de vista divergentes seria possível comprovar a coerência da perspectiva adotada.

O *desvio fabular* aparenta ser uma diretriz estrutural da composição teatral de Beckett. *Happy Days*, por sua vez, pode ser tomado como representativo do conjunto dramatúrgico do autor para o teatro, de modo que a verificação de *desvios da fébula* nessa obra é capaz de revelar pontos nevrálgicos não apenas da peça, mas da dramaturgia teatral de Beckett.

Este trabalho examina, então, a disposição de procedimentos de *desvio da fébula* para a composição de uma *fébula em desvio* em *Happy Days*, por meio da análise das personagens, do tempo, do espaço e da ação da peça, considerados elementos essenciais da composição fabular dramática.

Servindo-se da perspectiva dramática de Sarrazac (2017; 2013, a.; 2013, b.; 2002), o trabalho aqui apresentado concentra-se na análise de *desvios fabulares* no texto de *Happy Days*, publicado em 2006 pela *Faber & Faber* (Beckett, 2006), de modo a utilizar: o caderno de direção de Beckett para a sua montagem de *Happy Days*, de 1979, para o

Royal Court Theatre de Londres (Beckett; Knowlson, 1985); relatos e entrevistas de atrizes que protagonizaram montagens de *Happy Days* sob a direção ou a assistência de Beckett, reunidos em *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives* (Ben-Zvi, 1990); cartas de Beckett acerca de *Happy Days*; a fortuna crítica relacionada ao tema.

Parte das cartas aqui consideradas estão em *The Letters of Samuel Beckett* vol. III (Beckett, 2014), que reúne missivas escritas de 1957 a 1965, e vol. IV (Beckett, 2016), que traz epístolas que datam de 1966 a 1989. A primeira série histórica abrange o período inicial de composição de *Happy Days*, escrita entre outubro de 1960 e junho de 1961, e a segunda compreende as 6 semanas de ensaios dirigidos por Beckett para a sua direção da peça de 1979, do final de abril ao início de junho. São também aqui exploradas missivas que fazem referência a *Happy Days* presentes em *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider* (Beckett; Schneider, 1998). Essa correspondência é referida pela interlocução entre Beckett e o seu amigo, o diretor teatral Alan Schneider, durante a composição de *Happy Days*, e pelo autor ter endereçado mais de uma missiva a Schneider esclarecendo aspectos da peça, a fim de auxiliá-lo na direção do primeiro espetáculo para o texto, estreado em setembro de 1961. As informações colhidas nesse conjunto de cartas são valiosas para a compreensão de *Happy Days* e, portanto, para o estudo de seus *desvios fabulares*. Verificou-se a importância de consultar algumas poucas cartas de Beckett que fogem desse escopo a partir da leitura de textos de autores beckettianos que integram a bibliografia deste trabalho.

Subsidiado pela análise documental e pela revisão da literatura, o trabalho agora apresentado está dividido em 3 grandes capítulos.

Primeiramente é realizada uma contextualização histórico-terminológica do desenvolvimento da concepção *da fábula em desvio*, a fim de localizar o papel de Beckett nesse contexto, de expor os procedimentos de *desvio fabular* identificados por Sarrazac (2017; 2013, a; 2013, b.; 2002) e de elencar quais desses processos o autor indica serem empregados por Beckett. Inicia-se com a exposição de uma moderna crise do drama, identificada por Peter Szondi (2001) devido ao aparecimento de dramaturgias teatrais que diferem bastante da composição dramática *stricto sensu*. A crise do drama

descrita por Szondi enseja a discussão sobre a desconstrução do gênero dramático a partir dos modelos da epicização do drama e do esvaziamento da fábula e do dialogismo dramáticos, respectivamente representados por Bertolt Brecht e Samuel Beckett. São então abordados o teatro épico, a partir da leitura de Jean-Pierre Ryngaert (1998), e o teatro do absurdo, distinguido e analisado por Martin Esslin (2001). Tendo já Esslin reconhecido Beckett como o autor mais radical do teatro do absurdo no tocante à constituição de uma dramaturgia sem enredo, passa também a ser examinada a identificação de Beckett como um precursor do *teatro pós-dramático* divisado por Hans-Thies Lehmann (2007). Passa daí a ser explicada a concepção de Lehmann de um teatro *pós-dramático*, pós-brechtiano, caracterizado pela completa ausência da fábula, diverso do teatro do absurdo porque jamais vinculado à criação de um cosmos ficcional. Considerada a proximidade entre o paradigma *pós-dramático* e a obra teatral beckettiana, é ponderada a análise da dramaturgia de Beckett para o teatro a partir da perspectiva da *fábula em desvio*. Principalmente a partir dos títulos *Poética do drama moderno* (Sarrazac, 2017) e *O futuro do drama* (*Idem*, 2002), é finalmente apresentada a concepção da *fábula em desvio* estabelecida por Jean-Pierre Sarrazac, explicados os processos de *desvio fabular* por ele identificados e pontuados quais desses procedimentos o autor afirma estarem disseminados na obra teatral de Beckett.

O segundo capítulo deste trabalho trata de situar *Happy Days* no conjunto dramático de Beckett para o teatro e de demonstrar como essa peça é representativa da dramaturgia teatral do autor. São apresentados outros textos dramáticos beckettianos que, comparativamente, elucidam a posição de *Happy Days* na composição dramática de Beckett. Para tal apresentação é aplicada a divisão da dramaturgia beckettiana em fases, proposta por Gontarski (1985) em *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Também nesse momento é trazida pela primeira vez outra referência de Gontarski essencial no curso desta tese: *Samuel Beckett's Happy Days: A Manuscript Study* (Gontarski, 2017).

Em *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, além de discernir fases na dramaturgia beckettiana, Gontarski (1985) verifica a prática de Beckett proceder o apagamento das fontes primárias dos seus textos teatrais, mais próximas do registro

realista, e a evolução da dramaturgia do autor rumo a um “formalismo” semelhante ao da formulação matemática, da composição musical e da produção pictórica abstracionista. Já em *Samuel Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*, Gontarski (2017) examina manuscritos, textos datilografados, holografias e transcrições de rascunhos de Beckett para a composição final do texto de *Happy Days* publicado e encenado. Nessa obra, Gontarski revela a paulatina contração do texto da peça para o estabelecimento de uma forma interpretativa “mais vaga” e o desenvolvimento de um método de decomposição dramática por Beckett.

Se esses estudos de Gontarski também fazem corroborar a percepção de *desvios fabulares* em *Happy Days*, eles, todavia, seguem direção diversa à do trabalho aqui apresentado, já que partem e tratam da análise genealógica da composição dramática de Beckett até o estabelecimento de uma publicação das peças examinadas. Nesse sentido, esclarece Gontarski no prefácio do seu livro sobre *Happy Days*: “My interest, then, was essentially pre – rather than *post-publication*, in the details of a work's genesis” (Gontarski, 2017, p. xiv). Diferentemente, a análise aqui desenvolvida parte do texto estabelecido para *Happy Days* (Beckett, 2006 p.135-168), servindo-se dos estudos de Gontarski (2017; 1985) para esclarecer aspectos dessa obra já publicada.

Uma vez demonstrado ser *Happy Days* uma obra de transição, cuja pesquisa pode revelar características essenciais da dramaturgia beckettiana, inicia-se o último capítulo deste trabalho. Nesse capítulo final, uma apresentação detalhada de *Happy Days* precede a identificação e a análise dos *desvios fabulares* presentes na peça. Essa análise é seccionada em elementos-chave da composição fabular dramática: personagens, tempo, espaço e ação. Cada uma dessas seções está fracionada em subseções a partir de procedimentos de *desvio fabular* que Sarrazac considera direcionados aos elementos dramáticos já referidos, sendo então aplicadas ao objeto de estudo determinadas categorias de *desvio fabular* delimitadas por Sarrazac (2017; 2013 a.; 2013 b.; 2002). Aberta aos estudos dedicados à dramaturgia de Beckett e à análise documental relacionada a *Happy Days*, essa divisão em subseções é também ordenada segundo rumos específicos dos *desvios fabulares* na peça em questão. O caderno de direção de

Beckett de 1979 (Beckett; Knowlson, 1985), as entrevistas e os relatos de atrizes que protagonizaram a peça (*In Ben-Zvi, 1990*), as cartas do autor (Beckett, 2014; 2016) (Beckett; Schneider, 1998) e um amplo leque de autores beckettianos revelam, então, caminhos literários, filosóficos, psicológicos e artísticos conexos a *desvios fabulares* verificados em *Happy Days*. Todas as reflexões alcançadas nesse último capítulo sobre os *desvios fabulares* observados em *Happy Days*, pertinentes à constituição das personagens – tomadas como *impersonagens* desviadas da personagem estrita –, do tempo, do espaço e da ação, convergem para uma conclusão sobre haver nessa peça a apresentação de uma *fábula em desvio*.

A análise aqui empreendida demonstra que as personagens, o tempo e o espaço de *Happy Days* não se constituem como linhas dirigidas ao estabelecimento da perspectiva unívoca de uma grande ação central, mas apresentam pontos de intersecção em uma *paisagem dramática descentralizada* que pode ser compreendida como uma *fábula em desvio*.

1. Contextualização histórico-terminológica: os desvios até Beckett

A ambivalência do conceito de fábula já se mostra presente na própria definição aristotélica do termo: “Está na fábula a imitação da ação. Chamo fábula a reunião ou a disposição das ações” (Aristóteles *In Brandão*, 2005, p. 25). É justamente a concepção aristotélica da unidade de ação, enquanto conjunto de ações e acontecimentos interdependentes, que expressa o assunto da obra e que avança para a resolução do conflito, razão pela qual essa noção de fábula já acomoda duas possibilidades conceituais. A primeira delas diz respeito ao conteúdo do drama e à sua definição enquanto *mythos*, a história contada pelo drama e atrelada à sequência cronológica da narrativa. A segunda refere-se à fábula enquanto estrutura discursiva do relato, apoiada na causalidade dos acontecimentos dispostos no texto e, portanto, relacionada à intriga, ou seja, à mecânica da peça.

Na dramaturgia de Beckett, diferentemente, a interação entre as personagens não estabelece um enredo fechado e seguramente inteligível. A intriga como engrenagem constituída pelos dispositivos causais do drama toma a forma de uma partitura cênica, visual e sonora que retoma motes e repisa movimentos. A própria ação, destituída de intenção transformadora e não progredindo rumo à persecução de um objetivo, é transformada em mero movimento. Desse modo, Beckett formula uma dramaturgia que constrange a concepção tradicional de fábula dramática não só por não apresentar um sentido evidente, mas também por substituir a regra aristotélica da imitação de uma ação pelo jogo da inação.

O desenvolvimento da estaticidade no drama, porém, é anterior a Beckett. A dramaturgia considerada impressionista do escritor russo Anton Tchékhov, os dramas estacionários do sueco August Strindberg e a obra teatral simbolista do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck são, cada uma a seu modo, exemplares de uma composição dramática que trabalha a estaticidade. Se autores como Tchékhov, Strindberg e Maeterlinck não podem ser considerados influenciadores diretos para Beckett, eles não deixam de abrir caminho para dramaturgias que, como a beckettiana, elaboram a inação. A esse respeito afirma Lawley:

His dialogue [– Beckett’s dialogue], with its emphasis on quasi-musical pattern and rhythm rather than character, can sometimes resemble Maeterlinck’s, and his tone, with its quirky tragicomic ambiguity, can recall Chekhov’s. But he derives nothing directly from either writer, even if impressions were deeply absorbed. (He spoke warmly of Chekhov.) They are perhaps best regarded as his precursors in divining the need for a drama which addressed the question of *stasis* in the medium of *action*. This need was, for each of them, as it was to be for Beckett, a matter of expressive importance, and not just a technical puzzle (Lawley, 2008, p. 5).

A produção dramatúrgica de autores como Tchekhov, Strindberg e Maeterlinck, entre outros, é estudada por Peter Szondi (2001), também devido a sua estaticidade, como manifestação de uma moderna crise do drama. Essa crise, descrita por Szondi, representa uma ruptura com a concepção tradicional da fábula e do texto dramáticos, o que faz parte do contexto da emergência de Beckett no panorama dramatúrgico ocidental.

1.1. A crise do drama: o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo

A partir da *Estética*, de Hegel, e de *Para a sociologia do drama moderno*, de Lukács, Szondi (2001), no seu *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, abre a análise do drama como submetido a uma concepção histórica e dialética que problematiza a poética sistemática face à produção dos casos concretos que se contrapõem à tradição e se afirmam como modelos suscetíveis a novas oposições no devir histórico.

Szondi localiza na Renascença o nascimento do arquétipo de um drama absoluto: um drama fechado no espaço intersubjetivo e na sucessão de tempos presentes inter-relacionados, ideal na conformação da forma e do conteúdo dramáticos⁵. Tal ideal constituiria a forma dramática pura, diversa da lírica e da épica. Por isso mesmo, Szondi

⁵ O humanismo renascentista viria a propiciar o desenvolvimento do caráter intersubjetivo da composição dramática, em que se destaca a condição indissociável do intrassubjetivo, os estados internos da alma, e do extrassubjetivo, os acontecimentos e ações, na compleição intersubjetiva do drama. Assim, o Renascimento engendra o drama do conflito das relações interpessoais e intersubjetivas, de modo que a ação dramática, chave da fábula aristotélica, pode, a partir de então, assumir o direcionamento inequívoco na progressão do tempo presente.

exclui de tal definição o drama histórico de Shakespeare e todo o *Theatrum Mundi* barroco. Não caberiam na definição de drama absoluto obras que: trabalham uma grande extensão temporal, fazem referência à crônica histórica, contenha partes em formato narrativo, ou que, tal qual o *Theatrum Mundi*, formulam a metateatralidade. O drama burguês absoluto, identificado por Szondi, acomoda uma maior abrangência temática mas exclui traços épicos da sua composição, uma vez que ele assume o diálogo como o meio imperioso do fazer dramatúrgico.

Para Szondi, qualquer referencialidade a um tempo exterior ao drama, à concentração em um foco, à perspectiva ou a situação narrativa é tomada como intervenção épica que destitui o caráter absoluto da forma dramática. A interferência do registro épico na dramática compreenderia a destituição do caráter primário, essencial, do drama – que não comporta a citação por não se constituir como representação secundária de um tempo que o precede.

Qualquer interferência dessa natureza abala uma concepção ainda tradicional de fábula⁶, uma vez que, sob tal concepção,

[...] a fábula não possui uma função demonstrativa. [...] Ela é significativa não porque alude, para nada além de si mesma, às propriedades do mundo [...], mas porque concentra o olhar para dentro de si [...]. O que de modo algum restringe sua capacidade de enunciação; ao contrário, o mundo do drama é capaz de tomar o lugar do próprio mundo graças justamente ao seu caráter absoluto (Szondi, 2001, p. 76).

Szondi identifica a crise do modelo de drama absoluto como a desestabilização dos sistemas da poética dramática, pela antinomia interna entre a enunciação da forma e a

⁶ Obviamente a formulação do conceito da fábula na *Poética* de Aristóteles está apoiada no exame da comédia e da tragédia clássicas, as quais operam a construção fabular por meio de gramáticas rígidas – no caso da tragédia intrinsecamente relacionada a seu conteúdo mítico e a sua função catártica. A concepção de fábula apresentada por Szondi, todavia, é aqui referida como tradicional, tanto por ser contraposta ao drama moderno quanto por coadunar com a visão aristotélica de em tudo a fábula dever à necessidade e à verossimilhança das ações nela apresentadas, e por serem ela e suas ações as finalidades últimas da dramática. Além disso, tal qual Aristóteles, Szondi parte da premissa da adequação entre o conteúdo e a forma do registro dramático.

enunciação do conteúdo verificada em produções dramáticas da modernidade. Definindo o drama como gênero fundamentado na construção do diálogo e na ausência de um narrador, Szondi considera que a complexificação das temáticas subjetivas e a evolução das temáticas épicas impuseram desafios à forma dramática que resultaram em novas formulações dramatúrgicas contraditórias à tradição poética da conformidade entre forma e conteúdo dramáticos.

Delimitando sua análise até 1950, Szondi avalia algumas invenções dramatúrgicas da modernidade como manifestações da crise do drama, tentativas de salvamento do drama e tentativas de resolução da crise.

Szondi abre o seu estudo analisando os autores cujas obras considera anunciarem a moderna crise do drama: Henrik Ibsen (1828-1906), Anton Tchékhov (1860-1904), August Strindberg (1849-1912), Maurice Maeterlink (1862-1949) e Gerhart Hauptmann (1862-1946).

A dramaturgia de Ibsen é abordada por destoar da dramática absoluta, devido a sua técnica analítica, que concebe toda a composição do drama em decorrência de fatos, acontecimentos e de ações passadas que determinam a ação dramática presente.

Tchékhov também abandona o tempo dramático presente na medida em que suas personagens se recolhem ao seu mundo interior, o que acarreta a renúncia da comunicação intersubjetiva e a proliferação de réplicas de perfil monológico. Nisso residiria, de acordo com Szondi, justamente o aspecto impressionista da dramaturgia desse autor, em que os diálogos esparsos se assemelham a pontos coloridos que formam o sentido da obra na tela de fundo da incomunicabilidade.

Strindberg, por sua vez, seria representativo da crise do drama tanto pelo viés naturalista de algumas de suas obras, que apresentam suas personagens enquanto produto de certas inclinações predeterminadas, quanto devido à produção de monodramas que projetam a composição a partir de uma personagem ou uma consciência imperscrutável. A passagem de Strindberg a uma dramaturgia subjetiva suscita a produção do seu *stationendrama*: um *drama de estações* que se avizinha da

progressão em saltos do drama medieval da paixão⁷, mas que, na ausência de relação causal entre as cenas isoladas que se sucedem, apresenta caráter estático. E se a personagem do *stationendrama* strindberguiano distancia-se do protagonista do romance de formação é por se manter incognoscível na sucessão dos episódios da trajetória.

Conforme observa Szondi, Maeterlink, de outro modo, esvai o conflito intersubjetivo usando a substituição da ação pela categoria da situação. O dramaturgo promove o esvaziamento e a reificação das personagens mediante a representação da impossibilidade de agir face à iminência da fatalidade, que toma conta de toda a atmosfera dramática.

Hauptmann também viria a operar a reificação da personagem, mas a partir do drama social, que inventa uma situação apenas para evocar as questões sociais que pretende destacar.

Tais dramaturgias mostrar-se-iam contraditórias com o conceito tradicional de fábula devido à colisão entre o conteúdo e a forma do drama, justamente a cisão definitiva entre a “fábula-assunto”, o enredo da fábula e a “fábula-material”, o encadeamento das ações e dos acontecimentos da fábula.

Szondi avalia, como tentativas de salvamento da dramática fechada e absoluta, a dramaturgia naturalista, a peça de conversação, a peça de um só ato e o drama produzido pela situação de confinamento e pela filosofia existencialista.

O Naturalismo constituiria uma tentativa de salvamento da dramática absoluta ao fazer com que suas personagens, colhidas nas camadas mais baixas da sociedade, empenhem toda a sua existência na resistência aos obstáculos e na persecução dos seus fins. Isso se dá mediante a ordenação empírica de *fait divers* por um autor-narrador onisciente, que

⁷ O drama medieval da paixão de Cristo, ao difundir o conteúdo do mito cristão, traz consigo a correspondência do mito com as etapas da consciência humana até a epifania do seu lugar na intersecção entre os pontos latitudinais do absoluto e da transitoriedade material do homem e longitudinais da história e da natureza. Desse modo, a forma segmentada da exposição do drama da paixão revela-se ajustada à representação das etapas da revelação, e esse desenvolvimento em saltos toma o lugar da progressão orgânica da dramática.

submete o exercício das vontades e a identificação dos sujeitos a determinações históricas, sociais e hereditárias.

A peça de conversação, por sua vez, tenta camuflar o esvaziamento das relações intersubjetivas do drama ao saturá-lo com réplicas do cotidiano. Contudo, tal expediente evidencia a alienação das personagens, destituídas de complexidade subjetiva e, ao mesmo tempo, impossibilitadas de se objetivarem em um drama cuja motivação é emprestada de fora, sob a forma de acontecimentos inesperados.

Na ausência da relação intersubjetiva como substância genuína do drama, a peça de um só ato pretende resgatar a tensão dramática por meio de uma concentração formal ainda sustentada na situação, circunscrita pelo determinismo metafísico de Maeterlinck ou pelo Naturalismo.

Já a apresentação de situações de confinamento pretenderia impedir as personagens de se fecharem em seus monólogos interiores, pois que elas se veem obrigadas a interagirem. O existencialismo, assim, usa muitas vezes uma situação insólita e artificial de confinamento como metáfora de um mundo absurdo e sem sentido, e faz do engajamento do indivíduo/personagem perante as circunstâncias o núcleo de onde emana toda a significação do drama.

Tanto no confinamento existencialista quanto na peça de um só ato o dialogismo formal do drama passa à esfera temática, uma vez que é problematizado.

Por fim, como tentativas de solução da crise do drama, Szondi apresenta a dramaturgia expressionista do *eu*, a revista política de Erwin Piscator (1893-1966), o teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956), a montagem dramatúrgica de Ferdinand Bruckner (1891-1958) e as inovações apresentadas pela dramaturgia de Luigi Pirandello (1867-1936), Eugene O'Neill (1888-1953), Thornton Wilder (1897-1975) e de Arthur Miller (1915-2005).

No Expressionismo, a técnica de estação de Strindberg e a luta paroxística de uma personagem que busca afirmar sua subjetividade face a um mundo hostil ganha fundamento teórico. O drama passa a arrogar então a abstração e o vazio do indivíduo que se contrapõe a um mundo alienado, representado pelas instituições e normas

sociais. Assim, a temática do Expressionismo alcança justa expressão na deformação de uma personagem dramática impossibilitada de objetivar-se.

Já a representação teatral de Piscator – o único nome exclusivamente ligado à direção teatral analisado por Szondi – viria a reparar a simulação imediatista da relação intersubjetiva forjada no plano temático do drama social. Sua revista cênica eleva as cenas particulares à dimensão histórica, fazendo com que cada uma de suas personagens se transforme em agente político. O trabalho desse encenador é abordado por Szondi devido à influência na proposta teatral e na dramaturgia de Brecht.

O teatro épico brechtiano viria a equacionar a relação tensional entre o conteúdo e a estrutura do drama, apresentando um modelo dramático concentrado na narrativa de uma história, mas que interrompe a continuidade da narrativa para submetê-la ao escrutínio dialético sob o viés marxista da História. Desse modo, Brecht concebe a adequação do princípio analítico marxista ao distanciamento formal de uma dramaturgia que se revela representação e solicita explicitamente ser interpretada.

Szondi observa que a montagem de Bruckner difere da brechtiana por dispensar a presença do narrador épico, em uma justaposição de cenas que alcançam seu sentido narrativo servindo-se unicamente da antítese e da complementariedade.

Pirandello escolhe expressamente o drama como objeto de análise. Essa análise pirandelliana, conforme expõe Szondi, articula a impossibilidade do drama em uma forma metateatral que problematiza a própria representação dramática. Diretores, atores e personagens expressos surgem à cena para a elaboração e o desfazimento de um “drama-objeto” que habita, alimenta e ressignifica a totalidade da peça.

Szondi traz exemplos de peças específicas de O’Neill, Wilder e Miller enquanto tentativas de solução da crise do drama.

Na peça *Estranho interlúdio*, de O’Neill, Szondi verifica o arranjo composto de partes épicas e partes dramáticas a partir de uma montagem que posiciona o monólogo interior ao lado do diálogo dramático, como relato psicológico do eu épico.

Já na peça *Nossa cidade*, de Wilder, a distância épica intratemática e a presença de um narrador épico, na figura do diretor de cena, realoca o dialogismo dramático em um esquema retrospectivo irrealista de ressignificação do presente pelo passado.

Em *Longa ceia de Natal*, Wilder retoma a representação cênico-dialógica do tempo, mas por meio da simultaneidade temporal do passar dos anos de uma família reunida na ceia natalina. Com isso, o dramaturgo consegue compor um todo épico analítico a partir da apresentação sequencial de um mesmo evento familiar em diferentes tempos.

Por fim, Szondi toma a dinâmica da reminiscência em obras de Miller, como *A morte do caixeiro viajante*, como mais um modelo de tentativa de resolução da crise anunciada. O uso do *flashback* por Miller causaria o redirecionamento épico da dramática a partir do espetáculo da memória involuntária.

Considerando a intrusão da épica na dramática, Szondi observa, em todas as dramaturgias analisadas por ele, como manifestações de uma moderna crise do drama a alteração do regime temporal rigorosamente dramático.

Ibsen subordina a ação presente a um passado remoto. Tchékhov apresenta uma composição dramática que trata da falha da comunicação intersubjetiva e que, assim como Maeterlink, ao seu feitio, já substitui a progressão da ação dramática pela intensificação da circunstância dada. Strindberg apresenta um drama estacionário que, apoiado na rememoração e na errância das personagens, evolui como que em saltos. O extravasamento da subjetividade nas peças de confinamento e a dramaturgia expressionista atravancam uma evolução dramática objetiva. Sob esses aspectos tais dramaturgias, representantes da crise do drama descrita por Szondi, podem ser consideradas precursoras de Beckett.

Grande parte das peças de Beckett formula uma errância rememorativa contrária a um desenvolvimento dramático objetivo. No conjunto dramatúrgico de Beckett, não só abundam as réplicas de perfil monológico mas também a conversação sufoca qualquer progressão dramática, uma vez que não pretende simular o dialogismo, a comunicação intersubjetiva. Mesmo quando há a sucessão em atos, esses só vêm a evidenciar uma acumulação de tempos mortos. Afinal, a deterioração do mundo material apresentado

é a única coisa que, em negativo, prolifera na dramaturgia beckettiana. Em todas as peças teatrais do autor a destituição da ação, transformada em mero movimento, acarreta a paralisia em uma situação agonizante.

Szondi não chega a analisar a dramaturgia teatral de Beckett nem a evidenciar os autores por ele analisados como seminais para novas formulações dramáticas devido à perspectiva do seu estudo e à delimitação cronológica da sua obra.

Apesar de Szondi analisar exatamente a conjugação da épica em composições da dramaturgia moderna, o autor passa longe de estabelecer o teatro épico brechtiano como o ápice dessa conjugação ou como modelo que culmina na superação da moderna “crise do drama”. Szondi trata brevemente de Brecht no montante das formulações analisadas sob uma perspectiva que coloca a influência da lírica, tão ostensiva por exemplo na obra de Tchékhov, em um segundo plano.

Ryngaert (1998), por sua vez, assim como um vasto número de autores, considera que Bertolt Brecht e Samuel Beckett dividem os rumos do teatro contemporâneo a partir do estabelecimento das vertentes da epicização do drama e do esvaziamento da fábula dramática.

1.2. A epicização do drama e o esvaziamento da fábula como modelos

A epicização do drama e o esvaziamento ou a dissolução da fábula são amplamente considerados dois extremos que, estabelecidos respectivamente pela obra teatral de Brecht e de Beckett, viriam a definir os rumos da composição dramática e do fazer cênico.

Anatol Rosenfeld (1985), no seu *O teatro épico*, assim como Szondi, concentra-se na convergência da épica na composição dramática, mas faz isso a partir de um estudo que, ao iniciar com a discussão da abstração formal dos gêneros poéticos idealmente puros (a épica, a lírica e a dramática), também distingue a constituição de dramas lírico-épico que se afastam da dramática rigorosa. Rosenfeld considera que a épica desde sempre se fez presente na dramaturgia. O autor apresenta um panorama histórico muito mais extenso, que parte da antiguidade clássica greco-romana e abrange o estudo

de formas dramáticas orientais para finalmente reconhecer o caráter paradigmático do teatro épico brechtiano.

Rosenfeld afirma que o teatro de Brecht se afasta do drama formulado a partir do cânone aristotélico especialmente por duas razões:

[...] Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça-bem-feita”, – mas também as determinantes sociais dessas relações. A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora (Rosenfeld, 1985, p. 147-148).

Apesar de o teatro épico brechtiano antagonizar a tradição dramática, Brecht assevera: “[...] a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente –, a alma do drama!” (Brecht, 1978, p. 104).

Pode-se afirmar ser indiscutível a presença de fábulas no teatro épico de Brecht, mas as fábulas não são ali constituídas como tecidos inteiriços com todos os elementos da composição amarrados em uma trama fechada. As fábulas brechtianas são recortadas didática e epicamente de forma a serem relativizadas pelas interrupções do fluxo dramático, as quais abrem a cena ao exercício crítico e pretendem atualizar a posição do espectador frente ao que ocorre no palco – uma vez que o palco passa a ser o tribunal do universo político cotidiano. Brecht concebe a fábula como montagem, uma vez que pretende um salto dialético do encontro da plateia com as cenas, que muitas vezes funcionam como *sketches* separados. Fica evidente que a construção da fábula em Brecht já extrapola também o âmbito da literatura dramática, resvalando para o domínio, mais amplo, da totalidade do espetáculo teatral.

Se o teatro épico brechtiano pode ser considerado como a superação da forma dramática e o estabelecimento de uma nova tradição, a já referida “crise do drama” resultaria ainda em outros modelos, que culminariam em um “novo teatro”, a partir de meados do século XX. Contrariando a perspectiva brechtiana de um teatro narrativo que

formula a construção dialética de “fábulas-montagem”, esses outros modelos dramáticos procedem a um esvaziamento da concepção tradicional da fábula e do dialogismo dramático intersubjetivo.

O panorama dramático que resulta do surgimento dessas novas dramaturgias é, porém, mais amplo do que aquele definido pelos primórdios do drama moderno, e mesmo este não decorre apenas de uma complexificação temática restrita à escrita teatral. O próprio estabelecimento do drama moderno está intimamente relacionado ao surgimento da encenação moderna e do moderno diretor ou encenador.

Roubine (1998) descreve o encenador como o responsável por direcionar todos os elementos e profissionais envolvidos na montagem cênica de modo a trabalhar a articulação polissêmica da obra teatral a fim de transmitir uma concepção estético-ideológica⁸. O aparecimento do encenador, a partir de 1887⁹, por um lado, viria a corresponder às demandas de dramaturgias então emergentes, como a criação do ilusionismo cênico exigido pelo verismo naturalista e pela ambientação feérica simbolista. O encenador, todavia, por trabalhar também o nível semântico do texto a partir do espetáculo, fará aumentar as didascálias do texto dramático – inicialmente uma forma de o dramaturgo impedir que o sentido do texto fosse alterado pela encenação. Desse modo, o surgimento do encenador e do teatro moderno é resultado da criação de um novo texto teatral, mas o encenador, por sua vez, também altera o fazer dramático, que passa a se preocupar mais com um jogo cênico antes relegado às margens do drama. Pouco a pouco, o texto teatral começaria a apresentar alguma fábula emaranhada no jogo da cena.

Também nesse período formas espetaculares fundamentadas na cena e, portanto, gêneros cômicos antes desconsiderados pela teoria e pela crítica teatral, aos poucos

⁸ Roubine (1998) esclarece que o reconhecimento do papel capital do encenador para a configuração do espetáculo cênico foi consequência de um processo paulatino, não linear, e que o textocentrismo teatral não foi contestado, tendo sido antes defendido por grande parte dos realizadores cênicos pelo menos até os anos 1950.

⁹ Data em que André Antoine (1858-1943), considerado o primeiro encenador ou moderno diretor, abre o *Théâtre Libre* em Paris dedicando-se à montagem de peças realistas.

viriam a ganhar espaço¹⁰, passando inclusive a ser incorporados à produção de outras novas dramaturgias.

Abrindo-se ao espetáculo cênico, tais dramaturgias absorveram características de formas cômicas da chamada baixa comédia (do *music-hall*, do *vaudeville* etc.) e da tradição espetacular (do *mimus* e da *alegoria* medievais, da *commedia dell'arte*, do trabalho do *clown* etc.). Dessas formas cômicas foram pinçadas, por exemplo, uma ênfase gestual e sonora, a despersonalização tipificante da figura cênica, o gosto pela linguagem rasteira, números musicais, *gags*, a inversão da lógica, o falso silogismo e a livre associação de ideias. Do mesmo modo, imersas no contexto do drama moderno, tais inovações dramáticas também recorreriam à violência e ao grotesco expressionista, ao lirismo e ao apelo simbolista ao misterioso, e iriam colher o fundo de incomunicabilidade e a não objetivação dramática já catalisados por arautos do drama moderno. Sem que todas essas tradições, correntes e inclinações sejam digeridas de súbito, surgem inicialmente peças esparsas que, apresentando uma nova direção, já contrariam a lógica mimética e a progressão da fábula tradicional.

Escrita e levada à cena em 1896, *Ubu Rei*, de Alfred Jarry (1873-1907), vaticina o aparecimento de uma nova concepção dramática. A apresentação da peça causa grande escândalo pela sua linguagem obscena e infantil e pela apresentação do insólito enredo da escalada tirânica do Rei Ubu, em uma forma bastante sincopada temporalmente e derrisoriamente distante do registro realista. Vinte e um anos depois da peça de Jarry e três anos depois de irromper a Primeira Guerra mundial, Guillaume Apollinaire (1880-1918) causa alvoroço similar com *As mamas de Tirésias*. Nessa farsa grotesca, Thérèse, transformada em Tirésias e liberta dos seus seios, a fim de repovoar a França consegue gerar filhos tão somente a partir do desejo de os ter. O *nonsense* da

¹⁰ As análises e a crítica textocentristas, partidárias de uma rígida categorização dos gêneros dramáticos, sempre se afastaram dos gêneros cômicos, que proliferam na irregularidade e na cena, atendo-se à produção dramática tida como “séria”.

estética patafísica¹¹ de Jarry, endossado por Apollinaire, seria, por exemplo, acolhido pela produção surrealista e pela dadaísta eclodidas nas primeiras décadas do século XX.

Ao Dadaísmo, promulgado em 1916, e ao Surrealismo, surgido na década de 1920, conviriam um *nonsense* estético capaz de traduzir a perda da fé na racionalidade e um niilismo, ambos já decorrentes da experiência da Primeira Guerra Mundial. Ainda que poucos, os exemplares dramatúrgicos do Dadaísmo já viriam a negligenciar o desenvolvimento do enredo, apresentando diálogos sem interação comunicativa, e, por vezes, viriam a conceber a elaboração de personagens-objeto. A produção teatral mais apresentada pelos dadaístas, a peça *O coração de gás*, de Tristan Tzara (1896-1963), por exemplo, traz falas ilógicas sendo recitadas por diferentes partes de um corpo: orelha, pescoço, boca, nariz e sobrancelha.

A anarquia dadaísta, todavia, não seria condizente com a estabilização do texto destinado à cena e com a arte teatral, que tão evidentemente exige a coordenação organizada de trabalhos. A ânsia destrutiva do Dadaísmo faria com que o movimento não prosperasse no teatro.

Também os preceitos surrealistas de “espontaneidade” e de “recusa das formas estabelecidas” não viriam a favorecer a dramaturgia. Apesar do esforço para criar dramas impregnados de sonho e ilogismo e do emprego dos procedimentos da escrita automática e do imprevisto objetivo, os poucos exemplos do teatro surrealista ora seguem os passos dadaístas, ora se inspiram no teatro de revista, no *cabaret* ou mesmo no melodrama.

O Surrealismo se liga mais propriamente à cena por meio de Roger Vitrac (1889-1952) e Antonin Artaud (1896-1948). Ambos apresentam uma primeira fase surrealista em que defendem a apresentação do acaso, do inesperado, do momentâneo e do irrepetível no teatro. Essas ideias germinariam, mais tarde, no solo fértil sedimentado pela

¹¹ A patafísica é definida pelo seu criador, Alfred Jarry, como a ciência das soluções imaginárias. Ela usaria um *nonsense* anárquico para explicar o absurdo do mundo.

consolidação do teatro moderno, vindo a anunciar o fim do textocentrismo teatral e a estimular, então, a concentração do fazer cênico no gesto e no movimento.

Essa reconfiguração veio exigir um novo posicionamento da dramática, levada então a desvencilhar-se da amarração lógica da composição fabular e a recorrer a um apelo sensualista, gestual e sonoro.

Também os escritos de Artaud sobre a cena, produzidos após 1926, quando ele deixa o Movimento Surrealista, vieram a impactar toda a arte teatral pela ideia de um teatro mágico e ritual, desencantado com a palavra e com a razão, e a concepção de um teatro cruel, marcado pelo desejo de chocar o espectador. A partir daí o gosto pelo disparate e pelo escândalo, já demonstrado pelos dadaístas, iria ganhar outro fôlego.

Estavam, assim, estabelecidos alguns prolegômenos de um fenômeno teatral que, surgido em meados do século XX e assimilando ainda o ceticismo decorrente da Segunda Guerra Mundial, do Holocausto e da investida atômica, apresentaria algumas características recorrentes nas suas diferentes formas de representar o absurdo:

Abstract scenic effects as they are familiar in the circus or revue, in the work of jugglers, acrobats, bullfighters, or mimes

Clowning, fooling, and mad-scenes

Verbal nonsense

The literature of dream and fantasy, which often has a strong allegorical component (Esslin, 2001, p. 328).

Obras produzidas entre anos 1940 e 1960 por Samuel Beckett (1906-1989), Arthur Adamov (1908-1970), Eugène Ionesco (1909-1994), Jean Genet (1910-1986), Harold Pinter (1930-2008), entre outros, são então reunidas por Martin Esslin em 1961 sob o termo “teatro do absurdo”, no seu livro *The Theatre of the Absurd*. Sem pretender equiparar dramaturgias tão particulares e distintas entre si, Esslin (2001) afirma não desejar designar um movimento, mas apreender a atmosfera criativa de um período profícuo em obras teatrais que, compartilhando algumas características, não tinham um enredo ou temas estritamente definidos. Essas obras foram constitutivas de um teatro

que: “[...] renounced arguing *about* the absurdity of the human condition; it merely *presents* it being” (Esslin, 2001, p. 25).

Segundo Esslin, o teatro do absurdo ultrapassaria a proposta dramatúrgica existencialista por apresentar a integração entre a forma e o conteúdo dramáticos na plena correspondência do *nonsense* existencial com seu modo de apresentação. A disposição de componentes cênicos absorvidos da baixa comédia e de gêneros espetaculares não literários foi fundamental para essa adequação entre forma e conteúdo nas primeiras peças do chamado teatro do absurdo.

Ao definir o teatro do absurdo, explica Esslin:

If a good play must have a cleverly constructed history, these have no story or plot to speak of; if a good play is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; if a good play is to hold the mirror up to nature and portray the manners and mannerisms of the age in finely observed sketches, these seem often to be reflections of dreams and nightmares; if a good play relies witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherent babblings (Esslin, 2001, p. 21-22).

Esslin, todavia, não deixa de considerar as características individuais da produção de cada autor por ele analisado, e evita interpretações rígidas e definições peremptórias.

Especificamente acerca de Beckett, diz Esslin: “[...] Beckett’s plays lack plot even more completely than other works of the Theatre of the Absurd” (Esslin, 2001, p. 45). É com esse extremo de uma dramaturgia sem um enredo estritamente definido que Beckett vem, primeiramente, constituir-se como referencial do esvaziamento da fábula.

Esslin nomeia seu capítulo dedicado a Beckett como *The Search for the Self*, por compreender no teatro beckettiano o esfacelamento da personagem dramática em imagens complexas constituídas a partir de discursos dissonantes. Essa dissociação da personagem no teatro de Beckett é avaliada por Esslin como a afirmação da

impossibilidade da fixação do *ser* e, portanto, da autopercepção, uma vez que o fluxo do tempo roubaria a identidade do *ser* na sucessão dos momentos presentes. Segundo Esslin, a dramaturgia de Beckett viria expor os limites da linguagem e os impedimentos da interpretação, sempre falhas porque condicionadas aos imperativos de uma subjetividade movediça. A nulidade afirmativa do *não ser* e a tentativa de expressar o inexprimível são, para o estudioso, os temas capitais da dramaturgia de Beckett. Quanto às características formais específicas à dramaturgia beckettiana, Esslin destaca:

- a substituição de acontecimentos determinados por situações que se repetem indefinidamente;
- a redução do diálogo e da ação a um mero jogo para matar o tempo;
- a desintegração da linguagem devido à obliteração recíproca das falas, à ambivalência, à repetição, ao uso de clichês, à perda da estrutura gramatical, à supressão de pausas e à proliferação de solilóquios;
- o uso da linguagem como contraponto da imagem e do movimento cênico;
- a fragmentação da personagem dramática.

Segundo Esslin, tais expedientes trabalhados por Beckett obstam o desenvolvimento tradicional da fábula dramática.

O livro de Esslin alcançou grande repercussão, tendo impactado a recepção das peças relacionadas ao teatro do absurdo, a produção e, portanto, as próprias feições desse teatro. Isso não veio impedir, no entanto, que alguns críticos teatrais, acadêmicos e mesmo alguns dos próprios dramaturgos analisados no livro, como Adamov e Beckett¹², viessem a discordar da classificação feita por Esslin.

Stein (2019), em seu artigo *The Theater of the Absurd and the Absurdity of Theater: the early plays of Beckett and Ionesco*, relata que essa contrariedade à obra de Esslin foi

¹² Beckett recebeu o material escrito por Esslin antes do lançamento do livro e apoiou a publicação, conforme atesta uma missiva enviada à roteirista e crítica de arte Barbara Bray (1924-2010), em 28 de outubro de 1960 (Beckett, 2014, vol. III, p. 368). Em uma entrevista de 1986, Beckett, contudo, veio a dizer: “I have never accepted the notion of a theatre of the absurd, a concept that implies a judgement of value. It’s not even possible to talk about truth. That’s part of the anguish (Juliet *apud* 25 McDonald, 2006, p. 25).

provocada especialmente pelo uso da expressão “teatro do absurdo”. A princípio, a crítica se deveu à designação “teatro do absurdo” sinalizar o próprio teatro como absurdo, traíndo o entendimento de que nesse teatro havia uma plena correspondência entre conteúdo e forma dramáticos. Tal questão revela-se bastante produtiva sob a análise da expressão perfeita de uma “metafísica da absurdidade”, da presença da metáfora do *Theatrum Mundi* e da própria metateatralidade no dito teatro do absurdo. São esses os pontos analisados por Stein, uma vez que seu ensaio:

Endeavours to demonstrate to what degree the theater of the absurd not only encapsulates the absurdity of the world in which we live or the absurdity of the language itself, but also the absurdity in theater, and hence the absurdity of theatrical conventions (Stein, 2019, p. 221).

Stein se dedica então a uma questão inicialmente contradita pelos críticos do teatro do absurdo: “*the absurdity of theater*”. Para isso, ela traz exemplos, alguns já presentes em Esslin, de como Beckett e Ionesco trabalham a paródia às convenções cênico-teatrais e destaca a metáfora do *Theatrum Mundi*, enquanto a disposição da ideia do palco como representação do mundo, na dramaturgia de ambos os autores. Stein vem a demonstrar em Beckett e em Ionesco a exposição do próprio jogo teatral.

Atendo-se à questão da discussão acerca da presença da metateatralidade e da presença da metáfora do *Theatrum Mundi* no dito teatro do absurdo, Stein assinala uma mudança na composição dramática de Beckett a partir de *Happy Days*:

The level of the characters’ self-awareness distinguishes Beckett’s early plays from his posterior ones. The most famous of all is probably *Happy Days*, the first play written after Beckett had taken a break from theatre (Stein, 2019, p. 236).

Stein se refere ao intervalo de quatro anos entre a escritura de *Act Without Words II*, pantomima teatral que antecede a última peça teatral longa do autor, e a composição de *Happy Days*, iniciada por Beckett em 1960. Para Stein, a partir de *Happy Days* o texto teatral beckettiano começaria a abandonar os traços metateatrais e a referência ao *Theatrum Mundi*, uma vez que as personagens de Beckett passam a não questionar a absurdidade da sua situação. A autora observa o mesmo em *Rhinoceros*, peça escrita

por Ionesco em 1959, em que não há qualquer comentário que exponha a situação esdrúxula de as personagens se transformarem em rinocerontes.

A partir de *Happy Days* vai desaparecendo o traço alegórico, que caracteriza as primeiras personagens teatrais de Beckett, e vai se estabelecendo a fragmentação discursiva que provoca uma desestabilização do *eu*, dividido em vozes dispersas. Observa-se também um frequente fracionamento corporal das personagens, reduzidas a figuras falantes, bem como a composição de cenas que enfatizam a fruição visual e rítmica da proposta teatral. É a partir de então que a obra teatral de Beckett viria a antecipar alguns dos postulados do teatro pós-moderno e do *teatro pós-dramático*.

Fletcher (2003) abre o seu estudo dedicado à dramaturgia teatral de Beckett discutindo a disputa da dramaturgia do autor sob a legenda da modernidade e da pós-modernidade. Para Fletcher, a mescla do patético e do jocoso na conformação do que, referindo-se ao teatro do absurdo, ele vem a chamar de uma heterogênea tragicomédia moderna, remete à preparação do excêntrico e do ilógico presentes no teatro pós-moderno. Fletcher considera como características gerais do teatro do absurdo: a metateatralidade, o tom de leviana seriedade na apropriação dos clássicos, a exploração do antagonismo e da violência física e psicológica, a hibridização dos gêneros dramáticos com formas do *music-hall* e do circo, e uma *deblaclé* do cosmos ficcional. Ao indicar que o teatro do absurdo trabalha uma derrocada do cosmos ficcional dramático, ele compreende uma ligação entre esse teatro ainda moderno, representado por Beckett em específico, e o pós-moderno.

O *teatro pós-dramático*, diferentemente da produção pós-moderna considerada por Fletcher, arroga uma ruptura com o teatro moderno devido à total ausência de um cosmos ficcional – mesmo de um cosmos ficcional absurdo estabelecido como a lógica acomodação entre uma forma e um conteúdo dramático ilógicos. O *teatro pós-dramático* é que viria, então, afirmar a ausência categórica de uma fábula dramática.

A despeito de Beckett ser ainda relacionado ao teatro do absurdo devido à composição das suas primeiras peças longas para o teatro, escritas entre os anos de 1948 e 1961, os

seus ditos *dramáticos*, escritos após *Happy Days*, viriam estabelecê-lo como um mentor do teatro contemporâneo e relacionariam seu nome ao *teatro pós-dramático*.

Cada um dos *dramáticos* beckettianos apresenta um grande experimentalismo formal constituindo uma prova de fogo tanto para a concepção da dramática quanto para a produção espetacular. Esses textos, muitas vezes concentrados na fala de figuras seccionadas e/ou praticamente imóveis, revelam uma feição narrativa disposta em diferentes arranjos e formas de apresentação. É, no entanto, característica geral desses *dramáticos* uma composição em fragmentos dispersos que compele à apreensão de uma totalidade que se mantém esquiva. Esses *dramáticos* consolidariam o nome de Beckett como precursor da vertente teatral contemporânea que recusaria terminantemente a constituição da fábula dramática e redefiniriam o horizonte crítico acerca dos textos do autor para o teatro. Mesmo os textos teatrais longos de Beckett passariam então a ser amplamente interpretados sob perspectivas mais vanguardistas do que a estabelecida pelo teatro do absurdo.

Ryngaert (1998, p. XII) afirma que enquanto a ascendência de Brecht sobre a dramática tende a arrefecer devido ao “afastamento dos temas políticos e pelo enfraquecimento das ideologias”, a escrita de Beckett continua a impactar a dramaturgia como a pedra sepulcral que anuncia a morte do próprio drama.

A produção dramatúrgica de Beckett é relacionada ao *teatro pós-dramático* principalmente devido a um esvaziamento ou mesmo a uma alegada morte da fábula.

1.3. A morte do drama e da fábula: o *pós-dramático*

A ideia da morte do drama e da fábula é acolhida na identificação e na concepção do *teatro pós-dramático*, um teatro pós-brechtiano, frequentemente relacionado à produção dramatúrgica de Beckett.

Hans-Thies Lehmann (2007), na obra *Teatro pós-dramático*, é quem distingue e sistematiza a concepção de um *teatro pós-dramático*.

A despeito da contribuição da dialética hegeliana para os estudos acerca da dramática, Lehmann contradiz a visão idealista de Hegel uma vez que reconhece a própria

desagregação não como ideal ou destino, mas como gérmen constitutivo da dramática e de toda a arte teatral¹³.

Lehmann se contrapõe à organização racionalista das vanguardas históricas e valoriza a heterogeneidade da estética teatral, já presente na desconformidade profícua dos gêneros cômicos e em formas cênicas por muito tempo desconsideradas pela crítica, pela economia acadêmica e pelos auspícios de um referencial político-social.

Para Lehmann, o teatro considerado pós-moderno não constitui um afastamento significativo da modernidade, mas apenas um distanciamento em relação a “tradições da forma dramática”, sendo extensivamente definido a partir de características bastante genéricas:

[...] ambigüidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da interpretação (Lehmann, 2007, p. 30-31).

Considerando a heterogeneidade e o pluralismo característicos do drama, do teatro moderno e do pós-moderno, Lehmann identifica o *teatro pós-dramático*, a despeito de tais propriedades, como uma ruptura não só com o teatro moderno mas com o paradigma dramático.

Lehmann afirma ser o *teatro pós-dramático* um teatro que procede o encerramento da dramática, já que neste:

resta tão pouca substância em um conceito de drama de tal modo diluído, preso ainda a tantas diferenciações, que ele perde seu valor para conhecimento. Ele

¹³ Segundo Lehmann (2007, p. 66), Hegel, ao considerar *Antígona*, de Sófocles, a mais bem acabada obra dramática, devido à proporcionalidade entre “o puro conceito e a subjetividade”, já concebe o conflito ético em uma forma que pretende o belo absoluto – só plenamente alcançado na escultura helênica. A tragédia já caminharia, então, para a abstração conceitual absoluta que eliminaria o impulso da formulação estética – para o *fim da arte*, corolário ao *fim da História*. Assim, para Lehmann, já estaria presente na descrição hegeliana da tragédia clássica o anúncio da crise e do fim do modelo dramático.

não mais resolve a tarefa da concepção teórica de aguçar a percepção; antes, obstrui o conhecimento tanto do teatro quanto do texto teatral (Lehmann, 2007, p. 52).

O *teatro pós-dramático* procederia não só o apagamento das fronteiras entre os gêneros dramáticos mas também entre as diferentes linguagens artísticas, além de se apropriar de recursos dos *media*. O dito *teatro pós-dramático* viria a instaurar um campo limítrofe entre artes plásticas, *performance* e teatro – mesmo que produções com destacado perfil teatral integrem a multiplicidade das formas por ele admitidas.

Tais formas privilegiariam o tempo e a vivência real da relação palco-plateia. Isso porque o *teatro pós-dramático* passaria a conceber o “teatral” “[...] não mais como ‘obra’, mas como ‘acontecimento’ multidimensional, espaço-temporal, audiovisual” (Lehmann, 2007, p. 256). Daí decorreriam sua frequente recusa ao estatuto de durabilidade e sua independência em relação a um ordenamento logocêntrico. Essa independência viria requerer a substituição da recepção sintética do teatro por uma recepção mais sinestésica, compreendida como a “correalização construtiva” do fenômeno teatral. Caberia, então, ao público tomar parte no fenômeno engendrado por meio de uma “processualidade aberta”.

Lehmann contrapõe o *pós-dramático* a uma categorização epocal pós-moderna, recusa a leitura da modernidade estética do avanço de uma marcha vanguardista e se afasta da categorização adorniana do *novo* como invariante moderna. O autor, todavia, corrobora a crítica de Adorno à indústria cultural. Isso porque Lehmann identifica o *pós-dramático* como uma contestação ao rebaixamento da sensibilidade e do fazer artístico pelos meios de comunicação de massa – uma oposição por ele considerada ainda mais necessária face à velocidade e à superficialidade da era digital.

Lehmann absorve a terminologia pós-estruturalista e a filosofia frankfurtiana sob influência de Adorno, de modo a contradizer a “semântica das formas” de fulcro épico organizada por Szondi.

A análise de Lehmann verifica a concentração de variados processos de *desdramatização* tanto na literatura dramática quanto em espetáculos e exibições

cênicas do eixo euro-americano, concebidos a partir dos anos 1970. Seu estudo defende que tais processos levam, desde os anos 1990, a um declínio da perspectiva dramática, que, conforme expõe Lehmann,

[...] pretendia erguer um *cosmos fictício* e fazer que o “palco que significa o mundo” aparecesse como um palco que representa o mundo [...]. Para uma tal ilusão não se requer nem a integridade nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido a um “mundo”, isto é, a um conjunto. Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo do “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como *modelo* do real. O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante da arte teatral (Lehmann, 2007, p. 26).

Segundo Lehmann, o *teatro pós-dramático* se define pelo preterimento de uma lógica interna organizadora da criação teatral, não mais subordinada a uma matriz elaborativa. Esse teatro, então, antagoniza veementemente a construção fabular dramática.

Nesse sentido, Lehmann afirma que Brecht apenas renovou a tradição, mas não revolucionou a arte dramática devido à manutenção do enredo, que para ele “[...] continuou sendo o alfa e o ômega do teatro” (Lehmann, 2007, p. 51). Por isso mesmo, o *teatro pós-dramático* seria um teatro pós-brechtiano.

[...] [No *teatro pós-dramático*] o que se tem, evidentemente, já não é apenas ruptura da ilusão dramática ou distanciamento epicizante, se para produzir “teatro” não há necessidade nem da ação, nem das *dramatis personae* configuradas plasticamente, nem de uma colisão de valores dramático-dialética, nem mesmo de figuras identificáveis – e tudo isso é demonstrado de modo suficiente [...] [por esse] teatro (Lehmann, 2007, p. 52).

Segundo Lehmann, o *teatro pós-dramático* demonstra “[...] algo semelhante a uma falta de sentido” (Lehmann, 2007, p. 87). É a essa “falta de sentido” que Lehmann credita a tendência em comparar o *teatro pós-dramático* ao teatro do absurdo.

Quando se faz uma revisão do teatro do absurdo na descrição de Esslin, é possível sentir-se por um momento projetado no teatro pós-dramático [...]: não há “nenhuma ação ou intriga digna de nota”; as peças “normalmente não apresentam quaisquer figuras que se pudesse chamar de personagens”, aparentando antes ser “algo como marionetes”; com frequência não têm “nem começo nem fim”; em vez de espelhos da realidade, mais parecem “imagens especulares de sonhos e temores”, sendo muitas vezes constituídas não de “réplicas fluentes e diálogos burilados”, mas de “balbucios sem coerência” (Lehmann, 2007, p. 87).

Se o *teatro pós-dramático* também comporta a recusa a um sentido evidente e o gosto pelo disparate, Lehmann se dedica a delimitar a distância entre o *teatro pós-dramático* e o teatro do absurdo por verificar neste a acomodação da absurdidade em um cosmos ficcional disparatado. O teatro do absurdo substituiria a composição mimética de um cosmos ficcional dramático por um outro cosmos ficcional, aparentemente ilógico, ou seja, ainda constituiria uma fábula como arranjo do estapafúrdio para a apresentação de um mundo. Assim, discorrendo acerca do teatro do absurdo, diz Lehmann: “Mesmo o teatro da rigorosa crítica do sentido se compreendia como esboço de *um mundo*, tendo o autor como o seu criador” (Lehmann, 2007, p. 87).

Endgame é uma das peças longas de Beckett, finalizada quatro anos antes da composição de *Happy Days*, que é considerada por Esslin, bem como por outros autores, uma obra pertencente ao teatro do absurdo. Adorno (1982), todavia, declara que *Endgame* já viria anunciar a morte do drama ao apresentar uma autópsia da forma dramática.

Dramatic components reappear after their demise. Exposition, complication, plot, peripeteia, and catastrophe return as decomposed elements in a post-mortem examination of dramaturgy [...]. [...] *Endgame* studies (as if in a test-tube) the drama of the age, the age that no longer tolerates what constitutes drama (Adorno, 1982, p. 136).

Segundo Adorno, Beckett implode a construção do significado metafísico que sustenta a articulação da unidade do drama. Adorno, então, argumenta que em *Endgame*:

The logical figure of the absurd, which makes the claim of stringency for stringency's contradictory opposite, denies every context of meaning apparently guaranteed by logic, in order to prove logic's own absurdity: that logic, by means of subject, predicate, and copula, treats non-identity as if were identical, as if were consumed in its forms. The absurd does not take the place of the rational as one world view of another; in the absurd, the rational world view comes into its own (Adorno, 1982, p. 141)¹⁴.

Adorno, todavia, não deixa de considerar que em *Endgame* as unidades aristotélicas são retidas por meio da paródia. Assim, os elementos constitutivos de um drama canônico putrefato seriam reerigidos pela via da negatividade: a personagem afirma-se como caricatura e/ou *impersonagem* transpessoal, o espaço como um lugar não determinado, o tempo como prolongamento sem referente mnemônico, a ação como movimento destituído de intenção transformadora.

É também pela formulação paródica inserida, mesmo que às avessas, na tradição dramatúrgica da criação de um cosmos ficcional fechado, que Lehmann indica a divergência entre o teatro do absurdo e o *teatro pós-dramático*.

Para Lehmann, o *teatro pós-dramático* representa uma ruptura determinante não só com a dramática tradicional mas também com as “novas” formulações modernas do drama representadas pelo teatro do absurdo e pelo teatro brechtiano.

[...] O teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição teatral dramática; alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem, com o mesmo peso do texto e

¹⁴ Adorno (1982) escreveu *Trying to Understand Endgame* em 1958. Esse trabalho, porém, foi publicado pela primeira vez, em Frankfurt, em 1961. O livro *The Theatre of Absurd* (Esslin, 2001) foi publicado primeiramente nos Estados Unidos, também em 1961. Ainda que Adorno só trate de *Endgame* no seu ensaio, são inúmeras as coincidências verificadas entre as duas análises, entre elas o uso do termo “absurdo” para tratar da dramaturgia de Beckett.

podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. Por isso, não se pode falar de uma “continuidade” do teatro do absurdo e do teatro épico no novo teatro; deve-se antes indicar uma ruptura, já que tanto o teatro do absurdo quanto o épico, por vias diferentes, se atêm ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não mais o faz (Lehmann, 2007, p. 88-89).

Beckett não é relacionado ao teatro do absurdo por Lehmann, que o situa entre os autores que viriam, entre os anos 1960 e 1990, revolucionar a “concepção textual” assumida pela dramaturgia no *pós-dramático*, centrado na relação palco-plateia.

Lehmann cita mais especificamente Beckett ao relacionar os textos “*A missão*” [*Auftrag*], de Heiner Müller (1929-1995), e “*Aquele tempo*” [*That Time*], um dos *dramáticulos beckettianos* de 1976. Ambas as obras são elencadas como exemplos de como o *teatro pós-dramático* propiciaria a desagregação da vivência do tempo a partir de uma narrativa fragmentária, em que “[...] o fio da continuidade interna é rompido” (Lehmann, 2007, p. 299).

Enquanto Beckett é tratado por Lehmann como sendo um proêmio do *teatro pós-dramático*, Heiner Müller é identificado como um dos eixos desse teatro. Müller, que continuaria a escrever para a cena até 1995, ano de sua morte, traz influência de Brecht e vem ao encontro da herança dramatúrgica de Beckett.

Como a ascendência de Brecht em Müller é largamente reconhecida, Kalb (2001) assinala que a escrita teatral de Müller vai ao encontro do trabalho de Beckett.

It’s remarkable in itself that Müller, an artist who, in your own words, “started where Brecht left off” [...], in essence ended his career where Beckett left off (Kalb, 2001, p. 80).

Kalb verifica que Müller parte do modelo épico brechtiano para o desenvolvimento de uma estética própria de montagem e colagem de fragmentos “dramáticos” sintéticos. Não obstante, segundo Kalb, a partir dos anos 1980 Müller acentua a redução e a concentração dos seus textos para, conforme os *dramáticulos beckettianos*, conceber

uma dramaturgia marcada por uma feição narrativa e preñe de um impulso pictórico, caracterizando-se como uma *paisagem dramática descentralizada*.

Relacionando especificamente a peça *Bildbeschreibung, Description of a Picture*, de Müller, com a obra de Beckett, Kalb aponta correspondências, observadas também por Lehmann, entre o trabalho dos dois dramaturgos:

Like so much of Beckett's late prose, dramatic and nondramatic, *Description of a Picture* presents a fragmentary, possibly post-death body "amputated by the picture's border" and willfully indeterminate picture that the reader/spectator must mentally 'construct' in the course of listening. The largely mental action consists of the collision between that construction process and the speaker's creative journey. [...] The mental construction of the timeless picture necessarily occurs in time, so the mind, whether reading or listening, cannot help repeatedly stopping to ponder what it has been told [...], momentarily regarding incomplete interim pictures as complete, like theatrical scenes or film frames, despite the continual addiction of more information. The listener/onlooker tends to be pulled into the process of fragmentation that (in a final irony) binds the narrative together ("who OR WHAT asks about the picture") just as in *Play, Not I, That Time* and others Beckett works (Kalb, 2001, p. 79-80).

Kalb salienta que esse modo de composição faz com que a leitura dos textos beckettianos por ele referidos já proporcione, em si mesma, uma "experiência dramática". Nesse mesmo sentido, acrescenta Cohn: "Beckett's plays [...] are play as opposed to unmediated reality, but play is its own mode of reality" (Cohn, 1980, p. 3).

Beckett, assim como Müller, seria então considerado um escritor teatral que propõe um dos modos de recepção do *teatro pós-dramático* descrito por Lehmann. Uma recepção planejada a partir de obras que, encarnando o conflito entre a temporalidade da narrativa e a estaticidade da imagem pictórica, constituem-se como *paisagens dramáticas descentralizadas* – que não podem ser apreendidas de um ponto de vista consensual.

Lehmann descreve o *teatro pós-dramático* como um teatro que perdeu a moldura do *cosmos ficcional*. Tanto Beckett quanto Müller se aproximariam das discussões estéticas encetadas pela pintura denominada “abstrata” por trabalharem a materialidade concreta e a instância inaugural em composições que, abandonando o enquadramento da composição fabular, recusam a lógica mimética.

Se Beckett é citado por Lehmann como um precursor do *teatro pós-dramático*, Lehmann também admite a relevância de analisar a dramaturgia de Beckett tendo por referencial o cânone aristotélico desdobrado na tragédia classicista. Tratando ainda do *dramatículo* beckettiano *That Time*, afirma então Lehmann:

A estética da redução do teatro classicista, especialmente o de Racine – períodos de tempo mínimos, lugar único, concentração em um conflito quase que puramente espiritual, com a tendência de supressão de qualquer elemento real que preencha o espaço e o tempo –, retorna modificada na dramaturgia do ponto zero de Beckett. [...] Com exceção de uns poucos estudos, ainda não foi apreciada a importância da tragédia clássica para Beckett. [...] Seus personagens levam uma existência quase incorpórea – paródia da abstração e da espiritualização clássicas (Lehmann, 2007, p. 299-300).

Beckett faria uso do modelo fabular classicista raciniano para se distanciar da fábula tradicional.

Happy Days torna-se então a obra ideal para a análise de como Beckett trabalha a sua dramaturgia de modo a se desviar da composição de um *cosmos ficcional* fechado, ou seja, da composição fabular *stricto sensu*.

Lyons (1983) vem a afirmar que Beckett concebeu a imagem do tempo e do espaço apresentada em *Happy Days* a partir de *Phèdre* de Racine, enquanto Knowlson (1996) também indica uma possível relação entre a forma da composição de *Happy Days* e o fato de Beckett ter relido Racine em meados dos anos 1950:

His readings of *Andromaque*, *Phèdre* and *Bérénice* may have focused his mind on the theatrical possibilities of monologue and of what could be done with virtually immobile characters inhabiting a closed world in which little or nothing changes.

(*Bérénice* was, he thought, a wonderful example of just a such a play.) This daily diet or Racinian claustrophobia forced Beckett to concentrate on the true essentials of theatre: time, space, and speech. It pointed him in the direction that made a tightly focused, monologic play like *Happy Days* or *Play* possible. And eventually it was to lead him to write the short monologues of the 1970's (Knowlson, 1996, p. 383).

Knowlson sugere haver uma recrudescência de características composicionais de Racine – quanto à constituição das personagens, do tempo, do espaço e da ação – em textos teatrais beckettianos. Revely-Calder (2016), por sua vez, indica a proximidade de *dramaticulos* beckettianos, especificamente *Come and Go*, com a composição do dramaturgo classicista.

Para Kalb (2001), mesmo nos *dramaticulos* beckettianos há uma sutura paradoxalmente assegurada pela própria fragmentação desses textos. É antes para falar da desconformidade e da fragmentação, garantidoras de uma outra sutura, que aqui se buscará analisar *Happy Days* sob o aspecto de uma constituição fabular. E se o termo fábula parece demasiado extemporâneo, verifica-se que mesmo Lehmann assume a impossibilidade de determinar o *teatro pós-dramático* sem relacioná-lo à dramática:

[...] Fala-se aqui renovadamente de teatro pós-dramático e definitivamente *não* de um teatro que se encontra *além* do drama, sem relação alguma. Ele pode ser concebido muito mais como desdobramento e florescimento de um potencial de desagregação, de desmontagem, de desconstrução no próprio drama. Essa virtualidade estava presente na estética do teatro dramático, embora fosse difícil de decifrar (Lehmann, 2007, p. 69).

Lehmann ainda esclarece que “‘após’ o drama significa que este ainda continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’” (Lehmann, 2007, p. 33).

É exatamente por se considerar processos de *desdramatização* já presentes no drama moderno, a contensão limítrofe e a perversão paródica de elementos fundamentais da constituição fabular dramática na composição teatral de Beckett, e a sutura de

fragmentos “dramáticos” nos textos teatrais beckettianos, que aqui se optou por analisar *Happy Days* a partir da concepção de uma *fábula em desvio*.

1.4. O desvio da fábula

Jean-Pierre Sarrazac (2017), em *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés*, compreende serem despropositadas as concepções pós-dramáticas que, apoiadas em Lehmann, consideram uma irreversível deterioração do drama e da fábula.

Contrapondo-se à ideia da morte do drama e da fábula, Sarrazac apresenta a concepção da *fábula em desvio*. Sarrazac não chega a destituir o referencial do drama absoluto, caro à análise teleológica de Szondi e mesmo ao antagonismo *pós-dramático*, mas defende ser próprio da composição dramaturgica reinventar-se continuamente, operando à margem de modelos pré-fixados e apresentando-se refratária aos sistemas legiferantes.

O autor parte da perspectiva histórico-dialética da *epicização* do drama e da *romancização*¹⁵ do gênero dramático, proposta por Mikhail Bakthin, para afirmar a heterogeneidade fundamental da composição dramaturgica e forjar os conceitos de *drama rapsódico* e de *dramaturgo-rapsodo*. Ele define o *drama rapsódico* como um drama formado por fragmentos e o *dramaturgo-rapsodo* como um autor que trabalha a experiência de cisão entre o homem e o mundo no desmembramento dos enunciados formais. Segundo Sarrazac, o *autor-rapsodo* adota a prática da vivissecação do drama a partir de procedimentos de cortar e cauterizar, coser e descoser os elementos da dramática tradicional.

Para Szondi há a reestruturação do drama moderno sob a égide épica. Lehmann, por sua vez, defende a passagem do teatro, a partir dos anos 1990, a uma era *pós-dramática*. Sarrazac, no entanto, considerando o transbordamento do drama pelo viés épico, lírico, cênico e tecnológico, defende o hibridismo e a desordem como motores essenciais do teatro e da dramaturgia moderna e contemporânea.

¹⁵ Emprega-se aqui o termo *romancização* conforme apresentado em *Epos e romance* (Bakthin, 1993, p. 400).

A desordem verificada por Sarrazac advém, segundo o autor, do sentimento primevo de um vazio existencial seguido da perda de sentido, pós-Auschwitz e pós-Hiroshima e Nagasaki, caracterizada pela intuição da inexistência ou morte de Deus. Para ele a essa desordem é acrescido o luto ou protesto por aquilo que já não tem mais nome nem identidade na sociedade globalizada pós-industrial.

Para Sarrazac, o espírito da época assimilado por alguns dos primeiros dramaturgos modernos irá se somar a um redirecionamento da prática teatral no período, fazendo com que, desde então, a dramaturgia se veja impelida a rearranjar, dos escombros da tradição, um novo edifício dramático a cada obra.

Assim, Sarrazac abre a análise do drama à perspectiva da cena para, diferentemente de Lehmann, indicar não apenas uma relação referencial, mas a contiguidade entre o drama moderno e o drama contemporâneo, uma vez que este só faria trabalhar mais agudamente as disposições modernas.

Ao definir os anos 1880 como marco inicial do drama moderno, adjacente ao drama contemporâneo, Sarrazac compreende que o impulso para a constituição de um novo panorama dramatúrgico advém da relação de interdependência entre cena e texto desenvolvida a partir do advento da moderna encenação.

A entrada do drama na modernidade é de fato concomitante ao evento da encenação moderna: o drama confessa sua incompletude, suas aberturas; ele clama pela cena. Com frequência, à força de didascálias – como em Ibsen, O'Neill ou Beckett¹⁶, ou ainda Diderot, seu precursor – ele se esforça por inscrever em si mesmo sua parte de vida, seu devir cênico (Sarrazac, 2017, p. 245).

As didascálias, essas anotações que pretendem mediar o texto e o espetáculo, praticamente inexistentes até a constituição do melodrama e ainda pouco presentes no drama naturalista, alastram-se nas dramaturgias modernas e contemporâneas. Sarrazac verifica o emprego abundante das didascálias como a manifestação do desejo de

¹⁶ O maior detalhamento das didascálias nas peças de Beckett também é diretamente proporcional ao envolvimento do autor com a direção teatral.

acentuar a incorporação do jogo espetacular no drama e de engajar o texto teatral no *devoir* cênico. Ele, então, considera que no drama moderno e contemporâneo:

[...] o dramaturgo é levado a pensar o drama como uma ação cênica antes mesmo de considerá-lo uma ação propriamente dramática. A fábula (*mythos*) não é, apesar disso, reduzida a nada, como algumas vezes se pretende, mas a cena tem domínio sobre ela. [...] O jogo se apodera da fábula, [...] [submetida à] oscilações frequentes [...] que contrariam os princípios aristotélicos-hegelianos de unidade e de progressão dramáticas. Em última análise, o jogo insufla liberdade no drama, afastando dele todo *fabulismo* linear, toda ossificação da fábula. [...] [Transforma-se, então,] em base, em pedra angular da peça, o jogo de cena (Sarrazac, 2017, p. 288).

Para Sarrazac, o teatro moderno e contemporâneo apresenta a concepção de um *drama cênico* que incorpora o jogo dos atores e tem em conta a presença do público, sem muitas vezes pretender esconder a sua natureza lúdica.

O autor afirma ainda a permanência do drama diante da apropriação de outros registros textuais e cênicos e dos recursos dos *media*.

O drama moderno e contemporâneo se dá inteiramente em linhas de fuga; está sujeito a uma desterritorialização permanente. Sob o efeito da pulsão rapsódica, ele integra, sem cuidado de síntese, elementos líricos, épicos e discursivos. E, em consequência da separação teatro/forma dramática e do fim do textocentrismo, ele pode dar lugar a formas de expressão extratextuais, tais como a dança, o circo, o vídeo e outras novas tecnologias (Sarrazac, 2017, p. 331).

Contrariando a concepção do *teatro pós-dramático*, Sarrazac considera conformações extremas entre texto e cena na consecução de dramaturgias teatrais que, por meio de linhas de fuga, trazem a *fábula em desvio*: o drama cênico liberto do império da palavra, o drama que convida o espectador a tomar parte no jogo cênico, a concepção de “peças cerimoniais”, a exposição de uma resistência ao próprio jogo dramático e mesmo a elaboração cênico-dramática de espetáculos que colocam o próprio teatro em estado

de aporia. Sarrazac não deixa de defender a permanência da dramática ao considerar tais manifestações como dramatúrgicas dado que, segundo ele:

Resta um núcleo, uma parte, infrangível, que faz com que o drama continue a existir e a justificar esse nome de drama. Algo que eu definiria como *o encontro catastrófico com o outro*, sendo em alguns casos, *o outro consigo mesmo*. Encontro que tem lugar em cena e diante de um público. Definição mínima, sem dúvida, mas apropriada para acolher as infinitas variações desta forma única: o drama-da-vida (Sarrazac, 2017, p. 333).

O *drama-da-vida* é considerado por Sarrazac o drama que, fundamentado na cena, inscreve-se na própria vida.

Se a concepção da *fábula em desvio*, a partir de uma perspectiva supra-abrangente, implica ainda o risco de estabelecer Sarrazac como um neo-aristotélico, é imprescindível destacar que ele examina particularidades formais de uma grande quantidade de peças teatrais modernas e contemporâneas e a acomodação do caos na dramaturgia teatral.

Sarrazac (2013, b.) afirma a coordenação de dois esquemas organizacionais da *fábula em desvio*: a *fábula como processo* e a *fábula como paixão*.

A *fábula como processo*, ao modo de Brecht, é relacionada a uma fragmentação que ganha unidade por meio de comentários que costuram as ações entrecortadas sem uma necessária ordenação cronológica e rumo a um desenlace irresoluto, em aberto. De outro modo, na *fábula como paixão* a pulsão da desordem oblitera a possibilidade da relação interpessoal e interrompe o fluxo da ação no tempo presente. A *fábula como paixão* representaria a agonia caótica da *Via Crucis* do homem, em conflito com “[...] o meio ou as forças invisíveis, cósmicas, simbólicas, que tramam seu destino” (Sarrazac, 2013 b., p. 86).

Sarrazac indica a pulsão da *fábula como paixão* na dramaturgia de Beckett, impregnada pela angústia de encontrar uma forma de abarcar a desordem existencial e de tentar conter o fugidio da existência.

O autor verifica na dramaturgia teatral moderna a constituição de um *teatro íntimo*, diverso do teatro intimista, caro ao desenvolvimento e à compreensão de diversos processos de *desvio fabular* verificados por ele no drama moderno e contemporâneo. Segundo Sarrazac, alguns desses processos incidem na dramaturgia teatral de Beckett.

O *teatro íntimo* identificado por Sarrazac comporia, em diferentes arranjos, um *metadrama* – salienta-se aqui, constituído por uma referencialidade não necessariamente coincidente com a metateatral. Seria esse *metadrama* estabelecido pela referência a um drama pregresso à peça apresentada. Um drama anterior vem, então, à cena por meio do comentário do *eu épico* em embate dialético com o *eu dramático*, que rememora e vive o conflito expandido de toda uma existência. Observa-se, a partir daí, a partenogênese ou mesmo a diluição da personagem dramática, imersa em um conflito interno que, em vez de objetivá-la, a absorve. Considera Sarrazac:

No momento da teoria freudiana do inconsciente, o advento do verdadeiro teatro íntimo se funda sobre um eu em perpétua contradição consigo mesmo, um eu que renunciou à sua soberania, à sua independência, um eu no qual o lugar irremediavelmente vago do foro íntimo cria um formidável apelo ao vazio. Despossuído de sua integridade, minado por dentro, esse eu em queda livre se encontra, ao mesmo tempo, distraído de sua relação com o outro no âmbito da colisão dramática, desviado – ou desenvolvido – a si mesmo, engolfado em seu próprio abismo (Sarrazac, 2013 b., p. 35).

Sarrazac (2017) relaciona à dramaturgia de Tchékhov o estado de suspensão e de espera despropositada retratada por inúmeros dramaturgos teatrais contemporâneos, cujas personagens, acometidas por um sentimento íntimo de vazio e por uma paralisia existencial, aguardam um futuro messiânico ou algo que nem mesmo conseguem definir. Essa espera é sustentada por rememorações que acarretam a constituição de *metadramas*.

Além de Tchékhov, Sarrazac também destaca Ibsen, Strindberg e O'Neill como autores seminais de *metadramas* que recorrem à rememoração de um drama que antecede o tempo representado na composição dramática.

Não obstante, Sarrazac indica ser Pirandello, por excelência, o autor do *metadrama*. Isso porque ele problematiza o próprio drama como objeto, trazendo à cena o conflito de um *eu* múltiplo e camaleônico, ainda que esse dramaturgo venha a estabelecer a máscara cênica como o elo das discussões empreendidas sobre a multiplicidade do *ser*. Sarrazac observa que, diferentemente de outros dramaturgos teatrais do período, Strindberg estabelece o nascimento e o estar no mundo como catástrofe inaugural que destitui a progressão dramática rumo a um conflito a ser estabelecido. Tal como no *drama estático* de Maeterlinck, a dramaturgia de Strindberg apresentaria, então, a fatalidade como circunstância dada. Strindberg viria a se sobressair ainda por apresentar o modelo da trajetória errante de personagens que, abdicando da ação efetiva, assumem a condição reflexiva ou passiva em um *stationendrama*¹⁷ – inflacionado no drama expressionista.

Sarrazac verifica que o modelo da “paixão” em estações espaçadas ou concentrada no último quadro da agonia e da morte direciona boa parte do drama moderno e contemporâneo que, em vez da redenção, representa a queda de personagens constantemente despersonalizadas em um “*no man’s land*”¹⁸.

Em Beckett haveria compressão de todas as estações em um único instante, infinitamente distendido, que eternizaria a agonia que precede à morte. No espaço desértico beckettiano, a personagem esvaída vagaria imóvel na rememoração de

¹⁷ Apesar de Sarrazac (2013) utilizar a metáfora do medieval Drama da Paixão, o autor esclarece que relaciona o *stationendrama* muito mais à Moralidade por essa apresentar um salto dramático menos abrupto. A Moralidade medieval, quando povoada por personagens humanas, submete o homem a uma série de provações e tentações que também constituem fases que o encaminham para a redenção ou à danação eterna.

¹⁸ Beckett cita um “*no-man’s-land*” no seu ensaio *Recent Irish Poetry*, publicado em 1934 (Beckett, 1983, p. 70-76). Nesse ensaio, ele trata de escritores irlandeses dividindo-os em dois grupos: os antiquários, aqueles que ainda professam a harmonia entre as sensações e os conceitos e, portanto, creem na possibilidade de criação de um belo artístico e na conciliação entre sujeito e objeto de contemplação, e os modernos, que, conscientes da irreparável ruptura entre sujeito e objeto, zombam da beleza e da ideia do dever de atingi-la. Diz então Beckett:

The artist who is aware of this [the breakdown of subject] may state the space that intervenes between him and the world of objects, he may state it as no-man’s-land, Hellespont or vacuum, according as he happens to be feeling resentful, nostalgic or mere depressed (Beckett, 1983, p. 70).

tempos mortos que esvaziariam o tempo presente, absorvido na constituição de um circuito infernal. Esse esvaziamento do tempo presente, esse vagar rememorativo e a errância imóvel das personagens beckettianas fazem com que Sarrazac verifique analogias entre o *drama itinerante* de Strindberg e a dramaturgia de Beckett, autores nos quais Sarrazac observa a pulsão da *fábula como paixão* (2013 b., p. 111-122).

O parentesco da dramaturgia de Beckett com o drama de Strindberg é confirmado por Cohn (1980), que ainda indica relações da produção teatral beckettiana com a obra de Maeterlinck. Cohn considera que a forma apresentada por Strindberg em *To Damascus 1*, da trajetória do questionamento espiritual no drama, viria a reverberar na composição teatral de Beckett, e percebe a atmosfera dramática do “vasto desconhecido”, desenvolvida por Maeterlinck, ventilar na dramaturgia beckettiana.

Cohn não indica haver especificamente alguma afinidade entre a obra dramática de Beckett e de Tchekhov, mas afirma:

What Chekhov's realism, Maeterlinck's symbolism, and Strindberg's intimate and less intimate theater shared was a de-emphasis on plot and a fragmentation of dialogue that would become the lingua franca of the absurdist (Cohn, 1980, p. 5).

Sarrazac (2017) aborda obras de autores relacionados ao teatro do absurdo sem encerrá-los na classificação fomentada por Esslin (2001). Ele reúne exemplos de mais de 120 peças teatrais de cerca de 50 autores de modo a indicar a centralidade do *desvio fabular* e a presença de processos de *desvio da fábula* na composição dramática moderna e contemporânea. Beckett está entre os nomes citados por Sarrazac como autor de uma dramaturgia teatral que trabalha vários procedimentos de *desvio da fábula*.

Apesar de identificar os processos de *desvio fabular* como processos de *desdramatização*, Sarrazac não considera a *desdramatização* um movimento dirigido ao encerramento do drama, pois afirma ser próprio da composição dramática teatral parasitar outros registros textuais e formas não textuais de modo a escapar da dramática *stricto sensu*.

Ele compreende, na dramaturgia moderna e contemporânea, a substituição do *drama-na-vida* pelo *drama-da-vida*.

O *drama-na-vida* é um *drama intersubjetivo*, que condiz com o drama absoluto definido por Szondi, apoia-se no cosmos ficcional dramático discutido por Lehmann e corresponde à concepção aristotélica-hegeliana que entra em colapso no fim do século XIX.

O *drama-da-vida* é um *drama intrassubjetivo*, caracterizado pela diluição do conflito e pela *desdramatização*. Esse drama perde a concentração da precipitação causal para se constituir como um “drama da vida inteira”, que diz respeito ao extravasamento da existência. Haveria então a substituição da lógica aristotélico-hegeliana por uma lógica analítica, em que fatos e ações passam a estar esparsos.

Dessa forma, na fábula moderna e contemporânea haveria a dissociação dos níveis da ação por meio de uma composição trabalhada a partir de fragmentos. Compreendida como lacunar, essa fábula é construída por saltos e elipses e passa a ser objeto de *montagem*. A situação, antes elemento circunstancial da fábula, passa a ter primazia sobre a ação. Daí decorre a produção de *dramas estáticos* caracterizados tanto por peças de grande extensão, que pretendem abarcar a trajetória de toda uma vida, quanto por peças bastante sintéticas, que comprimem a totalidade da existência. Um enredo fragmentado, sem início, fim ou meio, passa a ser a matriz do drama moderno e contemporâneo. Tal desmembramento da forma dramática acarreta a substituição da fábula clássica, tradicionalmente seccionada em cinco atos, pela possível disposição em cenas autônomas caracterizadas como quadros, que podem solicitar um título ou uma legenda.

Reconhecendo o teatro como arte do espaço no tempo presente, Sarrazac indica que o tratamento de uma medida desmesurada em dramaturgias teatrais modernas e contemporâneas leva à conversão do tempo em espaço. Tais composições, portanto, desenvolvem uma *estética de paisagem*, em que a exposição do transcorrer do tempo passa a depender do desgaste dos elementos materiais da cena – cenário, figurinos, objetos e adereços.

Sarrazac explica a *retrospecção* como um processo de *desvio fabular* essencial para o desenvolvimento do *metadrama*. Tudo já estaria definido quando a peça se inicia, fazendo necessário o procedimento da *retrospecção*. A *retrospecção* consiste, então, no exercício de rememorar acontecimentos ausentes que sustentariam o drama como sua verdadeira substância.

Outro processo de *desvio fabular* é a *antecipação*. Ela consiste na articulação composicional para a antevisão de fatos iminentes, o que distorce o fluxo temporal dramático e provoca a *desdramatização*.

Sarrazac chega a considerar que tanto a *retrospecção* quanto a *antecipação* impulsionam um movimento retrógrado de *contrafábula*, devido a uma oposição demasiado atenta à composição fabular dramática.

O autor estabelece ainda outra classe de procedimentos que levam à *desdramatização*: a *opção*, a *repetição-variação* e a *interrupção*.

A *opção* é definida como o cruzamento e a pluralização dos sentidos do drama, que fazem destituir interpretações absolutas. A *opção* recorre à *polifonia* para suplantar a voz única do drama, ou seja, a conjunção de todos os elementos dramáticos dirigidos a um mesmo curso. Esse procedimento trabalha, portanto, o optativo e o condicional de modo a alargar o campo do possível e a evitar o apaziguamento rasteiro dos sentidos.

Já a *repetição-variação* é identificada por Sarrazac como a operação mais presente nas dramaturgias contemporâneas. Sarrazac compreende a *repetição-variação* como uma resposta à vida contemporânea, sentida como a neurótica reprodução de rotinas involuntárias. Afirma ele:

[...] Tentar conjurar a repetição vivida por uma repetição estética, criadora de variações, parece ser o procedimento central do dramaturgo contemporâneo (Sarrazac, 2017, p. 34-35).

A *repetição*, que manifestaria a circularidade infernal de rotinas despropositadas, aliada à *variação* poderia oferecer um antídoto para a percepção já anestesiada pelo hábito.

Sarrazac esclarece que a *repetição-variação* pretende musicar a *repetição* até produzir a diferença. Tal qual nas composições musicais minimalistas, nas quais a repetição circular dos acordes altera a reverberação dos circuitos sonoros, a *repetição-variação* introduz na dramaturgia teatral pseudosimetrias e microvariações que ressignificariam todo o conjunto dramático.

Se a *repetição-variação* constitui o procedimento de desvio mais utilizado entre os dramaturgos teatrais contemporâneos, Sarrazac considera também a *interrupção* uma operação capital para o estabelecimento de um novo drama moderno e contemporâneo. Isso porque a *interrupção* permite a fragmentação do drama em unidades autônomas, o que assegura o princípio de irregularidade da composição fabular dramática.

Todos os processos de *desvio da fábula* analisados por Sarrazac alteram o regime dramatúrgico do intersubjetivo para o *intrassubjetivo* e o *infradramático*, o que implica a representação do isolamento e do destacamento do mundo em detrimento das relações intersubjetivas como um fundamento do drama.

No *ordenamento infradramático* não há mais progressão dramática ou o desenvolvimento da catástrofe. A progressão dramática cede lugar à *interrupção* devido à constituição de uma “série descontínua de microconflitos” (Sarrazac, 2017, p. 20). A apresentação de uma miríade de pequenos percalços instaura um *teatro íntimo* de conflitos intrassubjetivos. Essa subjetivação acarreta a própria relativização dos microacontecimentos e microconflitos dispostos no drama. Assim, a ação e a presença da personagem, impossibilitada de se objetivar a partir de um conflito externo determinado, veem-se então atacadas.

Segundo Sarrazac, no drama moderno e contemporâneo o estatismo evidencia os “detalhes infinitesimais da ação dramática”, e os “heróis” cedem lugar a personagens ordinários, comuns, quando não a *impersonagens* – que muitas vezes recebem o nome de letras, números, ofícios ou adjetivos.

A *impersonagem*, um aspecto do *desvio fabular*, não constitui a total ausência da personagem, mas deriva da indefinição da personagem devido a uma constituição

transpessoal e ao esboroamento da máscara dramática, o elemento que até então sustentava a *dramatis personae*. O fenômeno da *impersonagem* como reflexo da crise moderna do sujeito ganha diferentes matizes na dramaturgia teatral moderna e contemporânea¹⁹. Sarrazac, então, explica diferentes conformações da *impersonagem* verificadas no drama moderno e contemporâneo.

A diluição do caráter da personagem dramática pode ser resultado da sua disposição em uma sequência de acontecimentos desconexos que impedem a sedimentação e o reconhecimento de traços de personalidade. Assim, a personagem se desvia da individuação de forma a assumir um perfil impreciso, errático ou de múltiplas facetas.

A *impersonagem* surge também como personagem alegórica ou como entidade quase fantasmagórica e sem substância, por carecer de vontade própria e por apresentar total neutralidade ou indiferença quanto às circunstâncias dadas. O esmaecimento ou destituição identitária é, portanto, fruto da sua passividade, que faz com que muitas vezes ela seja reificada e absorvida na *paisagem dramática*. Esse tipo de *impersonagem* torna-se um enigma para si mesma, o que faz com que ela possa vir a se indagar débil e reiteradamente sobre a sua própria existência. A passividade dessa *impersonagem* aproxima da personagem reflexiva e da personagem-testemunha, também descritas por Sarrazac.

A *personagem reflexiva* e a *personagem-testemunha* abdicam da ação e negligenciam o tempo presente para se entregarem ao exercício de *rememoração* e à reflexão dos acontecimentos expostos.

Sarrazac identifica ainda a constituição de *impersonagens* a partir de uma coralidade dispersa. Essa coralidade caracteriza-se pela somatória de “personagens” despersonalizadas ou mesmo desumanizadas, que, privadas de uma existência independente, reivindicam uma identidade coletiva.

¹⁹ A crise do sujeito aqui referida constitui-se como uma revivescência da nostalgia romântica por um pretérito utópico em que sujeito e objeto, interno e externo, mente e corpo, espírito e matéria, significado e significante, não estavam seccionados. Tal crise assume a forma do sofrimento ontológico de uma existência despedaçada face à ausência de um absoluto metafísico que, por semelhança, pudesse garantir a unidade do sujeito.

O mais implacável procedimento de desvio infligido à personagem dramática, descrito por Sarrazac, parece ser a ascensão da despersonalização a um estado psicossomático, que faz com que a *impersonagem* se estabeleça como uma projeção. As *impersonagens* projetivas podem tanto se caracterizar como projeções de uma personagem central quanto se estabelecer como manifestações do esfacelamento de uma máscara insondável.

A *impersonagem* incorre na impossibilidade de uma autêntica troca intersubjetiva, dada a sua inconsistência identitária, e que, amiúde, ela não se dirige a um objetivo determinado. Sarrazac expõe o papel da *impersonagem* no *drama-da-vida*:

O drama-da-vida efetua essa transferência, essa viagem de “um homem” em sua singularidade, por meio de “todos os homens”, no plural. Nesse quadro, que não é um só, nesse quadro sem bordas e limites, a *impersonagem* jamais termina de sair de si mesma e de sair do drama. Ela escapa do espaço cercado do drama-na-vida para atingir o ilimitado drama-da-vida (Sarrazac, 2017, p. 195-196).

Segundo Sarrazac, o denominado *drama-da-vida* expõe a impossibilidade da comunicação, intersubjetiva, por meio de pseudodiálogos e da conversação, que evitam a interlocução genuína, de digressões errantes e descontínuas, do desencadeamento das réplicas, do solipsismo, que faz com que a fala seja dirigida ao público, da abundância de monólogos e solilóquios, do silêncio enquanto obstrução friccional do diálogo, da coralidade anônima e de “polílogos”. Os “polílogos” podem ser determinados pela inoculação da fala de outros em uma única *impersonagem* ou pelo fracionamento desta em vozes dispersas.

Além disso, o isolamento da *impersonagem*, incapaz de abrir-se à troca intersubjetiva, é acentuado pela compleição de cenários desérticos que funcionam como sucursais cênicas de um fluxo *despovoador*, concernente ao *desvio da fábula*.

O termo *dépeupleur* é empregado por Sarrazac para designar o processo pelo qual a *impersonagem* criatura, alienada da condição humana, é reduzida à mera corporeidade.

É interessante notar que *Le dépeupleur* é justamente o título de um conto de Beckett publicado em 1970²⁰.

Sarrazac indica, sucintamente e em linhas gerais, características da dramaturgia de Beckett relacionadas a procedimentos de *desvio da fábula*:

- o estiramento de um instante próximo da morte para abarcar a totalidade do *drama-da-vida*;
- o predomínio de um estatismo inscrito no *registro infradramático*;
- a presença avultante da *retrospeção* e da *interrupção*;
- a sobreposição de cenas que expõem a acumulação de tempos estéreis;
- a *repetição* de movimentos, formadora de um circuito de inação;
- o arrefecimento do diálogo em benefício de monólogos e solilóquios e a carência de dialogismo intersubjetivo;
- a predominância narrativa;
- a ênfase da corporeidade diante de uma linguagem verbal lacunar;
- a indeterminação e a desertificação dos cenários como *despovoadores*;
- a redução da personagem a uma impessoalidade monstruosa, por vezes não anônima;
- o fracionamento das “personagens” em vozes dispersas.

Sarrazac não se aprofunda no estudo da dramaturgia de Beckett e não se atém a *Happy Days*, dada a quantidade de autores e peças teatrais abordada pelo estudioso. Suas considerações gerais acerca da presença de procedimentos de *desvio fabular* na dramaturgia beckettiana orientam, contudo, a análise aqui proposta.

²⁰ Nesse conto de Beckett, cerca de duzentos seres humanos, divididos em categorias, vivem em um cilindro-prisão. O texto, que traz descrições enigmáticas da vida no cilindro e apresenta um certo humor negro, é considerado um dos trabalhos mais herméticos de Beckett. Sobre *Le dépeupleur* diz Knowlson:

Critics have argued fiercely as to whether *Le Dépeupleur* is a purely formalist work, a self-contained world that does not reach out beyond itself, or whether it is a piece of rhetorical fiction or allegory. If it is an allegory, the fictional world regarded as an allegory of the nonfictional called the real world, would be a place in which everyone is looking for his or her “lost one” (Knowlson, 1996, p. 476).

É importante esclarecer que o estudo aqui apresentado não desconsidera, porém, a contribuição de autores que, tratando da obra de Beckett, partem do contexto teatral pós-moderno ou mesmo do paradigma *pós-dramático*. Afinal, enquanto Lehmann define o *teatro pós-dramático* a partir da perda do enquadramento ficcional, Sarrazac opõe-se ao *pós-dramático* admitindo a reconfiguração do drama em “[...] um quadro sem bordas e limites” (Sarrazac, 2017, p. 196). Além disso, os procedimentos descritos por Sarrazac mostram-se, desde logo, bastante genéricos, de modo que o fundamental é verificar como Beckett os opera especificamente na composição de uma *fábula em desvio* em *Happy Days*.

Happy Days é nomeadamente indicada por Lyons (1983) como uma peça que emprega o modelo dramático de Racine – que segue a orientação dramatúrgica classicista quanto às unidades elementares da dramática –, mas esse texto teatral beckettiano muito se desvia da composição fabular do drama tradicional. Essa última obra teatral longa de Beckett apresenta características de peças anteriores do autor, relacionadas ao teatro do absurdo, mas já representa uma mudança da sua concepção dramática no sentido do seus *dramáticulos*. Assim, convém situar *Happy Days* no conjunto dramatúrgico de Beckett para o teatro, de forma a apresentar outras peças do autor que revelariam traços composicionais importantes para a análise dos *desvios da fábula* na obra aqui em causa.

2. *Happy Days* no conjunto dramaturgico do autor

O início da trajetória de Beckett como dramaturgo, à beira dos anos 1950, dá-se numa época em que o então autor de prosa e poesia se censurava por ter a impressão de estar se repetindo. Beckett passa, a partir desse período, a comprometer-se em assumir um expediente de depuração e decomposição da linguagem que lhe permitisse abordar os impedimentos da expressão.

Beckett reforça, então, sua descrença na palavra como um meio seguro de expressão e um expediente de redução verbal que consolidam seu distanciamento em relação à estética literária de James Joyce (1882-1941) – amigo pessoal de Beckett e influência importante na sua formação enquanto autor.

Anos mais tarde, Beckett viria a esclarecer as diferenças entre a sua produção literária e a de Joyce, conforme atesta o professor e crítico literário Lawrence Harvey (1925-) a partir de uma conversa que teve com o autor:

Writing was for him, he said, a question of “getting down below the surface” toward what he described as “authentic weakness of being”. This was associated with a strong sense of inadequacy of words to explore the forms of being. “Whatever is said is so far from the experience; if you really get down to the disaster, the slightest eloquence becomes unbearable”. In this he was far removed, he maintained, from the approach of James Joyce: “Joyce believed in words. All you would do was rearrange them and they would express what you wanted”. (Harvey; Beckett *apud* Knowlson, 1996, p. 439).

Beckett viria ainda a resumir a questão da seguinte forma:

“The difference between Joyce and myself is that Joyce is a synthesizer. He tried to pack the whole world into a book, in as much detail as possible, and I am an analyser. I try take as much of the detail away as possible” (Beckett *apud* Gontarski, 2017, p. 43).

Berrettine (2004) verifica também que a crítica de arte produzida por Beckett a partir de meados dos anos 1940 lhe permitiria: “[...] tratar, por outras vias, a questão literária e

esclarecer pontos sobre a sua própria estética” (Berretine, 2004, p. 37)²¹. Do mesmo modo, Oppenheim (2000) considera os textos críticos do autor acerca da arte pictórica essenciais para a compreensão da concepção artística e das objeções expressivas de Beckett reveladas pouco antes de 1950.

Knowlson, na biografia de Beckett intitulada *Damned to Fame* (1996), transcreve um trecho dos *Three Dialogues* de Beckett e do crítico de arte Georges Duthuit (1891-1973) – publicação em que estes discutem a arte a partir da estética de determinados pintores. Segundo Knowlson, esse trecho revela muito sobre o juízo estético de Beckett na época da composição da peça *En attendant Godot*, escrita entre 1948 e 1949:

Beckett focused on his by now celebrated statement: “I speak of an art turning from it in disgust, weary of its puny exploits, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road.” In answer to Duthuit’s “And preferring what?” Beckett replied memorably: “The expression that there is nothing to express, nothing which to express, nothing from which to express, no power of express, no desire to express, together with the obligation to express” (Knowlson, 1996, p. 336).

Cohn (1980) considera que a linguagem teatral veio permitir a Beckett dramatizar o nada, tornar o silêncio audível e expor a coexistência de diferentes temporalidades, dado o teatro evidenciar a presença do vazio, trabalhar o tempo ficcional e o tempo de representação.

Também Muse (2017), ao discorrer sobre o tratamento do tempo na dramaturgia teatral beckettiana, afirma que Beckett teria se voltado para o teatro pela oportunidade de

²¹ Beckett trabalhou na difusão da crítica de arte no jornal *Transition* com o crítico de arte Georges Duthuit (1891-1973). É no *Transition* e na revista *Cahiers d’art* que praticamente quase toda a crítica de Beckett sobre artes visuais, em grande parte produzida entre 1945 e 1954, é publicada. Entre esses textos estão: *La peinture des Van Velde ou Le monde et le pantalon* (1946), *Peintres de l’empêchement*, *Three Dialogues* (1949) e *Henri Hayden, homme - peintre* (1955). Inicialmente não foi dada a devida atenção à publicação dos “*Three dialogues*”, excertos de correspondências entre Beckett e Georges Duthuit acerca da arte pictórica, mais tarde considerados de extrema importância para a compreensão da perspectiva artística de Beckett. Os *Three Dialogues with Duthuit* (Beckett; Duthuit *In* Beckett, 1983, p. 138-145) discorrem sobre a concepção artística a partir da discussão da estética de Pierre Tal-Coat (1905-1985), André Masson (1896-1987) e Bram van Velde (1895-1981).

trabalhar a desestabilização do tempo, e ainda do espaço, de um modo não possibilitado pelo registro em prosa.

The stage, always tied to particular spaces and times, yet estranged from quotidian time, seemed an ideal venue in which to use duration and space as the means of their own defamiliarization (Muse, 2017, p. 104).

Em 1967, Beckett mesmo veio esclarecer que as balizas formais da dramática pertinentes ao tempo e ao espaço foram os motivos que inicialmente o levaram à composição dramatúrgica:

Theatre began for me as a relaxation. I was writing the *Trilogy* [*Molloy*, *Malone Meurt* e *L'Innommable*] and got blocked and, at the end of *Malone Dies*, I had to have a break from it. I turned to the theatre as one turns to light, needing to write something with a limited shape and space instead of the blackness of a novel (Beckett *apud* Fletcher, 2003, p. 81).

Já em 1983, respondendo novamente por que teria ele começado a escrever para o teatro, Beckett acrescenta:

[...] I felt the need to create for a smaller space, one in which I had some control of where people stood or moved, above all, of a certain light. I wrote *Waiting for Godot* (Beckett *apud* MacMillan; Fehsenfeld, 1988, p. 15).

Para Abbott, a consideração de Beckett sobre a “claridade” do registro dramático em relação à prosa estaria apoiada na corporeidade da personagem destinada à cena.

[...] [The] quality of “belonging” is what an actor enhances, and it must have been an important consideration for Beckett when he turned to the physicality of theater and what he has called its comparative “clarity” (Abbott *In Brater*; Cohn, 1990, p. 87).

A primeira peça publicada por Beckett é *En attendant Godot*, em 1952. Essa obra daria início ao conjunto dramático de Beckett composto de 19 textos para o teatro²², 7 peças para rádio, 5 peças televisivas e 1 roteiro cinematográfico²³.

Considerando algumas peças como exemplares fundamentais da composição teatral beckettiana, Cohn (1980) propõe a divisão do conjunto dramático de Beckett para o teatro entre “*The Waiting Plays*”, “*The Death’s Threshold Plays*” e “*The Post-death Plays*”²⁴. A autora reúne aquelas que ela chama de “*The Death’s Threshold Plays*” devido ao fato de se concentrarem na retrospectiva de toda uma vida no momento da morte. Já as obras nomeadas “*The Post-death Plays*” são identificadas pela total dissolução das personagens em fantasmagorias, que vivem a compulsão da repetição infinita em um espaço constituído como um purgatório. Para Cohn, *Happy Days* estaria entre as peças definidas pela apresentação de um estado de espera, sendo então indicada entre “*The Waiting Plays*”.

Retomando as análises de Cohn sobre a constituição do tempo nas peças de Beckett, Hale (1987) considera arbitrária a classificação oferecida pela autora:

The “continuum moments in the waiting plays” and the “hovering moments in the death’s threshold plays” belong to the same time as does the “blend of moment and continuum in the plays wrested from the void” (the “post-death” plays). For the image of time as diminishing, but never-ending, progression of yet same different moments leading to no identifiable goal is remarkably consistent in the Beckettian oeuvre. Whether his characters speak from death’s threshold,

²² Como referido anteriormente, haveria também a peça *Eleutheria*, escrita em 1947 e só publicada em 1995, após a morte do autor, que não desejava que essa obra constasse entre o seu conjunto dramático. *Eleutheria* é uma peça com 17 personagens que representa os esforços do jovem de classe média Victor Krapp para desvencilhar-se das amarras da instituição familiar da sociedade. Um dos motivos que teriam levado Beckett a renegar a peça seria sua conformidade com o registro realista, estranho às demais obras teatrais do autor.

²³ A produção dramática de Beckett para o teatro se encerra em 1983.

²⁴ Cohn pontua essa sua divisão a partir de algumas obras em específico. “*The Waiting Plays*”: *Waiting for Godot* (1956), *Endgame* (1958) e *Happy Days* (1961). “*The Death’s Threshold Plays*”: *Krapp’s Last Tape* (1958) e *That Time* (1976). “*The Post-death Plays*”: *Play* (1963), *Not I* (1972) e *Footfalls* (1976). Aqui são indicados o primeiro ano de publicação das peças em língua inglesa.

from beyond it, or from an earlier moment in their lives, their lamentations echo one another closely (Hale, 1987, p. 30).

Parece ser mais precisa a divisão da dramaturgia de Beckett em fases, proposta por Gontarski (1985) em *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Esse autor se debruça sobre vários textos dramáticos de Beckett e sobre esboços dramáticos, fragmentos e rascunhos que precedem essas publicações. Gontarski indica um progressivo exercício de apagamento das fontes primárias dos textos dramáticos beckettianos, mais próximas do registro realista, bem como a evolução de Beckett em direção a uma forma de composição análoga ao da formulação matemática, da composição musical e da produção pictórica abstracionista.

Nesse seu estudo genealógico, contudo, Gontarski não aborda toda a dramaturgia teatral beckettiana, restringindo-se a peças fundamentais para a análise do desenvolvimento do autor como dramaturgo, das quais foi possível rastrear as fontes e os rascunhos que resultaram no material publicado.

Obras dramáticas de Beckett, consideradas exemplares da escrita dramática do autor, são então agrupadas em fases por Gontarski a partir da verificação da convergência de opções estéticas, fontes e imagens pertinentes a seus processos de composição.

Reconstructing Beckett's process of composition, we can isolate some of his aesthetic decisions, focus on consistent patterns of images and thoughts, and examine Beckett's practical decisions [...]. As the various substrata beneath or the "macro-texts" behind Beckett's works (published and unpublished) are disclose, a clearer image of the nature and history of Beckett's creative process unfolds (Gontarski, 1985, p. XVIII).

Apesar de não abranger todas as peças teatrais de Beckett, a divisão em fases delimitada por Gontarski permite circunscrever *Happy Days* no conjunto dramático-teatral beckettiano a partir das suas características composicionais, e apresentar outras obras teatrais do autor que, comparativamente, apoiam a análise aqui a ser empreendida.

2.1. Fases na dramaturgia de Beckett

2.1.1. A influência da mímica: anos 1950

Knowlson (1996) relata que quando Beckett escreveu *En attendant Godot*, entre 1948 e 1949, e mesmo quando da primeira montagem da peça, estreada em 1953²⁵, o autor era totalmente inexperiente quanto ao fazer teatral. Knowlson também revela que Beckett nunca fora um espectador teatral assíduo, tendo tido apenas na época de faculdade, no *Trinity College* de Dublin, um período de entusiasmo por um certo tipo de produção teatral: “[...] a lighter kind of theatre that grew out of the revues and music-hall sketches of the ‘illegitimate’ theatre²⁶ or the circus” (Knowlson, 1996, p. 57). Segundo o biógrafo, mesmo quando já renomado no meio teatral, Beckett afirmava que pouco assistia a montagens de peças que não fossem as suas.

A tradição declamatória grandiloquente, ainda muito presente no teatro até meados do século XX, pode ter afastado Beckett da fruição do espetáculo teatral. Isso talvez explique também que nas suas primeiras peças haja a presença de traços do *music-hall*, do *vaudeville* e da chamada baixa comédia – formas espetaculares alheias ao trabalho cênico viciado e carcomido que os modernos encenadores deploravam.

É exatamente a partir da influência do *music hall*, do *vaudeville*, da chamada baixa comédia e da mímica, em especial, que Gontarski (1985) delimita uma primeira fase composicional da dramaturgia de Beckett.

Gontarski (1985) indica ser essencial observar que em 1950, anteriormente às peças que sucederam *En attendant Godot*, Beckett trabalhou a composição de 2 pantomimas: *Mime du rêveur, A*, guardada como um esboço dramático, e *Mime du rêveur, B*, obra jamais finalizada. Apesar de afirmar haver outras peças beckettianas inconclusas iniciadas nos anos 1950, Gontarski parte de relações estabelecidas com *Mime du rêveur*,

²⁵ Roger Blin (1907-1984) estreou a primeira direção de *En attendant Godot* em 1953 no *Théâtre Babylone*, em Paris, com também Blin no papel de Pozzo, Pierre Latour (1907-1976) como Estragon, Lucien Raimbourg (1903-1973) como Vladimir, e Jean Martin (1922-2009) no papel de Lucky.

²⁶ Esse dito “teatro ilegítimo” refere-se a formas teatrais cômicas fundamentadas no espetáculo cênico e não no texto teatral.

A, para ressaltar o papel da pantomima espetacular nos textos dramáticos publicados, não publicados e inconclusos produzidos por Beckett no período.

Para Gontarski, 4 dos primeiros textos de Beckett publicados para o teatro integram uma fase de experimentos teatrais relacionados à mímica, estando ainda alguns desses ligados entre si devido a outros aspectos.

These four plays – the two mimes [*Acte sans paroles I*, *Acte sans paroles II*], *Krapp's Last Tape*, and *Fin de partie* – form if not a series, at least a cluster of sorts. Beckett was not quite writing a sequence of plays, but he seems to have preoccupied with the mime genre and a series of themes and images that appear and disappear, and reappear in various guises within the plays of this period and that have, if not a common source, at least a close relationship to unpublished “*Mime du rêveur*, A.” (Gontarski, 1985, p. 25-26).

Gontarski indica que Beckett utilizou na composição de *Mime du rêveur*, A alguns *gags* já trabalhados em *En attendant Godot*.

Na peça *En attendant Godot*, ou *Waiting for Godot*²⁷, as personagens Estragon (Gogo) e Vladimir (Didi) esperam Godot em um local deserto ao pé de uma árvore. Em dado momento passa por ali Pozzo com o seu escravo Lucky, puxado por uma corda amarrada em volta do pescoço. É colocado um chapéu na cabeça de Lucky para que ele, sob o comando de Pozzo, “pense em voz alta” – uma das habilidades do escravo apresentada a Gogo e Didi. Lucky profere então um discurso desconexo, que ganha musicalidade devido às repetições e à ligeireza com que é articulado. Após a partida de Pozzo e seu escravo, um menino encaminha o final do I Ato trazendo a mensagem de Godot de que este só virá no dia seguinte. No II Ato a árvore, antes desnuda, apresenta algumas folhas, indicando uma passagem indeterminada de tempo. O diálogo inicial do II Ato revela que Gogo novamente dormiu alhures e que, sem saber por que, apanhou de alguns sujeitos. No decorrer da espera do II Ato mais uma vez passa por ali Pozzo e Lucky, mas Pozzo então está cego e Lucky mudo. Gogo e Didi fingem não conhecer a dupla, enquanto

²⁷ Traduzida por Beckett para o inglês em 1955, com primeira publicação dessa versão inglesa em 1956.

Pozzo parece não reconhecer àqueles. Após Pozzo e Lucky já terem partido, de novo vem um menino com o recado de que Godot não virá naquele dia e de que talvez ele venha no dia seguinte. A peça termina com Estragon e Vladimir discutindo a possibilidade de se enforcarem caso Godot não apareça, com Vladimir mandando Estragon erguer as calças – já que Estragon as tem abaixo dos joelhos –, e com a indicação de que ambos permanecem imóveis depois de já terem decidido partir dali. A identidade de Godot, o local, o tempo e a razão da espera não são elucidados.

A situação de Estragon com suas calças é só um dos embaraços *clownescos* que, caracterizados como microconflitos, preenchem o tempo da espera inane apresentada em *Waiting for Godot*. É exatamente a pantomima desenvolvida em tais imbróglis que Gontarski observa nutrir a composição de *Mime du rêveur*, A.

Segundo Gontarski, *Mime du rêveur*, A apresenta grande semelhança com a peça *Fin de partie* de Beckett, escrita de 1954 a 1956 e publicada pela primeira vez em 1957.

Fin de partie, ou *Endgame*²⁸ se passa em abrigo sem mobília. Uma janela alta demarca o lado direito da cena, e outra, igual, o lado esquerdo. Há uma porta, no lado direito à frente, que dá para uma cozinha que não pode ser vista, e duas latas de lixo do lado esquerdo à frente. Ao lado da porta há um quadro pendurado de frente para a parede, de modo que a imagem nele retratada é ocultada. Uma luz acinzentada toma conta de todo o interior do abrigo. Hamm é cego e está numa cadeira de rodas. É ele quem manda em Clov, de quem, no entanto, para tudo depende. Clov, a única personagem que pode se mover por si só, padece de uma condição que não o permite sentar-se e reclama por não saber por que obedece a Hamm. Hamm diz que Clov é, sobretudo, essencial para dar-lhe a réplica. Hamm, o sonhador enclausurado na sua escuridão individual precisa também de ouvidos que acolham uma história que ele está há tempos tentando terminar. Nagg é uma das personagens chamadas a ouvir essa história. Nagg e Nell, respectivamente o pai e a mãe de Hamm, infantilizados, estão presos nas latas de lixo das quais submergem vez ou outra para lembrarem de tempos longínquos. Nagg

²⁸ Traduzida para o inglês por Beckett em 1957, com primeira publicação dessa versão inglesa em 1958.

também pede comida, mas já não há comida, calmantes ou cobertores. Tudo no interior do abrigo está caminhando para a degradação e progredindo para um fim, conforme indica Clov ao abrir a peça: “Finished, it’s finished, nearly finished, it must be nearly finished” (Beckett, 2006, p. 93). A deterioração, porém, se arrasta sem anunciar seu termo. Também o cachorro de pelúcia que Clov faz para Hamm permanece inacabado: é entregue com três pernas apenas. Fora do abrigo tudo já estaria morto. Clov diz ver através das janelas que a terra e o oceano, como todo o resto, estão transformados em cinzas, e informa que a natureza foi extinta. O aparecimento de uma pulga no interior do abrigo é percebido como uma ameaça. Hamm pondera que a humanidade poderia se reconstituir a partir do inseto. Quando Clov pensa ter visto um menino por uma das janelas, a primeira reação de Hamm é de mandar Clov ir até lá e “resolver o assunto”. Logo, porém, Hamm abandona a questão por refletir que fora do abrigo nada pode sobreviver. Clov deseja deixar Hamm e partir. Se ele for embora certamente morrerá, assim como Hamm, que dele depende. Seja qual for a decisão de Clov, a morte, devido à escassez de recursos, aproxima-se. Clov vai para a cozinha depois de ter-se preparado para partir. Hamm então divaga sobre acabar sozinho na escuridão e, em vão, chama pelo pai e por Clov. Por fim ele tapa o rosto com um pano e larga-se prostrado em sua cadeira como no início de *Endgame*. Esse pode ser apenas o fim de uma das partidas do jogo, que se reiniciará quando Clov retornar da cozinha.

Endgame já se inicia em uma circunstância apocalíptica e o escoamento do tempo distendido de um instante próximo da morte é exposto mediante a deterioração material representada na peça.

Gontarski indica que a personagem de *Mime du rêveur*, A corresponderia a um esboço de Hamm: um sonhador no centro do palco, na sua cadeira, vestindo um robe e usando um cachecol, em estado de deterioração física. O estudioso assinala que, sob influência da pantomima e da baixa comédia, *Endgame* inicia-se com um *brief tableau* e que, apesar da sua atmosfera lúgubre, o movimento cênico sugerido pela peça aproxima-se do exercício farsesco.

O tom exato de *Endgame*, conforme demonstra Gontarski, é alcançado a partir de redações que apresentam uma composição em 1 só Ato e depois em 2, para novamente

ser reduzida a 1 Ato somente. É observado nesse desenvolvimento a deflexão e a abstração de referências textuais na peça, e a dosagem do jogo cênico entre o burlesco e o cruel.

O influxo da mímica na dramaturgia teatral de Beckett dos anos 1950 fica evidente na composição de *Acte sans paroles I*²⁹, – peça escrita a pedido do ator e dançarino performático Deryk Mendel (1920-2013) –, e de *Acte sans paroles II*³⁰, um par mímico escrito em 1956.

Em *Acte sans paroles I* ou *Act Without Words I*, uma única personagem é obrigada a permanecer no palco, para onde foi lançada. O cenário é desértico e a personagem é mantida sob um sol escaldante enquanto tenta alcançar, em vão, o que lhe é ofertado em cena mediante a sinalização de um apito. Já *Acte sans paroles II* ou *Act Without Words II* traz as personagens “A” e “B”. “A” é vagaroso e introspectivo e “B” um tipo diligente – disposição que lembra a dinâmica *clownesca* entre Didi e Gogo em *Waiting for Godot*. “A” e “B” são impelidos, alternadamente, por um agulhão a realizar aquilo que parece ser uma rotina: sair dos sacos em que se encontram, vestirem-se, mastigarem uma cenoura, dobrarem uma pilha de roupas, moverem os sacos etc. Ao contrário de “A”, que reza parecendo rogar por outra realidade, “B”, mostra-se prático, vindo a consultar um relógio, repetidas vezes, e um mapa.

Enquanto *Act Without Words I* parece representar a impotência e a impossibilidade da satisfação humanas, aludindo ao mito de Tântalo, *Act Without Words II* remeteria ao mito de Sísifo, ao fato de o homem ser impelido inconsciente e compulsivamente à ação. *Act Without Words I* termina com a personagem olhando para suas mãos vazias, enquanto *Act Without Words II* finda abruptamente com “A” rezando após ter rastejado para fora do seu saco, dando a impressão de que a série habitual de ações se reiniciará. Tanto *Act Without Words I* quanto *Act Without Words II* apresentam exatamente a *repetição* de rotinas infernais.

²⁹ Traduzida para o inglês por Beckett em 1957, ano da primeira publicação.

³⁰ Traduzida para o inglês por Beckett em 1959, ano da primeira publicação.

Krapp's Last Tape é a primeira peça de Beckett composta em língua inglesa e o primeiro monólogo do autor, escrito em 1958 para o ator Patrick Magee (1922-1982). Gontarski indica a influência da mímica nessa peça devido a ela se iniciar com a realização de uma série de ações mudas, detalhadamente descritas por didascálias que continuam a permear todo o texto. Além disso, Gontarski destaca, a partir da análise das etapas de composição do texto, como Beckett foi equilibrando o registro dramático e o registro cômico de modo a alcançar o *patho-comic balance* da peça.

Krapp's Last Tape traz à cena um homem de 69 anos que, segundo a rubrica inicial do texto, tem a face branca, o nariz purpúreo, o cabelo desgrenhado, a barba por fazer, e veste-se em branco e preto. Suas calças pretas são curtas e suas botas, brancas e sujas, são grandes e pontudas. A imagem do velho Krapp como um *clown* é reforçada por seus movimentos lânguidos – provavelmente decorrentes do alcoolismo –, por sua miopia, sua fraca audição e sua voz esganiçada. Ele tem o hábito de comer uma banana, cuja casca atirada ao chão quase o faz cair no decorrer da sequência gestual que abre a peça. Nesse texto a evanescência do *self* e o arrependimento se contrapõem à comicidade da caracterização da personagem.

Considerada por Cohn (1980) uma peça em que a personagem rememora toda uma vida no momento próximo da morte, *Krapp's Last Tape* trabalha essencialmente a *retrospecção*.

O velho Krapp remói seus arrependimentos por meio de antigas gravações fonográficas suas registradas em rolos de fita. A personagem interage apenas com os seus pensamentos e recordações de outra época. Ele escuta e ocasionalmente comenta as gravações realizadas no seu solitário aniversário de 39 anos. Nessas, há a referência a gravações anteriores, a promessas desfeitas, à convalescença da sua mãe já viúva, ao exato momento em que soube da morte da mãe enquanto segurava uma bola que lançou para um cachorro, à malsucedida troca de olhares com uma moça que empurrava um carrinho de bebê, a um enlace não consumado etc. A personagem dedica mais tempo à gravação a respeito de um encontro romântico com uma jovem em um lago. Krapp e a jovem teriam rompido na ocasião, apesar de terem continuado deitados um sobre o outro, abraçados e olhando-se, à mercê do vai e vem das águas sob a canoa em

que estavam. O velho Krapp pergunta: “Could have been happy with her [...] Could I? [Pause.] As she?” (Beckett, 2006, p. 222).

Cohn (2001) considera que o velho Krapp teria se arrependido de ter abdicado do amor em favor da ambição artística. A personagem parece referir-se ao seu insucesso literário em uma de suas gravações: “Seventeen copies sold, of which eleven at trade price to free circulating libraries beyond the seas” (Beckett, 2006, p. 222).

É verificado por Gontarski (1985) o destaque do arrependimento em *Krapp’s Last Tape* pelo progressivo apagamento de referências sexuais presentes nas primeiras etapas de composição da peça.

O velho Krapp considera um “*stupid bastard*” o Krapp de 30 anos antes, por sua vez esse da gravação relata ter sido ele um estúpido no passado. Conforme indica Gontarski, essa peça trabalha uma justaposição temporal aplicada por Beckett em textos teatrais posteriores, como *That Time* por exemplo.

[In *Krapp’s Last Tape* Beckett presents] [...] his protagonist at three different stages simultaneously, a sort of triple exposure: Krapp at sixty-nine listening to Krapp at thirty-nine (earlier thirty-seven) summarizing a tape made ten or fifteen years earlier. The result is a juxtaposing of elements that comment on and define each other like a montage, a model of theatrical compactness and concentration, and another of Beckett’s innovations (Gontarski, 1985, p. 59).

Apesar de Gontarski relacionar *Krapp’s Last Tape* com uma fase circunscrita pela influência da mímica, ele não deixa de constatar que, pelo emprego do recurso da *montagem* e pela exploração da voz dramática, essa peça já aponta para um outro ciclo da dramaturgia beckettiana.

Contrariando a aparência de *Happy Days* como um *female solo* especular da forma monológica apresentada em *Krapp’s Last Tape*, Gontarski considera *Happy Days* um divisor de águas da dramaturgia beckettiana. A partir dessa peça Beckett começaria a direcionar a sua composição dramática rumo a uma estética denominada por Gontarski como “formalista”.

2.1.2. O direcionamento rumo ao formalismo: anos 1960

A primeira peça teatral de Beckett dos anos 1960 é *Happy Days*. Gontarski (1985) expõe que, diferentemente de outras obras teatrais de Beckett, desde o início da sua composição ela foi planejada como um texto teatral – primeiramente como uma peça de 1 só Ato, para ganhar a divisão em 2 Atos nos estágios finais da sua elaboração.

Knowlson (1996) descreve o início da escritura de *Happy Days*:

On October 8, 1960, Beckett, staying quietly in Ussy³¹, sat down at his oak desk, opened a cream, hardback notebook, and wrote: “Play. Female Solo 8. 10. 60 Ussy”. After writing only four pages, he laid aside, then started again in a pale green exercise book with a graph paper. Some details of the play’s setting were clear in his mind from the outset: “a grassy expanse rising gently front to a low mound, summit about 4’high”; the woman (first “W”, then “Mildred”) is there, too, much as she is in the finished play, *Happy Days*, embedded in the mound up to her waist, with the black bag and parasol, asleep with her head on her arms (Knowlson, 1996, p. 425).

Designada inicialmente por Beckett como um “*female solo*”, a peça é um solo se considerada a concentração monológica do texto na protagonista Winnie, identificada a princípio como “W” e “Mildred”. As personagens Winnie e Willie viriam, contudo, a ser estabelecidas já no segundo momento da redação de *Happy Days*.

Uma apresentação bastante detalhada da peça antecederá a análise dos seus procedimentos de *desvio fabular*, cabendo por ora indicar os fatores e características que fazem com que *Happy Days* represente uma reorientação na dramaturgia teatral beckettiana.

Escrita entre outubro de 1960 e junho de 1961, *Happy Days* é a primeira peça teatral escrita por Beckett após ele ter acompanhado a direção de *Krapp’s Last Tape* realizada

³¹ A casa de campo de Beckett em Ussy-sur-Marne era onde o autor frequentemente se refugiava da agitação de Paris para dedicar-se à escrita e à tradução dos seus textos. Ussy-sur-Marne é uma comuna francesa localizada a pouco mais de 63 Km de Paris.

por Donald McWhinnie (1920-1987), em 1958³². Disse Beckett, referindo-se a essa produção de McWhinnie: “Best experience in the theatre ever” (Beckett *apud* Knowlson, 1996, p. 410).

Knowlson (1996) pontua a importância do acompanhamento dessa direção de *Krapp’s Last Tape* de McWhinnie para que Beckett viesse a reconhecer a potência do espetáculo teatral e passasse a se envolver cada vez mais com a prática cênica, o que resultaria no início da trajetória do autor como diretor teatral³³.

Em 21 de novembro de 1958, Beckett envia uma carta ao diretor e amigo Alan Schneider (1917-1984), que também havia assistido ao espetáculo de *Krapp’s Last Tape* dirigido por McWhinnie, dizendo:

I am extremely pleased with the results [of McWhinnie’s production to *Krapp’s Last Tape*] and find it hard to imagine a better performance than that given by Magee both in his recording and his stage performance [...]. In the course of rehearsals we established a certain amount of business which is not indicated in the script and which now seems to me indispensable (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 50).

Segundo Gontarski (2008), a partir dessa montagem para *Krapp’s Last Tape* Beckett veria a cena como “[...] uma arena de descobertas criativas e mesmo autodescobertas” (Gontarski, 2008, p. 4).

Tendo sido escrita após essa experiência, *Happy Days* foi concebida em uma época em que o autor já estava plenamente consciente das possibilidades que a cena abria ao texto. Beckett já via então o palco como um meio para a sua criação dramática e a prova pela qual o seu texto teatral deveria passar antes da publicação. Isso é comprovado por uma missiva de Beckett de 18 de maio de 1961 para Richard Seaver

³² Esse espetáculo dirigido por McWhinnie (1920-1987), com Patrick Magee (1922-1982) no papel de Krapp, esteve em cartaz no *Royal Court Theatre* de Londres de outubro a novembro de 1958.

³³ Beckett assina sua primeira direção apresentando o seu *dramatículo* *Va et vient* (*Come and Go*) simultaneamente a *L’Hypothèse* – texto de Robert Pinget (1919-1997) –, no *Odéon Théâtre*, de Paris, em 28 de fevereiro de 1966.

(1926-2009), então editor-chefe da *Grove Press*, em que o autor expõe o motivo pelo qual via a necessidade de adiar o envio do texto de *Happy Days* para a editora:

I should prefer the text not to appear in any form before production and not in book form until I have seen some rehearsals in London. I can't be definitive without actual work done in the theatre (Beckett *apud* Gontarski *In Oppenheim*, 2004, p. 201)³⁴.

Pressionado pelos prazos editoriais e devido às dificuldades encontradas com o *casting* para a estreia da peça, Beckett teve de enviar o texto para a editora em 07 de junho de 1961, antes dele ser levado à cena.

A estreia teatral de *Happy Days* acabaria por ocorrer em setembro de 1961, em Nova York, no *Cherry Lane Theatre*, sob a direção de Alan Schneider (1917-1984)^{35 36}. Beckett envia uma carta a Schneider datada de 15 de setembro, dois dias antes da estreia do espetáculo, revelando que não estava preocupado com a recepção do trabalho mas com a opinião dos profissionais da área, por ter dúvidas em poder denominar *Happy Days* como peça teatral:

I think myself that a commercial success is very unlikely and don't anticipate much mercy from the critics. So I am interested in the "professional" reaction – in the sense that it will help me decide whether this is really a dramatic text or a

³⁴ Essa missiva não é encontrada em *The Letters of Samuel Beckett*, vol. III (Beckett, 2014), publicação que traz cartas escritas por Beckett de 1957 a 1965. Segundo Gontarski (*In Oppenheim*, 2004, p. 207), essa carta se encontra nos *Barney Rosset/Grove Press Archives*.

³⁵ Em uma carta enviada a Schneider em 13 de julho de 1961, Beckett lamenta não poder acompanhar presencialmente os ensaios para essa estreia, já que estaria em Londres para tratar de uma proposta para a montagem inglesa da peça: "It's the first time I won't have been able to collaborate in the first production of a stage-play of mine, and naturally I'm sorry" (Beckett, 2014, vol. III, p. 421). Não obstante, nessa mesma missiva o autor já fornece algumas instruções para essa montagem de *Happy Days* e troca, até poucos dias antes dessa estreia, uma série de correspondências com Schneider nas quais esclarece vários aspectos da peça (Beckett; Schneider, 1998).

³⁶ *Happy Days* estreou sob a direção de Alan Schneider (1917-1984) em 17 de setembro de 1961, no *Cherry Lane Theater* de Londres, com Ruth White (1914-1969) no papel de Winnie, e John C. Becher (1915-1986) como Willie. A recepção crítica do espetáculo foi bastante controversa, conforme relatado por Graver e Federman (Graver; Federman, 2005, p. 23-24).

complete aberration and whether there is justification for trying to push forward this kind of theatre (Beckett, 2014, vol. III, p. 434-435)³⁷.

Essa missiva comprova que o autor compreendia em *Happy Days* uma grande mudança na sua composição dramática. Afinal, como observa Knowlson (2003), desde *Happy Days*:

[...] the images that Beckett creates [...] become increasingly static, concentrated, and spectral. They hover somewhat precariously on the fringes of materiality; yet they remain exceptionally powerful, bold, even startling³⁸ (Knowlson, 2003, p. 47).

Happy Days, a primeira peça escrita por Beckett após começar a compreender a cena como um laboratório para a composição dramática, concentra-se na imagem impactante de uma protagonista semissepulta e na narrativa verbal dessa personagem. Ao se apossar da cena, Beckett começaria a testar os limites do próprio teatro, o que coincidiria com o início do movimento do autor em direção a uma composição dramática “formalista” identificada por Gontarski.

Para Gontarski, o início do direcionamento de Beckett rumo a uma dramaturgia “formalista” a partir de *Happy Days* deve-se, entre outros fatores, ao fato de a composição dessa peça já demonstrar um exercício matemático de decomposição e apagamento das fontes primárias do texto, para acentuar o distanciamento do registro realista. Tal exercício parece ser afim à ideia da elaboração de uma *fábula em desvio*.

³⁷ O fato de Beckett não esperar que os críticos lhe fossem “misericordiosos” também é explicado pelo panorama crítico da obra de Beckett nos anos 1960 (Graver; Federman, 2005, p. 20-32). É importante lembrar que Beckett recebeu o Nobel de Literatura em 1969. Relatam Graver e Federman que partir dessa premiação: “Even those critics who were skeptical about the ultimate significance of Beckett’s achievement agreed that he had undeniably earned the acclamation” (Graver; Federman, 2005, p. 33). Worth (*In* Oppenheim, 2004, p. 209-210) expõe, todavia, que desde logo a dramaturgia de Beckett foi recebida com grande entusiasmo pelo meio acadêmico, em especial o americano, e que grandes diretores se interessaram em levar as peças de Beckett à cena por reconhecerem a inovação e o desafio propostos por esses textos.

³⁸ Knowlson e Pilling (1979) citam que a impactante imagem de Winnie semissepulta foi na época um importante atrativo para o público, enquanto a aparente frivolidade da protagonista teria provocado a hostilidade da crítica para com a peça.

Sobre *Happy Days*, diz Gontarski:

Beckett [...] moved the play from a realistic to a more ethereal, metaphysical reality, it also suggests Beckett's preference (a preference that dominates his later work) for less clearly situations, a desire to move beyond the realistic, recognizable world (Gontarski, 1985, p. 80).

Gontarski examina os cortes e as mudanças a que a peça foi submetida durante sua composição, para “undercut or undo the pathetic and realistic” (Gontarski, 1985, p. 89). É observado em *Happy Days* um movimento crescente de abreviação de referências literárias e filosóficas e de desintegração da memória da personagem central, pela excisão de detalhes que poderiam conferir mais conformidade ao discurso da protagonista. Também é verificado como Beckett viria a modular as inflexões do texto a fim de trabalhar o embotamento do *pathos* pela comicidade, ainda que tal expediente seja empregado somente no I Ato – “Act II is another matter. [...] She struggles through her routine, but it is no longer funny. Her pain is obvious” (*Ibidem*).

Apresentando um I Ato de nuance mais cômica e um II Ato de matiz bastante dramática, senão trágica, *Happy Days* também anunciaria a transição de Beckett para uma composição dramatúrgica grave, tom que Gontarski considera vir a dominar a dramaturgia tardia de Beckett.

Gontarski indica as características que estabelecem *Happy Days* como distintiva de uma mudança na composição dramatúrgica de Beckett: a concentração narrativa do drama; a descontinuidade temporal narrativa; a virtual desintegração da personalidade dramática provocada pela fragmentação do discurso; o constrangimento da ação em face da abundante anotação da gestualidade; a sugestão da realização de movimentos estilizados.

Tal é a importância que Gontarski atribui a *Happy Days* no conjunto dramatúrgico beckettiano que o estudioso volta a dedicar-se a essa peça com o seu *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study* (2017). Nesse trabalho, Gontarski examina pormenorizadamente os 9 rascunhos que antecedem a publicação do texto para captar o desenvolvimento do processo criativo de Beckett nessa composição e para melhor

compreender a obra. Novamente verificando um processo quase matemático de “decomposição” em *Happy Days*, afirma Gontarski:

Beckett’s own revisions demonstrate his “vaguening” the play, transcending the “plane of the feasible” to the unencumbered and abstracted view of man’s irrationality, a view as unencumbered with social details as the mathematical symbol of irrationality, $\sqrt{2}$ ³⁹ (Gontarski, 2007, p. 44).

Ainda percorrendo sobre a época da composição de *Happy Days*, diz Gontarski: “Beckett’s drift toward overt formalism structures was taking shape during this period and surfaced fully in *Play*” (Gontarski, 1985, p. 76). *Play* é a peça teatral de Beckett, escrita entre 1962 e 1963, que sucede *Happy Days*.

Para Gontarski, *Happy Days* antecipa vários aspectos de *Play*, peça em que três cabeças acomodadas em urnas funerárias falam conjunta e desordenadamente até que suas falas alternadas, sob um foco de luz inquisidor, delineiem os meandros de um triângulo amoroso.

Em *Play* as personagens W1 (*wife*) e W2 (*mistress*) ladeiam, respectivamente à direita e à esquerda, a personagem M (*man*), situada no centro do palco. As três cabeças, direcionadas de frente para a plateia, falam a partir de suas urnas cinzentas, sem se darem conta da presença uns dos outros. Tanto no início quanto no final da peça há a constituição de um “coro” formado pelas falas simultâneas quase ininteligíveis das personagens. A indicação do “coro” é apenas uma das didascálias que, relacionadas à música, sugerem a orquestração do texto. Somente para a execução desse “coro” a luz ilumina as três cabeças conjuntamente; ademais, um foco de luz rege a alternância das falas das personagens. Seria então esse foco de luz o dispositivo que aciona as falas de M, W1 e W2. Tal qual o agulhão em *Act Without Words II*, esse foco de luz inquisidor tem assim a função de levar as personagens à “ação”.

³⁹ Gontarski (2007) termina o IV capítulo do seu estudo – *Beckett’s Dramatic Style: The Vaguening of Happy Days* – com essa frase sem indicar uma correspondência substantiva exata para o uso do símbolo $\sqrt{2}$.

Cada uma das personagens de *Play*, usando sempre o tempo passado, atém-se a sua perspectiva particular acerca do caso extraconjugal que conecta os três. W1, desconfiada de que estava sendo traída por M, contratou um detetive particular. Depois de descobrir o caso amoroso entre M e W2, a esposa, além de ter ameaçado se matar, confrontou a rival. Tendo sido perdoado e após fazer uma viagem de reconciliação com a esposa, M reatou, porém, com a amante. Essa teria sido a chance de M usar o caso extraconjugal como desculpa para se mudar de modo a fugir também da sua insatisfação profissional. O tédio, contudo, veio igualmente a contaminar a relação de M com W2, fazendo-o romper com a amante. Uma das indicações que se seguem ao coro final do texto é a da dupla repetição do início da peça, que, como detalhado pelo autor, deve apresentar pequenas variações e trazer à cena o progressivo enfraquecimento das vozes e da iluminação. O efeito final é o de que a peça poderia se repetir *ad infinitum*.

A *fragmentação* e o rearranjo da narrativa através do exercício de *montagem*, já experimentados em menor medida em *Happy Days*, é o que garante o interesse por *Play*.

Acompanhando a evolução dos rascunhos que antecederam a publicação de *Play*, Gontarski nota a crescente desfamiliarização de uma narrativa de cunho melodramático, por meio do processo de ordenação musical de um texto decupado em estruturas formais.

Para Gontarski,

Play represents a point in Beckett's creative life where two latent tendencies become overt: the use of formal structures to organize the art work, and the use of fantastic [...] as a means of destabilizing reality (Gontarski, 1985, p. 91).

Gontarski esclarece que usa o termo “fantástico” no sentido do posicionamento entre o natural e o sobrenatural. O estudioso nota que *Happy Days* aludiria metonimicamente ao mundo natural como uma parte, desvirtuada desse mundo, e que *Play*, por sua vez, trabalharia o natural metaforicamente a partir da apresentação de um outro mundo, análogo ao mundo natural. No drama em que três cabeças parecem falar do além-

túmulos, rememorando um conflito melodramático, Gontarski verifica, então, o equilíbrio entre o natural e o sobrenatural visando o desdobramento de um “fantástico”.

Também a redução material da personagem dramática, o aspecto estático e espectral das figuras cênicas e a concentração narrativa do drama se afirmam na dramaturgia beckettiana com *Play*.

Em 1965, Beckett escreve o texto teatral *Come and Go*, publicado em 1966. Gontarski (1985), porém, não trata especificamente desse *dramaticulo*, somente se referindo a ele por alto.

Elam (*In* Pilling, 1994, p. 145-166) aponta que *Come and Go* inaugura a série de experimentos dramáticos de Beckett caracterizados por uma intensa redução textual na forma de *dramaticulos*. É Beckett quem indica, na publicação desse texto, dedicado ao amigo e editor John Calder (1927-2018), ser essa peça “a dramaticule” (Beckett, 2006, p. 350).

Em *Come and Go* três amigas de infância, Flo, Vi e Ru estão sentadas em um banco lado a lado. Vi pergunta quando elas se viram pela última vez, mas Ru pede que não falem. Vi, até então sentada entre as duas outras personagens, retira-se de cena. Flo então pergunta a Ru o que ela está achando de Vi. Depois de Ru responder que percebe pouca diferença na amiga, Flo toma o centro do banco para no ouvido de Ru cochichar algo inaudível ao público. Ru, referindo-se ao que lhe fora segredo, pergunta horrorizada se Vi já o sabe, ao que Flo responde: “God grant not” (Beckett, 2006, p. 354). Vi retorna e senta-se no canto direito do banco. Logo Flo, sentada entre as outras duas, sai de cena. É então Ru que pergunta a Vi o que está a achar de Flo. Após Vi responder que a amiga lhe parece a mesma, Ru segreda-lhe algo ao pé do ouvido. Em resposta a Vi se Flo já estaria informada sobre a questão, diz Ru: “God forbid” (*Ibidem*). A mesma situação se repete mais uma vez na ausência de Ru, que passa a ser o assunto do breve diálogo entre Flo e Vi. Estando as três novamente reunidas, Vi pergunta se elas não podem falar dos velhos tempos e do que veio depois, e sugere que elas deem as mãos. As personagens, unidas por seus segredos, entrelaçam então os braços, uns por cima dos outros, para que as mãos dadas repousem sobre os seus colos. Uma última fala de Flo

dizendo que consegue sentir os anéis antecede o silêncio final da peça. Referindo-se a esse final, considera Elam:

The ring [...] becomes an emblem of *Come and go's* own theatrical and semantic "aboutness", its wilful leading of its audience in an interpretative round dance ('What is it about?'). The play's annular quality is reinforced by its apparent referential self-closure: not only does the drama turn about itself in space and time, it also speaks about itself, from its title on: 'come and go' at once succinctly describes the main stage business and cruelly synthesizes the main dramatic action, stating the irreducible *fabula* of the women's shadowy lives, from birth ('come') [...] to death ('go' [...]) (Elam *In* Pilling, 1994, p. 148).

A circularidade gerada pela *repetição* em *Come and Go* constituiria uma representação fabular sintética do ciclo fechado do nascimento à morte.

As didascálias de *Come and Go* são mais abundantes do que as falas, bastante diminutas. Essas didascálias, compostas também de um diagrama dos sucessivos movimentos das personagens e de como as mãos devem se posicionar no final da peça, demonstram o grafismo gestual trabalhado nesse *dramatículo*. Conforme observa MacDonald, em *Come and Go*

[...] [The] compressed, abstract, eerily symmetrical dramatic structure contrasts with the clichéd and worried confidences of the three women (MacDonald, 2006, p. 19).

Além de *Happy Days* e *Play*, Gontarski (1985) reúne o roteiro cinematográfico *Film*, escrito em 1963, ao *teleplay Eh Joe*⁴⁰, redigido em 1965, e outros roteiros televisivos de Beckett, no conjunto dramatúrgico que representa a fase de transição do autor em direção a um "formalismo".

Film foi a única experiência cinematográfica de Beckett. O roteiro traz como epígrafe o axioma "*Esse est percipi*" – ser é ser percebido –, do filósofo irlandês George Berkeley (1685-1753). Afinal, *Film* apresenta como argumento a fuga da

⁴⁰ *Dis Joe* é o título original desse *teleplay*, que Beckett traduziu para o inglês em 1966.

percepção, delimitada por um campo visual externo, e da autopercepção, que implicam a circunscrição prisional do *ser*. Em *Film*, a personagem O (*object*) foge do olhar persecutório de E (*eye*), a própria câmera-personagem. O desejo de Beckett era de que somente ao final do filme E (*eye*) – *the perceiver* – fosse percebido não como um olhar alheio a O (*object*) – *the perceived* –, mas como o seu próprio *eu*.

Gontarski demonstra que a composição de *Film* constituiria uma batalha formal com o aparato tecnológico cinematográfico. Isso porque, a partir da montagem das cenas apresentadas, Beckett pretenderia romper a película cinematográfica de forma a engajar os espectadores na produção da obra – já que dos espectadores dependeria a validação do *perceiver* e *perceived* enquanto tais e, portanto, a oscilação entre um interno e um externo.

Beckett considerou insatisfatória essa sua tentativa de levar à grande tela o conflito da dualidade do *self*, enquanto “[...] subject and object of its own perception, [...] both I and me, [...] the self and the other” (Gontarski, 1985, p. 101). Segundo Knowlson (1996), a complexidade técnica do meio cinematográfico viria fazer com que Beckett não trabalhasse mais com o cinema.

Mesmo tendo abdicado do cinema, Beckett não abandonou o meio audiovisual, tendo se voltado à produção de *teleplays*: *Eh Joe* (1965), *Ghost Trio* (1975), . . . *but the clouds* . . . (1976), *Quad* (1980), *Nach und träume* (1982)⁴¹.

Sobre as perspectivas que a produção audiovisual veio oferecer a Beckett, afirma Kedzierski:

The screen enables Beckett in a more natural way than theatre to present the shifting of the layers of time, the mixing of locations, and, in keeping with the author’s intention, is more ambiguous about the outside/inside relation (Kedzierski, 1993, p. 49-50).

⁴¹ Aqui são consideradas as datas de composição desses textos e não as de suas primeiras emissões televisionadas. Em 1984 *Nach und träume* foi traduzida por Beckett para o francês, recebendo então o título *Nuit et rêves*.

Também Gontarski (1985) destaca a contribuição da experiência audiovisual para a dramaturgia teatral mais tardia de Beckett, a qual apresenta o desenvolvimento da relação *onstage* e *offstage*, o *puzzle* temporal e narrativo e a montagem justaposta da imagem e da fala e/ou som.

Sem deixar de citar outras peças televisivas de Beckett, Gontarski se atém mais especificamente à análise da composição de *Eh Joe*.

Em *Eh Joe* a personagem Joe, à beira dos 60 anos, não consegue dormir. Após mover-se pelo quarto para, enfim, voltar a sentar-se na sua cama, ele fecha os olhos. Novamente ele os abre ao ouvir uma voz feminina. A voz parece pertencer a uma antiga namorada, que, conforme é narrado, teria se suicidado por causa dele. As falas revelam que Joe teria assassinado seu pai, que já estava louco, e depois sua mãe, que ficou doente. Joe é aparentemente um homem solitário, já que a voz faz entender que ele só receberia a visita de uma prostituta, aos sábados. Ele é continuamente interpelado pela voz – *Eh Joe?* –, que afirma que ele tem tentado silenciar os mortos. O texto, que traz referências bíblicas, sugere que houve um tempo em que Joe professava sua fé cristã. As didascálias exigem que as falas da voz feminina sejam intercaladas com a aproximação cada vez maior da câmera até um *close-up* final no rosto de Joe, quando o som e a imagem se encerram.

Gontarski assinala que *Eh Joe* exige a reconstituição ficcional das narrativas fragmentadas apresentadas, uma vez que o conflito abstrato de Joe não advém somente do que se passou, mas também de uma reformulação psíquica de memórias que, na peça, parecem evanescer. Para Gontarski,

From this perspective *Eh Joe* anticipates many of the later memory plays: *That Time*, *Footfalls*, *A Piece of Monologue*, *Rockaby* and *Ohio Impromptu* (Gontarski, 1985, p. 119).

Além de peças teatrais e de roteiros, Beckett escreve, entre meados dos anos 1950 e início dos anos 1960, 7 peças radiofônicas: *All that Fall* (1956), *Embers* (1959), *Words*

And Music (1962), *Cascando* (1963), *The Old Tune* (1963), *Pochade radiophonique I* (1961) e *Pochade radiophonique II* (1962)⁴² – estas últimas somente emitidas em 1976.

É necessário abrir aqui um parêntese sobre a contribuição do rádio para o experimentalismo formal do teatro beckettiano. Conforme Kedzierski esclarece:

Radio made Beckett realise that inherent but potential dramatism of consciousness [...] can be turned into performance, [...] that voices, in all their sensual concreteness and immediacy, yet not bound to a body, appear on stage, can be heard [...]. And on top of that, the importance of the radio episode for Beckett's evolution lies also in a whole new dimension which Beckett added to the repository of means – that of an electronic edge – full of repetitions and permutations (Kedzierski, 1993, p. 4).

Nesse sentido, vale notar que já *Happy Days* e *Play*, ainda que não tragam a apresentação de vozes *em off*, são constituídas como peças bastante vocais, que usam abundantemente a *repetição*.

Com *Happy Days* a dramaturgia teatral beckettiana começa a apresentar o fracionamento corporal e a desagregação psíquica da personagem, uma concentração narrativa e vocal, uma acentuada fragmentação narrativa e uma maior descontinuidade temporal. São essas características que Gontarski (1985) considera convergirem para o “formalismo” assumido pelos textos teatrais mais tardios de Beckett.

Happy Days seria uma obra fundamental na dramaturgia de Beckett para o teatro por delimitar a transição de uma composição teatral marcada pela influência da mímica e pelas formas da chamada baixa comédia para a uma produção dramática centrada em princípios formais que testam os limites do próprio drama. Ao mesmo tempo, o processo de “desfazimento”, dirigido a um maior distanciamento do registro realista, e a fragmentação do texto empregados em *Happy Days* parecem concorrer para a constituição de uma *fábula em desvio*, conforme descreve Sarrazac (2002; 2013 b.; 2017). Afinal, diz Sarrazac que “[...] para o autor-rapsodo [, ou seja, para o dramaturgo

⁴² Entre parênteses estão as datas de composição dessas peças radiofônicas.

autor de uma *fábula em desvio*,] [...] compor significa, em grande medida, *decompor* (Sarrazac, 2017, p. 275).

Gontarski (1985) percebe a consolidação de um “formalismo” nos textos dramáticos beckettianos a partir dos anos 1970 ao analisar, mais particularmente, o processo de composição das obras *Not I* (1972), *That Time* (1974-1975) e *Footfalls* (1975)⁴³, que viriam estabelecer a ênfase no cálculo estrutural em substituição ao emprego do registro cômico como meio de minar o *pathos* dramático.

2.1.3. A consolidação do formalismo: anos 1970

Gontarski (1985) observa na dramaturgia beckettiana dos anos 1970 a culminação de um minimalismo, de uma dispersão espacial dos elementos trazidos à cena, e de um fracionamento da personagem que aproximariam, ainda mais, a produção dramatúrgica de Beckett do movimento pictórico abstracionista. Sendo ainda indicado por Gontarski como um aspecto marcante dos textos teatrais beckettianos do período a intensificação narrativa.

Aplicando-se, porém, em analisar as etapas composicionais da dramaturgia de Beckett, Gontarski verifica como característica central dessa fase do autor a consolidação de um método “formalista” de composição. Segundo Gontarski, esse método consistiria em reunir as fontes da narrativa, fragmentá-las e reordená-las orquestralmente, de modo análogo ao da formulação matemática e da elaboração musical. Nesse sentido, é elucidativo o que disse a atriz Billie Whitelaw (1932-2014) ao ter protagonizado *Not I*, em 1973, sob a supervisão de Beckett: “It’s like music, a piece of Schoenberg in his head” (Whitelaw *apud* Knowlson, 1996, p. 529)⁴⁴.

Em *Not I* uma boca feminina, situada no palco, é iluminada por um único foco de luz. Apenas a silhueta pouco nítida de um auditor pode ser vista abaixo do palco, no canto

⁴³ Estão entre parênteses o ano de composição dessas peças de Beckett.

⁴⁴ Billie Whitelaw (1932-2014) protagonizou a primeira montagem inglesa de *Not I*, apresentada no *Royal Court Theatre* de Londres. Essa produção foi dirigida por Anthony Page (1935-), sob a supervisão de Beckett, e teve Brian Miller (1941-) no papel coadjuvante.

esquerdo da plateia⁴⁵. As didascálias estabelecem que esse auditor deve fazer apenas alguns poucos movimentos compassivos em direção à boca, que profere um discurso extremamente truncado. Sem utilizar ponto final e tendo quase como única pontuação as reticências, o monólogo da boca, repleto de frases inacabadas e de repetições, exige uma recitação veloz em *staccato*. Há somente 4 pausas definidas no texto.

Not I parece remeter à história de uma mulher de 70 anos que, tendo sido abandonada pelos pais após seu nascimento prematuro, teria vivido uma vida solitária e maquinal, além de ter passado por uma experiência traumática. O trauma faria com que ela fosse acometida por uma mudez, interrompida por episódios de extrema logorreia, como o então protagonizado pela boca falante. É possível cogitar que ela tenha sido estuprada, ou mesmo que sua ocasional verborragia seja decorrente da sua morte, e que se dê, portanto, do além-túmulo. Entre a torrente de palavras emitidas são referidos alguns eventos que teriam precedido episódios da logorreia ocasional. Pode ser deduzido que a boca pertença a quem essa narradora insiste em indicar como “*not I*”, “*she*”, e que a forma fragmentada da peça seja condizente com a dissociação esquizofrênica.

Avaliando as etapas da composição de *Not I*, Gontarski descobriria o verdadeiro conflito desse *dramatículo*.

The play would not be about the experience of the loss, or the experience that promoted the logorrhea, or about the lengthy containment of so much emotion, but about how Mouth’s story could be told, how two contrary impulses, to reveal and to conceal, could be satisfied simultaneously (Gontarski, 1985, p. 145).

A contradição seria, então, o próprio nexos que ligaria os fragmentos dessa narrativa dramática, que obsta leituras incontestes.

Segundo Gontarski (1985), uma das origens de *Not I* seria um rascunho dramático de Beckett, iniciado em 1963, intitulado *Kilcool*. Nesse rascunho o autor teria formulado a apresentação da face iluminada de uma garota que, a princípio parcialmente enterrada,

⁴⁵ O auditor é excluído na última produção de Beckett para a peça. O autor concordou em suprimir essa personagem para o espetáculo de 1978, para o *Théâtre d’Orsay* de Paris, dirigido por ele e por Jean-Marie Serreau (1915-1973), que teve Madeleine Renaud (1900-1994) no papel da boca.

profere um discurso desconexo em terceira pessoa e escuta as narrativas de uma voz. O estudioso considera que Beckett teria abandonado a composição de *Kilcool* pela grande semelhança desse seu esboço, constituído em 4 etapas, com *Happy Days*.

Com *Kilcool*, todavia, Beckett teria exercitado a composição de *Not I*: a estaticidade, a contraposição entre a luz e a escuridão, o tema do discurso involuntário, a expressão de pensamentos escapistas (“her thoughts”) e a materialidade vocal. Gontarski ainda percebe um parentesco de *Kilcool* com *That Time*, *dramatículo* em que um rosto iluminado ouve vozes, e com *Footfalls*, por também neste haver uma presença vocal desencarnada.

Gontarski verifica em *That Time* a aplicação exemplar da montagem de fragmentos e da espacialização vocal presentes na dramaturgia beckettiana dos anos 1970.

Em *That Time* há a espacialização de 3 vozes (A, B e C) que narram memórias de diferentes períodos na presença de um *Listener* – uma “entidade monodramática” desmembrada em vozes dispersas. Necessariamente gravadas com o mesmo timbre, é indicado que cada uma dessas vozes monocórdicas deve ter a sua cadência específica e que elas devem partir de diferentes pontos da caixa cênica: da direita, da esquerda e de cima do *Listener*. As didascálias também indicam que do *Listener* só deve ser visto o rosto, de tez branca com longos cabelos grisalhos desgrehados. Tudo em torno, assim como em *Not I*, deve permanecer na escuridão. O *Listener* esporadicamente abre ou fecha os olhos e respira ruidosamente, reagindo ao que é dito.

Todas as falas ditas por “A”, “B” e “C” são em segunda pessoa. “A” fala de um menino que se escondia para ler e era procurado pelos adultos, de umas ruínas e de um cais visitados pelo garoto. “B” evoca a memória de um amor da juventude. Já “C” narra uma série de epifanias, impressões e *turning points* da maturidade. As vozes corresponderiam a fases da vida do *Listener*: “A” seria a voz da meia idade, “B” a voz da juventude e C a voz da velhice. “A”, “B” e “C” frequentemente recorrem à expressão “that time”. Quando reagrupadas, as falas de cada voz formam três narrativas, que, não fosse pela falta de pontuação, poderiam ser consideradas um tanto convencionais. Após a última fala de “C” o *Listener* dá um enigmático sorriso – “[...] toothless for preference”

(Beckett, 2006, p. 395). O *Listener* parece rememorar toda uma vida a partir dos fragmentos narrados.

Segundo Gonstarski, Beckett teria estabelecido a ordem final dos fragmentos de *That Time* “[...] formally, abstractly, musically” (Gontarski, 1985, p. 160-161).

Knowlson e Pilling (1979), assim como Gonstarski (1985), apresentam a ordenação final da narrativa disposta em *That Time*:

I ACB ACB ACB CBA (*Silence*)

II CBA CBA CBA BCA (*Silence*)

III BAC BAC BAC BAC (*Silence, smile*) (Knowlson; Pilling, 1979, p. 209).

Gontarski expõe que tal ordenação serial, alcançada no quinto rascunho produzido por Beckett para esse *dramatículo*, torna-se emblemática da composição dramática do autor: “[...] first he built an expectation by repeating a pattern three times only to alter it the fourth, after expectation has been established” (Gontarski, 1985, p. 158). Beckett alcançaria, assim, uma *repetição-variação* capaz de ressignificar o conjunto dramático.

Faz-se importante citar novamente a consideração de Kalb (2001) de que o arranjo dos fragmentos dramáticos apresentado em *That Time*, *Not I* e *Play* exige que o leitor ou espectador busque reordenar as narrativas dispostas diante da adição contínua de informações, que ora afirmam e ora contrariam a reconstituição de um quadro geral que, portanto, se mantém incerto. Desse modo, para Kalb, ao ser impelido a refazer a jornada criativa das vozes apresentadas, o leitor ou espectador é dragado pelo processo de fragmentação que, paradoxalmente, constitui a própria “ligadura” dessas obras.

Uma vez que análises pós-modernas e *pós-dramáticas* sublinham nas peças de Beckett a constituição de uma “processualidade aberta”, que convoca a recepção a participar da criação da obra apresentada, é importante esclarecer que, ao apresentar a concepção da *fábula em desvio*, também Sarrazac (2017; 2013 a.) considera que o *dramaturgo-rapsodo* pode vir a exigir o engajamento do espectador para tentar descobrir ou criar a costura dos fragmentos dramáticos apresentados.

A pulsão rapsódica [...] tende a impor uma forma aberta [...]. Cabe ao espectador operar nessa descontinuidade, até mesmo nessa disjunção [...], reunir em seu espírito “os fragmentos de uma obra dispersa e incompleta” (Sarrazac, 2007, p. 259).

Footfalls, cuja composição data de 1975, é a última peça a ser analisada por Gontarski (1985) como exemplar da consolidação do “formalismo” definidor de uma terceira fase dramatúrgica de Beckett.

Em *Footfalls*, a personagem May caminha calculadamente, indo e voltando por uma tênue faixa de luz disposta paralelamente no palco. Essa trajetória rítmica dos passos de May é definida em um diagrama apresentado nas didascálias iniciais do texto. V, que ora assume o papel da mãe de May e ora fala dessa mãe em terceira pessoa, é uma voz vinda da escuridão, do fundo do palco. A mãe parece estar morta ou pode ser uma criação mental de May. Também May, de aspecto fantasmagórico, com seus cabelos grisalhos desgrenhados e usando uma camisola cinza puída, talvez esteja morta. O texto ainda dá margem à percepção de que May sequer tenha nascido. A peça é dividida em 4 cenas, demarcadas pelos toques de uma sineta e pela variação da luz cada vez mais enfraquecidos. May interrompe seus passos poucas vezes, quase somente entre as 4 cenas dispostas. Depois dessas interrupções os passos da personagem se tornam mais lentos. Durante um diálogo inicial entre as duas personagens, May fala de uma rotina de cuidados geriátricos para com a mãe, a qual diz ser muito cedo para iniciar os trabalhos referidos pela filha. As perguntas de May levam a saber que ela já teria passado dos 40 e que a mãe estaria com 90 anos. Nesse primeiro momento, V pergunta a May: “Will you never have done . . . revolving it all?” (Beckett, 2006, p. 400). Na segunda cena, V parece dirigir suas falas à plateia, enquanto May continua a dar seus passos percorrendo a faixa de luz. A voz relata que o andar compulsivo de May teria se iniciado na infância, quando a criança teria dito a sua mãe que necessitava escutar os próprios passos. Na penúltima cena do *dramatículo* May descreve, em terceira pessoa, o vagar noturno de uma jovem, em farrapos cinzentos, em frente a uma igreja. A personagem narra também um diálogo entre uma Sra. Winter e sua filha, Amy – um anagrama de May. No diálogo, então narrado por May, a Sra. Winter questiona Amy se

ela não reparou nada de estranho na Missa do Galo. Tendo Amy respondido que não esteve na Missa, A Sra. Winter pergunta como isso pode ser, pois que ouviu Amy responder “Amém” a um salmo. A Sra. Winter também indaga Amy se esta nunca deixará de remoer tudo isso. A cena final, após um *blackout* e o enfraquecido toque da sineta, mostra a ausência de May sobre o palco mal iluminado.

Thomson (2010), em um artigo que se atém mais especificamente sobre *Footfalls*, indica serem características das peças de Beckett dos anos 1970: a variação pronominal com a predominância da narrativa impessoal em terceira pessoa, a presença de falas e escutas dispersas sem o estabelecimento de diálogos, e o martírio de figuras cênicas que lutam para não se dissiparem.

Sobre *Footfalls*, diz Gontarski: “Rather than a reversal of the iconography of dismemberment, *Footfalls* is its culmination, an absent presence, or a present absence” (Gontarski, 1985, p. 162). O estudioso verifica em *Footfalls* que a disparidade entre a instabilidade da fragmentação narrativa e a constância rítmica do movimento promove a progressiva desmaterialização da personagem May, ausente no final.

Para Gontarski, *Footfalls* estabelece um jogo da imagem contra o texto, já que:

It is in such discontinuity, such displacement, such disparity between the imagery of narration and stage, between the pacing figure and the fact of her nonbeing, her literal nothingness, that we find the dramatic tension of the play (Gontarski, 1985, p. 163).

A próxima peça teatral de Beckett é *A Piece of Monologue*, escrita em 1979. Para Gontarski, *A Piece of Monologue* abriria um último capítulo da produção dramatúrgica de Beckett.

Gontarski compreende uma última fase dramatúrgica de Beckett, constituída por obras produzidas quase todas nos anos 1980, devido à confluência de todas as formas de composição experimentadas pelo autor até então.

2.1.4. A convergência dos caminhos: anos 1980

Uma última fase da dramaturgia de Beckett é definida por Gontarski (1985) como *an aperçu* pela utilização de todos os métodos de composição dramática dispostos em períodos anteriores para reconfigurar, mais agudamente, a indeterminação da materialidade e a abstenção do sujeito da linguagem.

What continues to surprise, however, is the inventiveness, the variety of means for creating that lack of subject [...]. [...] We finally have not the traditional truth / illusion dichotomy but an interplay of illusions, of fictions, one fictive construct played against, balanced with, opposed to, in suspension with, embedded in another, one displacing and displaced by the other. [...] Beckett [...] [achieved] this decentering not only by placing his stage characters literally off center but by playing with and especially against narrative – stage action played against speech or text (Gontarski, 1985, p. 173-174).

Ao delimitar essa última fase dramática de Beckett, Gontarski limita-se à análise das peças *A Piece of Monologue* (1979), *Rockaby* (1980), *Ohio Impromptu* (1981) e *Catastrophe* (1982), e do roteiro televisivo *Quadrat I + II* (1980-1981)^{46 47}. Nessa fase, segundo Gontarski, o experimentalismo de Beckett o levaria também a diferentes formas de expor o antagonismo entre a imagem e o texto.

Em *A Piece of Monologue* o *Speaker* é um velho senhor posicionado à direita do palco. No outro canto a presença de uma luminária da mesma altura do *Speaker*, com uma cúpula redonda do tamanho de um crânio humano, compete com a figura da personagem, então reduzida a um corpo que fala. O *Speaker* começa o seu discurso dizendo: “Birth was the dead of him” (Beckett, 2006, p. 425). Essa ideia é recorrente no texto, que relaciona o nascimento à escuridão, covas, cavidades e buracos escuros. O

⁴⁶ Data de composição dos textos.

⁴⁷ A série *Quadrat I + II* foi originalmente escrita como um roteiro televisivo intitulado *Quad*, para ser dirigido por Beckett na *Süddeutscher Rundfunk* (SDR) em Stuttgart. Após a gravação em cores de *Quad*, em 1981, decidiu-se pela realização de uma versão em preto e branco, sem o acompanhamento da percussão utilizada em “*Quadrat I*”. Surge, assim, *Quadrat II*. *Quadrat I + II* foi produzida para ser apresentada em sequência após um intervalo. Por essa razão há grande referência ao texto de *Quad*, enquanto a série televisiva é formada por *Quadrat I + II*.

Speaker narra as lembranças de um menino que acompanhou vários funerais e que via o pai acender uma luminária alta com uma cúpula redonda. Ele também fala de fotografias de entes queridos, arrancadas, uma a uma, de uma parede. O *Speaker* narra, em terceira pessoa, ele se move pelo quarto escuro para acender a luminária apagada e depois voltando para o seu lugar, ficando encarando a parede. A narrativa do *Speaker*, sempre em terceira pessoa, também traz a descrição de imagens e impressões de um funeral em um dia de chuva. As imagens descritas e as memórias fúnebres narradas parecem indicar que o velho homem está bastante próximo da morte.

Sobre *A Piece of Monologue*, nota Gontarski:

[...] What happens on stage is nearly what is narrated, but not quite. The most obvious displacement in the monologue is Speaker's immobility played against the movement in the narrative (Gontarski, 1985, p. 174).

O fato de toda a fala de o *Speaker* estar em terceira pessoa, mesmo quando ele se refere a si, e o movimento verbal da narrativa frente à imobilidade corporal apresentada acarretariam um desencaixe entre o corpo e a voz da personagem.

A contração do ritmo de um *rocking chair* e de um *lullaby* em *Rockaby* indicam, por sua vez, a concorrência entre o embalo de uma cadeira de balanço, na qual está sentada W, e a cadência de uma voz *em off* que emite 4 partes narrativas atendendo aos pedidos de W: “*more*”. A narrativa vai fenecendo aos poucos, assim como a solicitação de W, dita em tom cada vez mais suave, em contraposição ao balanço ligeiro da cadeira. A repetitiva cantiga narrativa apresenta microvariações, a partir das quais é possível cogitar que W, todo o tempo embalada pela cadeira autômata, veio tomar o lugar da mãe que morreu louca na sua cadeira de balanço. Ao final, o balanço da cadeira vai parando ao som dos ecos, cada vez mais fracos, da voz que diz: “*rock her off*” (Beckett, 2006, p. 442). A cena se fecha em um lento *fade out*.

Assim como em *A Piece of Monologue*, em *Rockaby* a narrativa contradiz a presença da personagem trazida à cena. Beckett alterna nesse *dramatículo* o uso e a supressão de pronomes pessoais, de forma a não ser possível saber ao certo se a narrativa trata da

mãe de W, de W ou de um outro “*living soul*” de W, pois que esta pode também já estar morta.

Conforme observa Gontarski,

in *Rockaby* Beckett returned to his early strategy [...] [of] destabilizing his potentially sentimental narrative by fragmentation – with ellipsis, ambiguous pronouns, and repetition (Gontarski, 1985, p. 178).

Já em *Ohio Impromptu* há um *Listener* e um *Speaker*. É solicitado pelas didascálias que essas personagens, com cabelos brancos compridos e vestidos com longos casacos pretos, sejam tão parecidos quanto possível. Sentados à mesa, o *Speaker* lê em voz alta as últimas páginas de um livro enquanto o *Listener*, de quando em vez, bate na mesa para interromper a leitura e para sinalizar quando essa deve recomeçar. Inicialmente a leitura relata a tentativa de um homem de se livrar das lembranças da pessoa amada. É descrito que um homem, trajando um longo casaco preto, retorna aos locais que visitou acompanhado em uma ilha. Essa descrição passa a ser narrada em primeira pessoa quando o *Speaker*, então, lê: “Stay where we were so long alone together, my shade will comfort you” (Beckett, 2006, p. 446). O *Speaker* também lê que certa noite um homem, vestido com um casaco preto comprido, informou que havia sido enviado pela pessoa amada para trazer uma leitura reconfortante, e que esse homem leu até a madrugada quando então foi embora sem nada dizer. A leitura do *Speaker* narra que o mesmo homem apareceu muitas outras noites para ler durante a madrugada, desaparecendo sem dizer nada, até que “With never a word exchanged they grew to be as one” (Beckett, 2006, p. 447). Depois disso o *Speaker* lê uma narrativa, em primeira pessoa, relatando que a pessoa querida lhe disse palavras antes nunca ditas, e que não seria mais necessário realizar a leitura. Entre as batidas do *Listener* na mesa, ainda é lido que, depois do triste conto narrado pela derradeira vez, eles ficam ali como que enterrados dentro dos próprios pensamentos, petrificados, porque nada mais há para dizer. É quando ambos pousam então a mão direita sobre a mesa, levantam as cabeças e se olham fixamente até a luz baixar por completo.

Gontarski avalia que em *Ohio Impromptu* “[...] action is played not against speech or an implied text but against a text itself, against writing” (Gontarski, 1985, p. 175). O *Speaker*, como um duplo, aparenta ser uma criação mental do *Listener*, já que a história lida indica ter havido repetições da cena em curso e traz, novamente, a ambiguidade pronominal. Mas se não há um *Listener* e um *Speaker* separados, não há o livro e a sua leitura. O que haveria, nesse caso, seria o cancelamento da leitura e do texto escrito. Assim, *Ohio Impromptu* parece fechar um livro que nunca foi aberto e, como argumenta Gontarski, sugerir um paradoxo criativo.

Quad ou *Quadrat I + II*, o roteiro serial de Beckett para a televisão, traz quatro figuras vestidas em *djellabas* de diferentes cores, que se movimentam em um único quadrado iluminado de modo a evitar “*the danger zone*”, o centro do tapete cenográfico quadrangular. Beckett desenhou diagramas bastante detalhados para assegurar a exatidão das trajetórias retilíneas a serem realizadas, e fez experimentos rigorosos para estabelecer os quatro instrumentos de percussão que acompanham o movimento de cada uma das figuras de *Quadrat I*. Já em *Quadrat II*, filmado em preto e branco, a percussão foi substituída pelo som dos passos dos atores. Em ambos os casos foi usado um metrônomo para alcançar o movimento rítmico desejado.

Quad ou *Quadrat I + II* alterna a repetição de movimentos, realizados com uma exatidão maquinal, e trabalha a aparência espectral das figuras cênicas. Apesar de considerar *Quad* a obra dramatúrgica mais “formalista” de Beckett, em razão da sua extrema simetria e disposição geométrica, Gontarski percebe também a contribuição da mímica para a composição desse roteiro totalmente gestual.

Catastrophe seria uma peça ímpar dentro do conjunto dramático beckettiano por ter sido escrita, sob a subvenção da *Association Internationale de Défense des Artistes*, para ser apresentada no *Festival d’Avignon* de 1982, em protesto à prisão, por motivações políticas, do escritor tcheco Vaclav Havel (1936-2011).

Em *Catastrophe* é ensaiada a cena final de uma peça inespecífica. São suas personagens: D, A, P e L, respectivamente o Diretor, a Assistente de direção, o Protagonista e Luke – este último a voz *em off* de um técnico de iluminação. P, de cabeça baixa e sem que seja

possível ver-lhe o rosto, está no centro de um palco vazio sob um pedestal e é manipulado como um boneco por A, segundo as instruções de D. Tiram-lhe as mãos dos bolsos, deixam-no em pijamas de baixo e tiram-lhe o chapéu. P começa a tremer. A Assistente anota todas as indicações do Diretor de empalidecer as mãos e o alto do crânio de P, que deve permanecer todo o tempo com a cabeça abaixada. A sugestão de A de colocar uma mordaza em P é repudiada por D: “For God’s sake! This craze for explicitation! Every i dotted to death! Little gag! For God’s sake!” (Beckett, 2006, p. 459)⁴⁸. Sob as ordens de D, A desabotoa o pijama de P e anota as instruções de empalidecer também as pernas, a tíbia, as rótulas; enfim, as carnes todas de P. Luke segue a indicação de D de limitar a iluminação sobre a cabeça sempre abaixada de P. “There’s our catastrophe” considera então D (Beckett, 2006, p. 460). A peça, porém, termina com P levantando a cabeça e olhando fixamente para a plateia.

[Pause. Distant storm of applause. P raises his head, fixes

the audience. The applause falters, dies.

Long pause.

Fade-out o flight on face.] (Beckett, 2006, 461).

Mencionando também a citação acima, afirma Elam que em *Catastrophe*:

not only is the spectator made to struggle for meaning, but when he thinks he has found it he discovers that it is a finger, or an eye, or perhaps a mirror, pointed towards him (Elam *In Pilling*, 1994, p. 161).

Ainda sobre o final de *Catastrophe*, destaca Gontarski:

[...] [The] closing image suggests political defiance as well as the uncontrollability of art, art’s tendency to exhibit its own will, to reveal perhaps more than the artist intended (Gontarski, 1985, p. 181).

A peça dentro da peça em *Catastrophe*, na forma de um ensaio, representaria, segundo Gontarski, o conflito entre a enunciação e a omissão artística, em vista da exigência da

⁴⁸ O pronome “I” é usado em letra minúscula no texto, talvez por se referir ao carrasco.

exposição de um corpo desnudo e da condenação da elucidação categórica pela personagem do Diretor.

Essas seriam as peças analisadas por Gontarski para a sua exposição daquela que seria a última fase dramatúrgica de Beckett.

Gontarski (1985) pouco fala da peça *Fragment de théâtre I*⁴⁹, escrita no final dos anos 1950, e não menciona *Fragment de théâtre II*⁵⁰, escrita também à beira dos anos 1960 e, tal qual *Fragment de Théâtre I*, só publicada em 1976. O autor tampouco discorre sobre *Breath*, composta em 1969, e sobre *Quoi où*, a última peça de Beckett para o teatro, escrita em 1983 e no ano seguinte traduzida pelo autor como *What Where*.

Rough for Theatre I é mencionada por Gontarski como uma obra quase abandonada, publicada muitos anos depois da sua escrita, relacionada a um rascunho dramático de 1956 intitulado *The Gloaming*. De qualquer modo, o estudioso indica a semelhança entre a tentativa vã de um aleijado e um cego se ajudarem, representada em *Rough for Theatre I*, com a codependência de *Hamm e Clov* em *Endgame*.

Nessa peça, um aleijado, em uma cadeira de rodas, nomeado como “B”, encontra o cego “A” mendigando em uma esquina de um cenário em ruínas envolto por uma atmosfera cinzenta. B teria escutado o som de um violão e teria ficado intrigado. Ao perceber que é A quem dedilha o violão, diz B: “Now I may go back, the mystery is over. [...] Unless we join together, and live together, till death ensue” (Beckett, 2006, p. 227). Para ambos, abandonados à própria sorte, só restaria aguardar a morte. Mas enquanto a morte não vem, conforme sugerido por B, o cego decide ser as pernas do aleijado e este os olhos do cego. O aleijado guia o cego para se levantar e assumir o controle da cadeira de rodas. Sem explicação, porém, o aleijado, vendo o cego de pé, toma deste a bengala.

Gontarski diz que o congelamento de *Rough for Theatre I*, na imagem do aleijado erguendo a bengala na direção ao cego, lembra a forma com que Beckett trabalha a indefinição final de *Happy Days*. Ele afirma que, assim como em *Happy Days* não é

⁴⁹ Na tradução inglesa, publicada pela primeira vez em 1976, *Rough for Theatre I*.

⁵⁰ Na tradução inglesa, publicada pela primeira vez em 1976, *Rough for Theatre II*.

possível saber por que Willie escala o montículo de Winnie para encará-la, a razão do aleijado parecer erguer a bengala contra o cego em *Rough for Theatre I* permanece irresoluta.

Em *Rough for Theatre II* as personagens A e B adentram uma sala onde C, sempre de costas, está prestes a se jogar de uma janela. A e B tomam seus lugares e começam a ler, de forma burocrática, uma série de testemunhos e relatos que descrevem acontecimentos e impressões da infância, da juventude e da vida adulta de C. Ao final das leituras A e B deliberam pela autorização do suicídio de C. Mas, junto a C, tendo riscado mais de um fósforo para melhor ver o seu rosto, algo surpreende A e B. A peça termina com A erguendo seu lenço em direção ao rosto de C, que continua na mesma posição.

O modo como Beckett suspende a resolução de *Rough for Theatre II*, ocultando o que se passa no rosto de C, parece constituir uma reconfiguração do artifício utilizado em *Come and Go* de subtrair a informação sobre o segredo partilhado entre as personagens.

Segundo Knowlson (1996), *Breath* foi escrito sob encomenda para a revista erótica *Oh! Calcutta!*, em 1969, a pedido do redator, escritor e crítico teatral Kenneth Tynan (1927-1980). Knowlson relata que Beckett não quis desagradar o amigo, que foi um dos primeiros defensores de *Waiting for Godot* na Inglaterra, diante do estranhamento causado pela estreia inglesa dessa peça⁵¹. Beckett, contudo, teria redigido esse *sketch* como um comentário irônico que pudesse contrariar as expectativas do público da revista. O autor teria ficado furioso pelo fato da revista, distribuída em 1970, ter associado o texto à imagem de figuras nuas entre um monte de lixo. Os exemplares dessa publicação teriam sido recolhidos a pedido de Beckett. O autor só deu o seu consentimento para uma nova publicação de *Breath* em 1984⁵².

⁵¹ Apresentada em 1955 no *Arts Theatre* de Londres sob a direção de Peter Hall (1930-2017), com Paul Daneman (1925-2001) como Vladimir, Peter Woodthorpe (1931-2004) como Estragon, e Peter Bull (1912-1984) e Timothy Bateson (1926-2009) nos papéis de Pozzo e de Lucky, respectivamente.

⁵² A estreia desse dramático, porém, ocorreu em 16 de junho de 1969 no *Eden Theatre* de Nova York, anteriormente à edição da revista.

O tempo estimado de representação de *Breath* é de apenas 35 segundos (Peja, 2015, p. 88). Não há atores; apenas um amontoado de lixo é trazido à cena. Um grito fraco abre a cena em que se ilumina o monte de lixo. O som amplificado de uma profunda inalação e expiração bucal acompanha as mudanças de intensidade da luz. O *sketch* se encerra com o mesmo vagido inicial, remetendo à concepção de Beckett do nascimento como morte.

Trazendo a presença humana apenas por meio do vagido emitido em cena, esse *dramaticulo* beckettiano colocaria em xeque a própria arte teatral.

Knowlson (1996) afirma que Beckett mostrou-se insatisfeito com a composição da sua última peça teatral, *What Where*, escrita originalmente em francês⁵³ em 1983, e que pensava em reelaborar o texto.

Esse texto foi escrito em um período em que o autor, aos 77 anos, já via um grande número de velhos amigos morrer a sua volta – o que o faria dizer em uma carta redigida um ano mais tarde: “It’s Holy Ghost I’ll be soon. No less than all the dear departed. Without their advantages” (Beckett *apud* Knowlson, 1996, p. 602).

Em *What Where*, de um autofalante, localizado à esquerda da cena, a voz de Bam, de tempos em tempos, informa as estações do ano, relata a entrada e o número de personagens, que decresce à medida que o tempo passa, e anuncia o “desligar” e o “recomeçar” das cenas intercaladas por *blackouts*. O texto demonstra um retorno da dramaturgia de Beckett à pantomima cênica, já que há na peça a delimitação de uma área de atuação retangular, mal iluminada, onde as personagens Bom, Bim e Bem interagem com Bam. Duas personagens presentes em cena, Bam na função de um inquisidor e um outro na função de carrasco, discutem o interrogatório feito a uma das personagens, ausente. Bam não acredita que mesmo sob tortura o interrogado, ausente em cena, não tenha confessado o que disseram para ele. Bam acusa o carrasco de estar mentindo. Bam ordena então que outro dos personagens surgido à cena leve o carrasco para um interrogatório. Essa dinâmica se repete por mais 2 vezes. São 3 os carrascos

⁵³ *Quoi où.*

retirados de cena para serem interrogados por ordem de Bam, que quer saber o que foi dito, onde foi dito e especialmente “*where is where*”. Não havendo mais quem possa proceder ao interrogatório, Bam sai de cena como um carrasco deposto pronto para ser interrogado. Antes de as luzes se apagarem por completo, no autofalante resta a voz de Bam em cena.

Consequently, the overall perpetrator is unlikely ever to be known, let alone apprehended Bam’s closing words, “Times passes. / That is all / Make sense who may. / I switch off” [...]. [...] These words turned out to be the last four lines that Beckett ever wrote for the stage (Knowlson, 1996, p. 604).

Gontarski (1985) observa, no conjunto dramaturgico beckettiano, a consolidação de um “formalismo” que vem substituir a comicidade e o emprego da pantomima cênica, presentes nas primeiras peças do autor, pela ênfase na ordenação estrutural de fragmentos textuais e porções imagéticas. Nesse sentido, Gontarski indica também o impacto da experiência com a montagem audiovisual na composição teatral de Beckett.

O sentido de “desfazimento” verificado por Gontarski na composição dramaturgica de Beckett acompanha a elaboração de textos teatrais cada vez mais reduzidos, também constituídos como *dramátículos*. Os *dramátículos* de Beckett dos anos 1970 atentam contra o sujeito da linguagem e contra a determinação material da personagem por meio do jogo da imagem contra o texto e da fragmentação narrativa, já anunciados em peças beckettianas anteriores. Nos anos 1960, Beckett já estaria preparando um *disembodiment*, pelo fracionamento corporal da personagem, e praticando o arranjo formal de fragmentos textuais a fim de impedir a limitação elucidativa.

Escrita no início dos anos 1960, *Happy Days* ainda está relacionada às primeiras peças teatrais de Beckett, uma vez que o seu I Ato emprega a comicidade como recurso modulador da linguagem para a destituição do *pathos* dramático. Essa peça, todavia, indica um *turning point* na dramaturgia teatral de Beckett na medida que demonstra a transição do autor rumo a um maior distanciamento do registro realista e ao “formalismo” identificado por Gontarski. *Happy Days* já apresenta o fracionamento corporal da personagem – devido ao parcial soterramento da protagonista –, a

concentração narrativa, e a fragmentação discursiva caros ao desenvolvimento da dramaturgia beckettiana considerada mais experimental.

Ainda sobre o jogo da imagem contra o texto, pertinente ao estabelecimento das duas últimas fases da dramaturgia beckettiana por Gontarski, é importante observar que *Happy Days* apresenta a contradição entre a insólita imagem da protagonista semissepulta e o tom cotidiano, até mesmo cômico, empregado no I Ato pela personagem.

Happy Days apresentaria procedimentos de *desvio da fábula* indicados por Sarrazac (2017). Ao abordar o conjunto dramático de Beckett para o teatro parece ser possível relacionar outros textos teatrais beckettianos com processos de desvio fabular. Além disso, a verificação de Gontarski do “apagamento” a que Beckett submetia os seus rascunhos e esboços até a forma final dos seus textos teatrais parece convir à ideia da elaboração de uma *fábula em desvio*.

Assim sendo, parece procedente analisar os procedimentos de *desvio fabular* presentes em *Happy Days*, dado que essa peça reuniria características tanto de uma primeira fase dramatúrgica do autor quanto de textos teatrais mais tardios.

3. Os desvios da fábula em *Happy Days*

A composição de *Happy Days* foi iniciada em 08 de outubro de 1961 e o texto foi remetido em 07 de junho do mesmo ano para publicação. Algumas cartas de Beckett nesse período versam sobre a composição dessa obra.

Já foi anteriormente referido que Beckett não conseguiu acompanhar a montagem da primeira estreia de *Happy Days*, preparada por Alan Schneider em 1961, tendo trocado cartas com Schneider para auxiliá-lo na direção desse espetáculo. O autor pôde, todavia, prestar assistência presencial à montagem da peça dirigida por George Devine (1910-1966) e Tony Richardson (1928-1991), que veio a público em 1 de novembro de 1962 no *Royal Court Theatre* de Londres, com Brenda Bruce (1919-1996) no papel de Winnie e Peter Duguid (1923-2009) como Willie⁵⁴.

O próprio autor dirigiu *Happy Days* por duas vezes. A primeira direção que assinou para a peça foi a montagem alemã de 1971, para o *Schiller-Theater Werkstatt*, com Eva Katharina Schultz (1922-2007) no papel de Winnie e Rudi Schmitt (1914-1984) no papel de Willie. A segunda e última direção de Beckett para o texto foi a sua produção londrina de 1979 para o *Royal Court Theatre* de Londres, com Billie Whitelaw (1932-2014), atriz preferida de Beckett, no papel de Winnie, e Leonard Fenton (1926-2022) como Willie. Os cadernos de planejamento dessas direções registram as modificações que Beckett procedeu no texto para a montagem dos espetáculos, marcações de cenas e descrições explicativas de elementos textuais e cênicos.

Missivas de Beckett pertinentes ao período de composição de *Happy Days*, cartas para Schneider acerca do espetáculo de 1961 (*In* Beckett; Schneider, 1998), entrevistas concedidas pelas atrizes acima citadas (*In* Ben-Zvi, 1990) e o caderno de direção de 1979 – com as últimas considerações do autor para a peça – servem aqui de apoio à leitura do texto, publicado pela *Faber & Faber* em 2006, e à análise dos seus desvios fabulares.

⁵⁴ Essa montagem gerou controvérsia entre a crítica especializada, como pode ser averiguado a partir de Graver e Federman (2005, p. 25).

Happy Days é uma peça dividida em dois Atos. No I Ato Winnie surge sob o sol escaldante enterrada da cintura para baixo em um montículo assentado em um campo de erva queimada. Há aclives moderados à esquerda, à direita e à frente. A protagonista fica o tempo todo exposta a um “*blazing light*”, por ela descrita no decorrer do texto como um “*hellish light*”, proveniente de um sol implacável e abrasador. A personagem tem cerca de 50 anos, é loira e se mostra bem conservada. O corpete decotado que a veste deixa seus ombros e braços nus. Winnie usa um colar de pérolas. À sua esquerda há uma bolsa feminina preta, do tipo saco, de onde ela irá tirar: a sua escova de dentes, um creme dental, os seus óculos, uma lupa, uma escova de cabelo, um pente, o seu batom, um pequeno espelho, um chapéu, o frasco do seu remédio, uma lixa de unhas, uma caixa de música e um revólver – designado pelo nome “Brownie”. Também ao seu alcance, à sua direita, há uma sombrinha. Por vezes, de entre os seios, a personagem lançará mão de um lenço.

Winnie não tem condições de se deslocar. Está separada do seu esposo Willie, que habita um buraco contíguo ao pequeno monte em que ela está presa. Willie somente virá a aparecer ocasionalmente em cena. Ele arrastar-se-á para fora ou para dentro do seu buraco. Por vezes somente as mãos, braços e parte de sua cabeça serão vistos atrás do montículo de Winnie. A maior parte do tempo ele permanecerá recluso em seu buraco. Mesmo assim, a protagonista dirigirá muitas de suas falas ao esposo, que pouquíssimo responderá à esposa.

Sobre Willie só é informado inicialmente que ele está deitado acordado, oculto por um aclive à direita de Winnie. Uma didascália do meio do I Ato, que descreve uma breve aparição da cabeça de Willie, virá a acrescentar ser ele careca e, em umas das falas desse mesmo Ato, Winnie irá mencionar que o esposo é velho e tem olhos azuis.

Após uma longa pausa, Winnie desperta ao som de uma campainha estridente. “*Another heavenly day*” é a primeira fala da personagem, olhando para o horizonte. Depois de murmurar uma prece, ela inicia uma série de ações mecânicas intercaladas com muitos comentários genéricos e falas dirigidas a Willie. Seus itens de higiene pessoal e de beleza são empregados nessa sequência e depois devolvidos à sua bolsa. Após a *toilette* matutina, Winnie sorve todo o líquido restante do seu frasco de remédio e diz sentir-se

melhor. Willie lê em voz alta pequeníssimos trechos de anúncios de um velho jornal. Essas leituras são intercaladas com falas de Winnie sobre alguns “flertes” seus do passado. Ela destaca a necessidade de não acelerar nem delongar o compasso do circuito que preencherá um “*another happy day*” até que o toque da campainha venha encerrar o dia. O grande perigo a ser evitado é que a campainha toque de modo que o dia se passe sem que se tenha feito muito ou sem que se tenha de enfrentar o passar do tempo sem mais nada a fazer. Winnie também virá a afirmar que é importante não cantar cedo demais. Ela nunca sabe quando exatamente a campainha irá tocar, somente tem a certeza de que irá tocar. Nas poucas ocasiões em que é possível ouvir Willie rastejar, Winnie instrui o esposo a proteger-se do sol e a voltar para o seu buraco. No I Ato um momento de interação entre Winnie e Willie diz respeito a um postal pornográfico que desperta grande interesse no marido e repulsa da esposa. Há também nesse Ato um breve diálogo em que Willie confirma que consegue ouvir Winnie do seu buraco, e uma curta conversa sobre a presença de uma formiga carregando um pequeníssimo ovo. Acerca da formiga diz Willie: “Formication” (Beckett, 2006, p. 150). Ambos riem do que Winnie considera ser uma piada sem graça do Todo Poderoso – afinal, segundo ela, é uma benção nada ali crescer. Como lhe é de costume, Winnie tenta recobrar algumas linhas de um poema. Ela, então, pergunta em vão ao esposo se já foi sedutora, mas esclarece que não está perguntando se ele a teria amado porque isso, diz ela, eles já sabem. Depois Winnie se questiona se seria capaz de enumerar tudo o que está contido na sua bolsa, chamando esses objetos de seus grandes tesouros. Ela pondera, porém, que não deve abusar desses objetos devido ao temor de que as palavras lhe falem e só eles lhe restem para passar o tempo. Ao remexer na bolsa, ela pega ao acaso o revólver, que a faz lembrar de um tempo em que Willie lhe pedia para manter a arma longe dele. Ela percebe o ambiente perder a atmosfera e, mais à frente, nota estar muito mais quente. Isso a faz considerar ser maravilhosa a forma como o ser humano se adapta às mudanças. Cogita, todavia, se não virá a se derreter, ou se incinerar, conforme ocorreu com a sombrinha que segurava. Perguntando-se se já conhecera tempos temperados, Winnie afirma que “tempos temperados” e “tempos tórridos” são palavras vazias que ela dizia quando ainda tinha as pernas livres. Ela

assevera então não haver mais diferença de temperaturas, bem como qualquer diferença entre o ontem, o hoje e o amanhã. A protagonista vaticina, porém, que chegará o dia que a terra cobrirá os seus seios. Winnie considera que algo parece ter ocorrido, mas que não se lembra do que aconteceu, para logo em seguida dizer que de fato nada ocorreu. Ela põe a caixa de música para tocar e fica entusiasmada ao ouvir Willie cantarolar roucamente a melodia de *I Love you so* – uma ária da opereta *The Merry Widow (Die lustige Witwe)* do compositor austro-húngaro Franz Lehár (1870-1948). Após pedir, em vão, que Willie repita o feito, Winnie revela que tem a estranha sensação de estar sendo observada e de estar ora nítida e ora desfocada. Ela conta para Willie ter ali passado um casal, os Shower ou Cooker – ela não sabe ao certo o nome. Diz que, tendo-a visto, o Sr. Shower ou Cooker teria perguntado o que ela estava fazendo ali enterrada daquele modo e o que significava aquilo. Winnie ainda reproduz a discussão do casal sobre o porquê de Willie não a desenterrar, uma vez que os transeuntes supunham as figuras vistas serem marido e mulher. Em seguida, a protagonista, conforme é próprio da sua fragmentação discursiva, muda completamente de assunto. Ela divaga sobre sua situação, sobre a disposição dos seus objetos para o preenchimento dos seus dias e diz que ali nada muda, mesmo sendo tudo cada vez mais estranho. Ao observar Willie se rastejar, Winnie diz ser uma maldição a mobilidade do marido. Revela que às vezes sonha que ele vai viver para o lado dela, e fala que se isso ocorresse ela se transformaria em uma nova mulher. A protagonista afirma também saber que Willie não pode fazê-lo. Contrariando a situação extremamente angustiante em que se encontra, Winnie insiste em considerar seus dias como “*happy days*”. Ela insiste em dirigir comentários e admoestações a um Willie ausente, em contar histórias das quais demonstra ter apenas uma vaga memória e em tentar citar trechos de clássicos da literatura. Os clássicos, dos quais a protagonista não consegue reconstituir mais que breves excertos, e suas poucas lembranças de um passado distante remeteriam a um “*old style*” – expressão que ela usa reiteradamente. Quase no final do I Ato, Winnie sorri quando Willie lhe esclarece que “*a hog*” seria um “*castrated male swine*” (Beckett, 2006, p. 159). Duas leituras de Willie dos anúncios do seu velho jornal virão intercalar algumas das últimas falas de Winnie no I Ato. Após ter já tentado obrigar-se a cantar, a

protagonista diz o imperativo que precede a longa pausa que encerra o I Ato: “Pray your old prayer, Winnie” (*Ibidem*, p. 159).

O texto do II Ato de *Happy Days* principia com a didascália: “Scene as before” (*Ibidem*, p. 160). Nesse último Ato o mesmo alarme acordará Winnie. A bolsa e a sombrinha, em perfeito estado, estão no mesmo lugar em que estavam no início do I Ato. O revólver dessa vez está à sua vista, do lado direito. Fora isso, a única coisa que difere da imagem antecedente da que abre o II Ato é o fato de a protagonista estar então enterrada até o pescoço no seu montículo. Agora ela está praticamente imóvel, podendo apenas movimentar os olhos e músculos da face, e falar.

Winnie não reze mais, não depois de perceber ser sempre a mesma e tão diferente do que é agora. Mesmo assim ela inicia a fala dizendo: “Hail, Holy Light” (*Ibidem*, p. 160). Isso porque diz sentir que ainda há alguém a olhar para ela, que ainda há quem se interesse por ela. Pouco depois de se perguntar qual seria aquela inesquecível linha de um poema, ela chama por Willie, em vão. A protagonista diz que há pouco sobre o que alguém possa falar. Winnie já não julga ser possível poder falar sozinha, uma vez que afirma que mesmo que Willie tenha morrido ou que venha a morrer, como os outros, ele sempre estará lá. Ela observa que a bolsa também permanece ali. Winnie considera ter mudado bastante e ser a mesma de sempre, e haver tão pouco que alguém possa dizer e não existir verdade em parte alguma. Depois de pontuar a privação dos seus membros ela chamará várias vezes por Willie, chegando a dizer: “What Willie? [*Sudden vehement affirmation.*] My Willie!” (*Ibidem*, p. 161). Não saber é a única grande bênção que ela pede agora. Winnie começa a divagar confusamente sobre a lembrança de um “flerte” do seu passado longínquo, ao mesmo tempo em que busca afirmar a estabilidade dos seus pensamentos, quando, após uma longa pausa, fecha os olhos. Logo em seguida, ela é acordada pelo toque da campainha. A protagonista parece então continuar a rememoração anterior, para pouco depois perguntar a Willie se ele acha que a Terra tinha perdido sua atmosfera. Por si só, porém, ela rapidamente conclui que talvez o globo terrestre não tenha de todo perdido sua atmosfera. As pausas que intercalam as falas que se sucedem não permitem saber se a protagonista ainda está se referindo à atmosfera, mas a partir de determinada altura é certo que Winnie abandona

a questão. Ela então diz que sempre resta algo se o pensamento tem para onde ir, e afirma não ser mais esse o caso da sua mente. Em seguida, Winnie fala pela primeira vez da possibilidade de um frio eterno e letal, classificado como uma grande bênção. Ela tenta observar o que consegue ver do próprio rosto: a ponta das narinas, algo dos lábios, sua língua e um pouco das sobrancelhas. Tentando por último erguer o queixo para divisá-lo, diz ela: "... no ... no damask" (Beckett, 2006, p. 162). Winnie parece, contudo, confortar-se ao indicar a presença da bolsa e subitamente constata a permanência da terra e do céu. Ela vem então a proferir falas incompletas e vagas sobre a memória de um dia, em um lago cercado por juncos, à sombra, em que Willie lhe teria dado algo. Novamente Winnie adormece e é imediatamente acordada pela sineta. Mais à frente ela irá revelar que agora a campainha machuca como uma navalha e que não é possível ignorar-lhe o toque. Mais uma vez Winnie irá chamar a atenção de Willie para a presença da arma: "Brownie". A protagonista se pergunta o que fará sem seus objetos, quando as palavras lhe faltarem. Ela menciona então que são felizes os dias em que ouve sons. Diz Winnie que costumava pensar que esses sons vinham da sua cabeça. Ela afirma, no entanto, que não perdeu a razão e que os tais sons são de pequenas quedas de pequeníssimas frações. Seus objetos, suas coisas têm vida própria, segundo ela. Daí pergunta a protagonista: "What now? [Pause.] What now, Willie?" (*Ibidem*, p. 163). Winnie então diz que quando tudo mais falhar ainda há sua história para contar: história de uma longa vida, iniciada no útero materno. Ela principia a contar a história de Mildred, ora chamada de Milly, uma menininha que tem lembranças do útero materno, antes de vir a morrer. A protagonista narra que Millie usava uma gola ornada com pérolas e estava brincando de despir sua boneca de louça, uma daquelas cujos olhos abrem e fecham. Mais tarde Winnie retomará essa história. Após Willie não responder aos seus sucessivos chamados, Winnie diz não ser do feitio do esposo ser cruel. Ela torce para que o marido não tenha se enfiado de cabeça em seu buraco, o que faria com ele que ficasse entalado. Winnie cogita se já seria hora de cantar sua canção, porque, segundo ela, não se pode cantar cedo demais nem deixar ser demasiado tarde para o fazer. Mas ela também diz que não é possível cantar por mera decisão, uma vez que a canção deve brotar do íntimo. Pergunta então a um Willie ainda ausente se ele conhece

a tristeza depois de cantar, porque, segundo ela, a tristeza após o sexo é algo que os dois já conhecem. Depois de tentar recobrar mais uma vez algumas linhas de um poema, ela dirá ser maravilhoso que a parte que permanece dos clássicos possa ajudar alguém a enfrentar o dia. Quase em seguida ela pergunta: “And now, Willie? [*Long pause.*] I call to the eye of the mind . . . Mr Shower – or Cooker” (*Ibidem*, p. 164). Ela começa novamente a narrar ter sido observada pelo casal citado no I Ato. Reproduz então diálogos do casal sobre não ser ela tão jovem, em que cogitam se ela sentiria suas pernas e, mais, se teria ela pernas. A protagonista narra que o casal depois foi embora de mãos dadas, cada um com suas bolsas. Segundo Winnie, os Shower ou Cooker seriam os últimos tipos humanos a vagar por ali. A protagonista volta repentinamente então à história acerca da pequena Mildred a partir do ponto em que um rato subiu entre as pernas da menina, que vem a gritar. Winnie então grita duas vezes. Tarde demais, ela acrescenta. Ao recuperar o fôlego, a protagonista considera que não deve faltar muito para a sineta tocar determinando a hora de dormir. Após ponderar que costumava dizer não haver diferença entre uma fração de segundo e a outra, ela se pergunta o que teria trazido tudo aquilo de volta e diz que há muito pouco que alguém possa fazer, apesar de observar que qualquer um pode sempre trazer tudo de volta. Winnie revela que seu pescoço dói e quando cogita não poder mais continuar tenta novamente, sem sucesso, recobrar as linhas de um poema. Em seguida, ela deseja uma noite eterna, uma noite escura, sem fim. Sobre essa noite, diz ela: “Just chance, I take it, happy chance” (Beckett, 2006, p. 166). Depois de perguntar-se “*And now?*”, ela emite uma sucessão de frases desconexas e afirma que ouve gritos. Ordena então a si mesma que cante sua canção. Sua atenção, entretanto, volta-se para Willie. Para grande surpresa da esposa, do canto esquerdo o marido aparece de corpo inteiro, com seu espesso bigode branco e em traje formal. Ele veste um fraque, calças listradas, um chapéu alto e luvas brancas. Willie rasteja quase até o centro do palco, tira o chapéu, levanta a cabeça e olha para Winnie. Incapaz de manter o esforço de olhar para cima, ele cai com a cabeça ao chão. Após festejar a aparição do esposo e cogitar se ele teria decidido viver a seu lado, Winnie estranha a expressão do marido, que está tentando escalar o montículo em direção a ela. Winnie ainda pergunta se a intenção dele é dar-lhe um beijo ou acariciar-lhe o rosto.

Willie escorrega, com a face voltada para o chão, e depois se reergue de quatro para encarar a esposa, que pede para ele não a olhar daquela forma. Ela pergunta em seguida o que ele teria em mente. É então que ele pronuncia, sem nenhuma emoção, a única palavra que diz durante todo o II Ato: “Win” (*Ibidem*, p. 167). “Win!”, repete excitada Winnie que, então, afirma que aquele será outro dia feliz. Ela canta um trecho da ária / *Love you so* e depois fecha os olhos. A campainha toca novamente. Winnie abre os olhos e sorri olhando à frente e depois para Willie. Ele ainda está na posição de engatinhar, encarando-a. Ela não mais sorri e eles permanecem olhando um para o outro. Uma longa pausa precede à indicação do descer da cortina. A razão de Willie escalar o montículo em direção à esposa e o final de *Happy Days* permanecem assim indefinidos.

Se Winnie e Willie se aproximam de algum tipo de mulher e de homem, ambos, porém, não parecem poder ser tomados como indivíduos plenamente diferenciáveis. A ausência e o silêncio de Willie, e a passividade, a eloquência vazia e a fragmentação discursiva de Winnie sinalizariam características tipológicas gerais, ao mesmo tempo em que fariam perder sua delimitação individual. Desse modo, Winnie e Willie parecem constituir-se como *impersonagens*, conforme descrito por Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2017).

Considerado o papel actante da personagem dramática para a constituição da fábula, a inação da dramaturgia de Beckett e sua investida contra a materialidade e contra a delimitação discursiva da personagem, verificada por Gonstarski (1985) em textos teatrais beckettianos, faz-se importante investigar a constituição de Winnie e Willie como *impersonagens*, e averiguar como tal constituição contribuiria para o desenvolvimento de um *desvio fabular*.

3.1. As personagens como *impersonagens* dramáticas

Candido, Rosenfeld e Décio de Almeida Prado discutem como a concentração, a densidade e a seleção dos aspectos que dão nitidez aos objetivos e ao caráter da personagem dramática podem ceder lugar à perda de contornos claramente estabelecidos, a fim de promover um transbordamento dramático que abarque a vastidão do paradoxo existencial da complexidade e da finitude humanas.

[...] Grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento — sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos — ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens — tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” — é precisamente através de todos êsses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável (Candido; Rosenfeld; Almeida Prado, 1976, p. 31).

É nesse sentido que Sarrazac identifica a *desdramatização* da personagem na constituição de *impersonagens*, que extrapolam a delimitação do contexto fabular do *drama-da-vida* para abarcarem a infinitude do *drama-na-vida*, apresentado em uma *fábula em desvio*. Tais *impersonagens*, não limitadas à persecução de um objetivo ou à resolução de um conflito determinado, jamais terminariam de sair de si mesmas.

Esse mergulho na vastidão do intrassubjetivo, em substituição ao interpessoal e ao intersubjetivo, faz com que a personagem dramática seja, de certo modo, atacada. Do *infradramático*, estabelecido por uma série de pequenas catástrofes ou conflitos intrassubjetivos e/ou intrapsíquicos, abre-se a ferida por onde o fluxo dramático vaza para o macrocosmo, de modo a esmaecer a compleição identitária da personagem dramática.

Beckett parece aplicar em *Happy Days* muitos dos processos de *desvio da fábula*, identificados por Sarrazac, pertinentes à constituição da *impersonagem*: a sujeição a uma série de acontecimentos desconexos e inanes que solapam a individuação; o aluimento da vontade e a abstenção da ação e, portanto, a passividade quanto às circunstâncias dadas; a carência de interação intersubjetiva; a rememoração que intensifica a indiligência quanto ao tempo presente; a retração do caráter dramático para uma apresentação transpessoal e até mesmo uma certa reificação da

“personagem”, de forma a ser ela assimilada como elemento da paisagem dramática, entre outros.

Entre o início de *Happy Days*, quando Winnie surge presa pela cintura em seu montículo, e o final da peça, no momento em que a protagonista, enterrada até o pescoço, e Willie, estático na última posição da sua escalada em direção à esposa, olham-se, há apenas ínfimos acontecimentos.

No seu caderno de encenação de 1979, Beckett não descreve as características das personagens de *Happy Days*, mas indica os principais “eventos” da peça (Beckett; Knowlson, 1985, p. 123, p. 188), conforme descrição abaixo.

I Ato:

- 1) Winnie reza. Ela tenta decifrar o que está escrito no cabo da sua escova de dentes;
- 2) Willie desperta. Winnie ingere um remédio e descarta pequena garrafa de vidro vazia. Ela passa batom nos lábios. Segurando o seu chapéu, ao se lembrar de um encontro amoroso da juventude, a protagonista é interrompida pela leitura de um anúncio por Willie. Ela decifra o que está escrito no cabo da sua escova de dentes;
- 3) as personagens interagem acerca do postal pornográfico. Willie aplica vaselina para proteger-se do sol sob instruções da esposa. Winnie escova os dentes e os cabelos;
- 4) Winnie parece falar do dia do seu casamento: “Golden you called it, that day [...]” (Beckett, 2006, p. 146). Willie cai, desaparecendo atrás de uma elevação, e retorna para seu buraco. Winnie testa se Willie está conseguindo ouvi-la. É descoberta e comentada a presença de uma formiga;
- 5) ambos riem acerca da piada feita por Willie sobre o inseto. Winnie tira da bolsa o revólver;
- 6) a sombrinha de Winnie é içada, incinera-se ao sol e é descartada;
- 7) a caixa de música é posta em funcionamento. Willie canta. Winnie lixa suas unhas;

- 8) Willie deixa o seu buraco e sua leitura de anúncios do jornal vem contrabalancear a interação de Winnie com seu chapéu e o fechamento do I Ato.

II Ato:

- 9) Willie rasteja em direção a Winnie.

Alguns desses eventos, mesmo quando indicados em um mesmo tópico, não ocorrem sucessivamente. Beckett provavelmente os reuniu da maneira que lhe fosse mais conveniente para a condução dos ensaios da peça. A importância de destacar a indicação dessas ocorrências como os principais eventos de *Happy Days* é expor a inanidade dos “acontecimentos” a que as personagens, na sua passividade e inação, são submetidas, ou com os quais se ocupam.

3.1.1. A abstenção da ação e a passividade diante das circunstâncias dadas

A causa da situação periclitante apresentada em *Happy Days* parece ter sido olvidada por Winnie, que passa a se dedicar apenas à sua *toilette*, a algumas admoestações e a falas dirigidas ao esposo, a vagas lembranças, à tentativa de recobrar versos e, principalmente, à digressão mental.

Numa só fala a protagonista parece indicar que esqueceu o que a levou às circunstâncias dadas e a reconhecer que seu tempo não é preenchido com verdadeiras ações: “Yes, something seems to have occurred, something has seemed to occur, and nothing has occurred, nothing at all” (Beckett, 2006, p. 154).

Winnie se recusa à ação, dado que a ação dramática não necessariamente precisa recorrer ao movimento físico, podendo constituir-se da fala dirigida a uma mudança no curso do drama. Ela também não seria incapaz de realizar uma ação dotada de movimento pelo menos até o fim do I Ato, já que, estando com as mãos livres, coberta pelo montículo apenas até a cintura, poderia tentar desenterrar-se. Tais afirmações são bastante patentes a partir de um trecho do I Ato do texto:

WINNIE: [...] Something says, Stop talking now, Winnie for a minute, don't squander all your words for the day, stop talking for a change, will you? [*She*

raises hands and holds them open before her eyes. Apostrophic.] Do something! [She closes hands.] What claws! [She turns to bag, rummages in it, brings out finally a nailfile, turns back front and begins to file nails.] (Beckett, 2006, p. 155).

Winnie parece preferir continuar imersa na sua logorreia e na sua rotina vazia, apesar de estar parcialmente enterrada e exposta a um “*blaze of hellish light*” (Beckett, 2006, p. 140).

Pouco é visto de Willie no I Ato, por ele se manter oculto atrás das elevações contíguas ao seu buraco ou por estar dentro deste. Alguns dos movimentos de Willie, indicados no texto aqui analisado, virão a ser modificados por Beckett no seu caderno de direção para a sua montagem de 1979, mas no geral o número de exposições dessa personagem se mantém.

A cabeça de Willie aparece por 4 vezes atrás de uma das colinas, suas mãos são vistas 9 vezes e seus braços são expostos 2 vezes. Numa das vezes em que sua cabeça surge, logo desaparece, por ele escorregar atrás de uma elevação, o que fará com que Winnie tente dirigi-lo ao buraco. Em outro momento é possível ouvir Willie rastejar, o que faz com que a protagonista novamente dê instruções ao esposo. Nas 2 vezes em que seus braços, e em 3 vezes que suas mãos vêm à cena, assim como na única vez em que só os dedos impacientes de uma de suas mãos são mostrados, isso ocorre para exibir o postal pornográfico para Winnie e depois para resgatá-lo – já que ela descarta o postal. Nas outras vezes em que uma de suas mãos emerge é para tirar e logo depois colocar um chapéu de palha em sua cabeça e levantar o lenço com o qual assoa o nariz. Ouve-se Willie assoar por 3 vezes o nariz no decorrer do I Ato. Nada da personagem é visto quando ele entrega a sombrinha que havia escorregado das mãos de Winnie, quando ele ergue o seu jornal para se abanar e quando abre e vira as páginas do impresso para ler um obituário e repetir as leituras de dois anúncios. Somente a voz de Willie é ouvida durante essas 5 leituras, nas suas outras 13 falas do I Ato – quase todas monossilábicas –, e quando cantarola com voz rouca a melodia de *The Merry Widow* logo depois de esta ter sido executada pela caixa de música. No I Ato, todas as aparições e intervenções de Willie ficam restritas a movimentos e falas quase todos esparsos.

No II Ato, Winnie está coberta até o pescoço e reduzida a uma cabeça que fala. É quase no final desse II Ato que Willie aparece de corpo inteiro para rastejar até o montículo de Winnie e escalá-lo em direção a ela. Willie parece não ouvir as perguntas de Winnie sobre o que ele pretende. Olhando para a esposa, ele parece estar cego pelo encalço de um objetivo. Tendo conseguido subir o suficiente de modo a estar próximo do revólver, pousado perto do cimo do montículo, e a poder encarar a esposa, Willie diz apenas, sem emoção: “Win” (Beckett, 2006, p. 167). Tal ocorrência poderia ser considerada uma ação dramática no sentido *stricto*, um movimento motivado por uma intenção transformadora. Willie, porém, mantém-se congelado agarrado ao montículo até o baixar das cortinas, não sendo possível dizer se sua fala indicaria uma vitória fatal sobre Winnie ou um vocativo carinhoso à esposa. Willie, assim, não se objetiva como personagem dramática a partir dessa “ação”, uma vez que Beckett susta a realização desta e oculta o objetivo da personagem.

Willie, tendo permanecido calado e ausente durante quase todo o intermitente falatório de Winnie, não pode então ser considerado menos passivo do que a protagonista, visto que seu movimento final não produz nenhuma mudança decisiva no drama. O silêncio de Willie, diante das indagações de Winnie, durante sua escalada e a indefinição da sua fala final somente corroboram a constante ausência de interação entre as personagens.

3.1.2. A carência de interação intersubjetiva

Um dos procedimentos de *desvio fabular* presentes na constituição das personagens de *Happy Days* seria a não objetivação, além da exiguidade da individuação de Winnie e Willie, o que se deve, entre outros fatores, à carência de interação intersubjetiva – indispensável à articulação tradicional da fábula. Nesse sentido, é relevante citar um trecho de uma carta de Beckett para Alan Schneider, datada de 12 de setembro de 1961, em que, tratando de *Happy Days*, o autor esclarece: “Willie’s behaviour never tied up with Winnie’s. He is not reacting to her. It is not even certain that he hears her” (Beckett, 2014, vol. III, p. 434).

Ainda no I Ato do texto, diz a protagonista:

Would I had let you sleep on [...] Not that I flatter myself you hear much, no Willie, God forbid. [*Pause.*] Days perhaps when you hear nothing. [*Pause.*] But days too when you answer. [*Pause.*] So that I may say at all times, even when you do not answer and perhaps hear nothing, something of this is being heard, I am not merely talking to myself (Beckett, 2006, p. 145).

Fora os episódios acerca do postal pornográfico, o do teste que Winnie faz para saber se sua voz alcança o marido, o que se refere à presença de uma formiga e o da escalada de Willie em direção à esposa, quase não há contato ou interação entre as personagens de *Happy Days*.

Willie responde 5 vezes com um monossilábico “Yes” às perguntas da esposa sobre se ele consegue ouvir de onde está, e na mesma sequência repete 2 vezes, irritado, a pedido de Winnie, a frase “*Fear no more*”, para comprovar que a voz dela consegue chegar até ele (Beckett, 2006, p. 147-148). Ele só responde a mais 4 perguntas feitas por Winnie:

WINNIE: [...] The hair in your head Willie, what would you say speaking of the hair on your head, them or it? [*Long pause.*]

WILLIE: It (Beckett, 2006, p. 146).

WINNIE: [...] [*Arresting gesture.*] What?

[*Pause.*]

WILLIE: Eggs. [*Pause ...*] Formication.

WINNIE: [*Arresting gesture.*] What?

[*Pause.*]

WILLIE: Formication (*Ibidem*, p. 150).

WINNIE: [...] *What is a hog, Willie, please!* [*Pause.*]⁵⁵

WILLIE: *Castrated male swine. [Happy expression appears on WINNIE's face.]*
Reared for slaughter (Ibidem, p. 159).

Uma das outras falas de Willie, após uma pergunta feita pela esposa, parece não poder ser exatamente tomada como uma réplica, já que ele reitera a indagação:

WINNIE: [...] *Don't you ever have that feeling, Willie, of being sucked up?* [...]

WILLIE: *Sucked up?* (Beckett, 2006, p. 152)⁵⁶.

Entre os episódios do I Ato do texto, os únicos que parecem apresentar alguma genuína interação entre Winnie e Willie são as passagens acerca do postal e do teste feito pela protagonista para saber se o marido a está ouvindo. Mesmo no “diálogo” acerca da formiga não é possível saber se a repetição de Willie dos termos “*eggs*” e “*formication*”, ainda que ele tenha se apercebido do inseto por meio de Winnie, é dirigida à esposa ou se ele está falando consigo mesmo até rir-se da própria piada. Afinal, Winnie questiona sobre o fato de eles terem rido ora em separado, ora juntos: “[...] *Were we perhaps diverted by two quite different things?*” (Beckett, 2006, p. 150).

Privados de interação intersubjetiva, as personagens de *Happy Days* estão envolvidas em uma série de microconflitos, dispostos em uma circunstância extremamente insólita, e pelo menos Winnie, cujo protagonismo domina a cena, estaria entregue ao seu abismo interior.

Esse abismo, sob a perspectiva de Sarrazac (2017), diz respeito à destituição do caráter e à alienação da vida, na compleição da *impersonagem*. Essa “presença de um ausente” ou essa “ausência de um presente” seria, segundo Sarrazac, transmitida por um *teatro de fala*. Contrariamente à dramática tradicional, esse *teatro de fala* encerraria as figuras dramáticas em seus monólogos interiores, sem, contudo, conferir-lhes traços identitários consistentes. Nesse mesmo sentido afirma Ryngaert:

⁵⁵ Itálico do autor: “*What is a hog, Willie, please!*”. O destaque parece se dever ao fato de ser a terceira vez seguida que Winnie faz a mesma pergunta, já que nas duas vezes anteriores não obteve resposta.

⁵⁶ Itálico do autor.

[...] Um personagem é sempre definido pela soma das réplicas reunidas sob a mesma sigla ou o mesmo patronímico que o constitui como tal. Mas como o personagem enunciador passou por um regime de emagrecimento a ponto de sua silhueta apagar-se, e como dela não podemos mais esperar discursos coincidentes com o suporte central, [...] todo idioleto conduz a um impasse (Ryngaert *In* Sarrazac, 2013 a., p. 114).

A protagonista de *Happy Days* fala profusa e difusamente, assumindo um discurso de feição monológica, que, sem buscar se ater a um assunto em específico, escapa à conformação de um relato íntimo capaz de conferir-lhe contornos propriamente nítidos.

A movimentação de Willie e suas poucas falas tornam essa personagem, cuja presença é em grande parte “citacional”, ainda mais enigmática.

Winnie e Willie são marido e mulher e compartilham a experiência de estarem entregues a um ambiente inóspito e insólito e a um tempo arbitrário. As personagens de *Happy Days* carecem de interação intersubjetiva, mas sua coabitação dramática implica, contudo, uma relação entre ambos.

3.1.3. A ambígua complementariedade entre Winnie e Willie

Beckett raramente esclarecia as características “*of his people*”, como chamava suas personagens, tendo chegado a dizer: “I know creatures are supposed to have no secrets for their authors, but I’m afraid mine for me have little else” (Beckett *apud* Knowlson, 1996, p. 434).

Cohn (2001) resume a simetria do contraste entre a dupla Winnie e Willie acrescentando, todavia, uma comparação feita por Beckett:

In the Beckett tradition of contrasting members of a pair, Winnie and Willie are opposites, in spite of their nearly identical names. [...] Female versus male,

refined versus coarse, loquacious versus taciturn, Winnie and Willie were compared by their creator to a bird and a turtle⁵⁷ (Cohn, 2001 p. 265).

Martha Fehsenfeld, tendo acompanhado os ensaios da direção de Beckett de 1979 para *Happy Days*, produziu um diário acerca da preparação da montagem do autor para o *Royal Court Theatre*⁵⁸. Em uma das passagens desse diário, ela registra o que Beckett disse à atriz Billie Whitelaw acerca de Winnie: “She’s like a bird [...] with oil on its feathers” (Fehsenfeld *apud* Knowlson, 1996, p. 580).

Winnie chega a dizer que se não estivesse presa no seu montículo provavelmente levantaria voo e se perderia no azul do céu, porque ela sente que uma força a puxa para o alto.

Don’t you ever have that feeling, Willie, of being sucked up? [...] Up to the blue, like gossamer. [Pause.] No? [**Pause.**] You don’t? [Pause.] Ah, well, natural laws, I suppose it’s like everything else, it all depends on the creature you happen to be (Beckett, 2006, p. 152)⁵⁹.

Haveria, então, uma oposição complementar entre as figuras de Winnie e Willie: ela é o animal aéreo que, impossibilitado de voar, apoia-se na sua capacidade vocal e anseia por cantar, enquanto ele é o bicho terrestre, quase todo o tempo mudo, que se desloca horizontalmente no espaço.

Eastman (1964) verifica o paralelismo entre a coabitação do casal Winnie e Willie e a relação estabelecida entre Hamm e Clov em *Endgame*:

Winnie locked in dead center of the mound seems the feminine counterpart of Hamm locked in his wheelchair in dead center of his room in *Endgame*. Willie

⁵⁷ Segundo Fehsenfeld, tal comparação já teria sido transmitida a Alfred Hübner durante os ensaios da montagem de Beckett para *Happy Days*, em 1971, para o *Schiller-Theater Werkstatt* de Berlim (Fehsenfeld *in* Ben-Zvi, 1990, p. 55).

⁵⁸ Apesar de Knowlson (1996) indicar que esse diário estaria prestes a ser publicado, esse material jamais recebeu uma publicação.

⁵⁹ Negrito aqui inserido. Para o espetáculo de 1979 Beckett acrescentou, na mesma didascália, após a pausa aqui destacada: “Back front.” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 194).

resembles Clov of the same play: the unwilling partner in misery (Eastman, 1964, p. 419).

Hamm é cego e paralítico, enquanto Clov, de quem Hamm para tudo depende, padece por não poder se sentar e não sabe por que não consegue deixar de atender ao mestre incapacitado. A complementaridade simbiótica das personagens ganha outra forma em *Happy Days*. Diz Winnie ao esposo: “Well I don’t blame you, no, it would ill become me, who cannot move, to blame my Willie because he cannot speak” (Beckett, 2006, p. 153).

Observa Gontarski: “Winnie remains in the dignified vertical position, a thinking animal; Willie, a beast on all fours, leering over a pornographic postcard” (Gontarski, 2017 p. 23).

Tal é a importância de Willie continuar a entreter-se com o postal pornográfico que Beckett, no seu caderno de encenação, indica que o ator que representava essa personagem deveria ter dois postais, para o caso de não conseguir alcançar o que seria descartado por Winnie (Beckett; Knowlson, 1985, p. 38, p. 167).

Willie passa vaselina para proteger-se do sol e rasteja ora para dentro, ora para fora de um buraco. Uma das poucas palavras ditas por Willie, cujo nome também é sinônimo de uma gíria inglesa para pênis e tem como *shortname* Will, é “formication” – sua anedota sobre uma formiga carregando um pequenino ovo. Ele repete a leitura de dois anúncios do jornal que parecem dizer respeito à virilidade: “Opening for smart youth” (Beckett, 2006, p. 142, p. 159). “Wanted bright boy” (*Ibidem*, p. 143, p. 159).

Sarrazac descreve como uma das formas da *impersonagem* a “personagem criatura”, que, conduzida até as fronteiras da bestialidade, quando chega a falar manifesta a desarmonia entre a linguagem e a sua plasticidade corporal monstruosa, e expressa o que foi socialmente interdito (Sarrazac, 2002, p. 97-103). Sarrazac, todavia, afirma que personagens de Beckett constituem-se no limiar instável entre a *impersonagem criatura* e a *figuração humana*, o que, distendendo a incompletude da caracterização dramática, remete ao inacabado do homem (*Ibidem*, p. 104-105).

Beckett, contudo, indica que Willie está cômico acerca das circunstâncias em que se encontra quando, em uma missiva para Alan Schneider, de 17 de agosto de 1961, o autor

trata da indagação de Willie “*Sucked up?*” – quando a este é perguntado se se sente sugado para cima –: “Willie feels ‘fucked up’, not ‘sucked up’. His surprise is at these” (Beckett, 2014, vol. III, p. 429).

Happy Days traz controvérsias quanto à compreensão de Winnie como uma representante do pensamento racional e de Willie como uma criatura selvagem movida pela pulsão sexual.

A comparação da personagem masculina com uma tartaruga pode concernir ao fato de ele se manter a maior parte do tempo retraído em um buraco, além de parecer dizer respeito a lentidão, passividade e resiliência, também à extenuação do vigor físico pela longevidade.

Paradoxalmente à movimentação animalesca de Willie, as réplicas que este dá quando é questionado se está ouvindo a esposa e ainda algumas das poucas atitudes dele parecem, amiúde, ser mais racionais do que a maior parte do discurso e da conduta de Winnie.

Observa Cohn:

If Willie is a turtle, however, he is quite accommodating under his carapace. His very first gesture is to return Winnie’s dropped parasol. He lends is cherished pornographic postcard; he solves her grammatical problem about hair; he responds five times with *Yes* to her questions, and for her he repeats: “Fear no more”. He identifies the burden and the motion of the emmet, and he joins Winnie in laughter. Although he occasionally expresses irritation, he never reproaches Winnie for the injuries he suffers (Cohn, 2001, p. 265).

Winnie golpeia duas vezes o esposo com uma sombrinha, que acaba escorregando das mãos dela para ser-lhe depois devolvida por ele (Beckett, 2006, p. 141). No texto publicado, Willie não expressa nenhuma reação aos golpes impingidos, mas Beckett explicita a crueldade de Winnie na montagem para *Royal Court Theatre* de Londres, conforme atesta o caderno de direção do autor:

After '*She strikes down at him*'. The blows were vigorous thumps. The first was followed by a cry from Willie, the second by an 'Oh' from Winnie, as she loses her grip the parasol (Beckett; Knowlson, 1985, p. 191).

A protagonista, antes disso, também atira o frasco vazio de remédio na direção de Willie, atingindo-o na cabeça. No texto aqui analisado, da careca de Willie, atingida pelo frasco, escorre um fio de sangue (Beckett, 2006, p. 141). Já no seu caderno de direção Beckett retira a imagem da cabeça sangrando para inserir o choro de Willie logo após a rubrica: "Sound of breaking glass" (Beckett; Knowlson, 1985, p. 191).

O fato de Beckett, na montagem do espetáculo de 1979, ter buscado evidenciar a crueldade física de Winnie para com Willie obstaria, mais veementemente, a identificação do esposo como o contraponto da protagonista enquanto um elemento racional do drama.

Pouco é possível saber de Willie, que passa a maior parte do texto oculto e calado, de forma que essa personagem, grosso modo, é constituída como um dos repositórios que sustentam o discurso monológico da protagonista.

3.1.4. Willie como objeto e imagem discursiva

Alpaugh (1966), tratando da assimilação discursiva do esposo pela protagonista, compreende que Willie é apreendido como um objeto do "teatro mental" forjado por Winnie para dar a esta uma aparência de normalidade à própria circunstância.

Although Winnie places great importance on Willie's words, it is not actual communication which produces Winnie's "happy days" but rather a fatuous illusion of communication. Willie is merely an object by means of which Winnie convinces herself of her own reality through the reflection of sounds (Alpaugh, 1966, p. 209).

Sobre essa mesma questão, acrescenta Lyons (1983):

In Beckett's plays other human beings are present to the protagonist only as objects; persons and things share a vulnerability to time because, as images in

consciousness of the protagonist, they are subject to the fluctuations of the mind that creates their significance as images (Lyons, 1983 p. 126).

No início do II Ato, Winnie, depois de falar que há muito não vê e não ouve o marido, chega a dizer: “Oh no doubt you are dead, like the others, no doubt you have died, or gone away and left, like the others, it doesn’t matter, you are there” (Beckett, 2006, p. 160). Willie, entre os anúncios do jornal, lê: “His Grace and Most Reverend Father in God Dr. Carolus Hunter dead in tub” (*Ibidem*, p. 142). Após essa leitura, diz Winnie: “[...] Charlie Hunter! [...] I close my eyes [...] and I’m sitting on his keens again, in the back garden at Borough Green” (*Ibidem*, p. 142). Tais passagens apoiam a afirmação de que importa menos à protagonista a presença ou ausência de outros a sua volta do que as inflexões mentais que estes podem lhe proporcionar.

Em *Happy Days*, o sentido da percepção do outro enquanto imagem e objeto de reflexão é apurado pelo fato de que praticamente quase todas as informações que se tem de Willie, até a sua aparição nos momentos finais do texto, advêm de Winnie.

Dois trechos ditos pela protagonista retratam ser Willie mentalmente frágil e/ou instável. Um desses excertos também corrobora a ideia de que a Winnie interessa menos a presença ou bem-estar do esposo do que tê-lo como um apoio para suas elocubrações. O outro trecho refere-se a um tempo passado em que Willie pensava lançar mão de “Brownie” – o revólver.

Willie! [*Pause. Louder.*] Willie! [*Pause. Mild reproach.*] I sometimes find your attitude a little **strange**, Willie, all this time, it is not like you to be wantonly cruel. [...] You’re not stuck, Willie? [*Pause. Do.*] You’re not jammed, Willie? [*Eyes front, distressed.*] Perhaps he is crying out for help all this time do not hear him! (Beckett, 2006, p. 163)⁶⁰.

⁶⁰ Negrito aqui inserido. No seu caderno de direção Beckett acrescenta “No. Not here. Not now” após “*wantonly cruel*”, de modo a novamente sugerir que a atitude de Willie não pode ser considerada estranha, dado tudo ser estranho ali (Beckett; Knowlson, 1985, p. 154).

Remember Brownie, Willie? [*Pause.*] Remember when you used to keep on at me to take away from you? Take it away, Winnie, take it away, before I put myself out of my misery. [*Back front. Derisive.*] Your misery!⁶¹ (*Ibidem*, p. 151).

Por duas vezes Winnie pretende instruir os movimentos de Willie, de forma a infantilizá-lo:

Slip on your drawers, dear, before you get singed. [*Pause.*] No? [*Pause.*] Oh, I see, you still have some of that stuff left. [*Pause.*] Work it well in, dear. [*Pause.*] Now the other (*Beckett*, 2006, p. 142).

[*WILLIE collapses behind slope...*] Go back into your hole, now, Willie, you've exposed yourself enough. [*Pause.*] Do as I say, Willie, don't lie sprawling there in this hellish sun, go back into your hole. [*Pause.*] Go now, Willie. [*WILLIE invisible starts crawling left towards hole.*] That's the man [*She follows his progress with her eyes.*] Not head first, stupid, how are you going to turn? [*Pause.*] That's it ... right round ... now ... back in. [*Pause.*] Oh I know it is not easy, dear, crawling backwards, but is rewarding in the end. [*Pause.*] You have left your vaseline behind. [*She watches as he crawls back for vaseline.*] The lid! [*She watches as he crawls back towards hole. Irritated.*] Keep your tail down, can't you! [*Pause.*] Now. [*Pause.*] There!⁶² (*Ibidem*, p. 147).

Ao referir-se ao marido, de modo entrecortado, entre falas que dizem respeito aos objetos que vai tirando da sua bolsa, diz a protagonista:

[...] Poor Willie [...] – cannot be cured [...] – pour Willie [...] – no zest [...] – for anything [...] – no interest [...] – in life [...] – pour dear Willie [...] – sleep for ever [...] – marvellous gift [...] – in my opinion (*Beckett*, 2006, p. 139).

[...]

⁶¹ Beckett anota para a produção de 1979 que a protagonista deveria levantar a arma no ar, dirigir sua fala a Willie e imitar a voz do esposo ao dizer “*out of my misery*” (*Beckett; Knowlson*, 1985, p. 182).

⁶² Knowlson destaca o humor dessa passagem e afirma que Winnie dirige os movimentos de Willie como um policial de tráfego. A fala “*Keep your tail down, can't you!*” é retirada do trecho (*Beckett; Knowlson*, 1985, p. 171-173). Beckett apresenta um breve diagrama dos movimentos de Willie para o desenvolvimento cênico dessa parte (*Ibidem*, p. 201).

[...] Willie! [Pause.] **Wonderful** gift. [She strikes down at him with beak of parasol.] Wish I had it. [She strikes him again.] (*Ibidem*, p. 140)⁶³.

Winnie dá a entender que ao esposo agrada um tipo de pornografia abjeta, dado que, tendo visto o postal pornográfico que tanto interessa Willie, a protagonista diz: “Make any nice-minded person vomit!” (Beckett, 2006, p. 144).

Uma das falas de Winnie parece indicar que Willie é um tanto quanto néscio ou tosco:

Have you no delicacy? [Pause.] Oh, Willie, you are not eating it! Spit it out, dear, spit it out (Beckett, 2006, p. 156).

Também é significativo que Winnie se lembre de se virar em direção a Willie logo após dizer: “That is what I find so comforting when I lose heart and envy the brute beast. [Turning towards WILLIE] I hope you are taking in” (Beckett, 2006, p. 144).

A protagonista faz crer que o esposo vive como um bicho, quando, devido provavelmente ao calor, diz ela ao olhar para Willie: “So you have taken off your straw, that’s wise. [Pause.] You do look snug” (Beckett, 2006, p. 148-149). Em outra parte do texto também diz Winnie:

Weary your hole, dear? [Pause.] Well I can understand that. [Pause.] Don’t forget your straw. [Pause.] Not the crawler you were, poor darling. [Pause.] No, not the crawler I gave my heart to (Beckett, 2006, p. 158).

Acerca da constante ausência de Willie no I Ato, apreendido pelo leitor ou espectador quase que somente pelas interpelações e comentários de Winnie e do seu surgimento no II Ato, pondera Gontarski:

Paradoxically, as the play nears the end, Willie’s role begins. Until the final scene we have seen Willie primally through Winnie’s consciousness, an interesting structural achievement in the drama. Such as subjective treatment of a character

⁶³ Negrito aqui inserido. Para a produção de 1979, Beckett substitui a expressão “*wonderful gift*” pela repetição de “*marvellous gift*” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 191) – o que acentua o caráter repetitivo do discurso de Winnie.

is unusual for the drama, which of all the literary genres is the most objective (Gontarski, 2017, p. 29).

A apreensão subjetiva de Willie por Winnie parece então aproximar-se da constituição do *monodrama polifônico* descrito por Sarrazac. No *monodrama polifônico* todas as personagens são absorvidas e apreendidas pela “consciência” e pelo olhar de uma única personagem central que toma todos os elementos do drama como derivações especulares de si mesma (Sarrazac, 2017, p. 136-139).

A imagem que a protagonista transmite do seu esposo abortido só virá a ser aquebrantada pelo surgimento de Willie no II Ato.

Para o espetáculo de 1979, bem como Beckett já havia experimentado para a montagem de 1971 para o *Schiller-Theater Werkstatt*, especifica o autor: “[Willie’s] first appearance. Preceded by laboured breathing. Head only. Staring front. Absolutely Still” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 133). Knowlson destaca: “Willie’s appearance was almost silent but the effect was very dramatic, since he had remained mute and unseen throughout the act” (*Ibidem*).

A didascália que descreve Willie, na sua aparição quase no final do II Ato, apresenta uma figura bastante diferente da que vai sendo construída por Winnie ao longo da peça – ainda que o esposo continue a se movimentar apoiado sobre as mãos e os joelhos:

He is on all fours, dressed to kill – top hat, morning coat, striped trousers, etc., white gloves in hand. Very long bushy white Battle of Britain moustache. [...] He advances on all fours towards centre, halts, turns head front, gazes front, strokes moustache, straightens tie, adjusts hat (Beckett, 2006, p. 166).

Willie não só aparece vestido como um cavalheiro como dá atenção à composição do seu traje. A diferença entre a imagem de Willie construída verbalmente por Winnie e a aparência do esposo reforçam a compreensão de que a protagonista toma a outra personagem como um objeto do seu pensamento e do seu discurso. Winnie chega a

dizer sobre Willie, após o surgimento deste: “You are still reconizable, *in a way*”⁶⁴ (Beckett, 2006, p. 167).

Gontarski salienta a contradição entre a ideia transmitida acerca de Willie durante todo o I Ato e o desempenho desta personagem no II Ato:

He sleeps, unaffected by the bell; he admires the models on the pornographic postcard; we are reminded that he is the brute beast that Winnie occasionally envies. But in the final scene, we find the contrary. Willie, “dressed to kill”, makes a desperate attempt to attain the one symbol of ending that has been present throughout the play, and which Winnie fail to recognize as such, the revolver. We realize, perhaps for the first time, that Willie is also in torment and is desperately trying to end his own life, Winnie, or both (Gontarski, 2017, p. 29).

É importante ressaltar que Beckett, tanto no caderno de direção para sua produção de *Happy Days* em 1979 quanto em todas as outras produções da peça acompanhadas por ele, fazia questão de esclarecer que deveria ser mantido irresoluto o motivo que leva Willie a escalar o montículo em direção à esposa. Escreve Beckett no caderno de direção acerca do movimento de Willie destinado a Winnie ou ao revólver: “RH [right hand] reaching up towards W/R [Winnie/revolver], LH [left hand] fingers in crevice to prevent slither back” (Beckett *apud* Knowlson, 1985, p. 39). Knowlson comenta essa anotação: “His look and his single utterance of the second act, ‘Win’, were accompanied by his left hand reaching up Winnie or the revolver” (*Ibidem*, p. 134).

Beckett fala da indefinição final da peça em uma carta de 7 de outubro de 1961, respondendo à novelista e articulista Kay Boyle (1902-1992), que havia escrito a ele perguntando sobre a intenção de Willie:

The question as to what Willie is “after” – Winnie or the revolver – is like the question in All That Fall⁶⁵ as to whether Mr. Rooney threw the little girl out of

⁶⁴ Itálico aqui incluído.

⁶⁵ *All That Fall* é uma peça radiofônica de Beckett, escrita em 1956 e publicada pela primeira vez em 1957. É a primeira peça de Beckett que tem uma mulher como protagonista, uma senhora septuagenária bastante elucubrativa e eloquente: a Sra. Rooney. Para a produção da emissão dessa peça o autor enfatizou que essa personagem deveria ter sotaque irlandês. Nessa peça Maddy Rooney

the railway carriage or not. And the answer is the same in both cases – we don't know, at least I don't. All that is necessary as far as I'm concerned – technically & otherwise – less too little, more too much – is the ambiguity of motive, established clearly hope by Winnie's "Is it me you're after, Willie, or is it something else? . . . Is it a kiss you're after, Willie, or is it something else?" and by the conspicuousness of revolver requested in stage-directions at beginning of Act II. To cast the doubt was dramatically a chance not to be missed, not to be bungled either by resolving it. That's what I felt in any case (Beckett, 2014, vol. III, p. 435-436).

Fica assim em aberto o final de *Happy Days*. Se o fato de Willie não progredir no decorrer da peça tornaria o assassinato de Winnie demasiado arbitrário, tal ação elucidaria seu sentimento de esposo em relação à mulher. Beckett prefere manter tal sentimento indecifrável e a *impersonagem* Willie indefinível, em meio à ambiguidade.

3.1.5. "The banality out of banalities" – dos clichês e da seriedade de uma matrona burguesa

Beckett cita, em 1931, o monólogo feminino *La voix humaine*, de Jean Cocteau (1889-1963), como "[...] not a merely banality, but an unnecessary banality" (Beckett, s/d, p. 14). Nessa peça, uma mulher passa o tempo todo ao telefone tentando convencer o amante que a abandonou a reatar a relação, chegando a ameaçar suicidar-se.

Knowlson assinala que, quando quase 30 anos mais tarde Beckett começa a composição de *Happy Days*, inicialmente intitulado "*Female Solo*", o autor cuidou em criar "*a banality out of banalities*" (Knowlson, 1983, p. 20).

vai para estação de trem esperar pelo esposo cego. O trem atrasa demasiado. Ela e outros questionam a razão do atraso. Teria sido uma colisão, informa de modo impreciso outra personagem. Quando o Sr. Rooney finalmente chega, evita relatar a razão do atraso. A certa altura o Sr. Rooney pergunta à esposa: "Did you ever wish to kill a child?" (Beckett, 2006, p. 191). Um menino alcança o casal para entregar algo que caiu do bolso do Sr. Ronney: uma pequena bola. A princípio o Sr. Ronney diz não ser dele, mas depois de a esposa constatar ser uma bola infantil, diz ele: "Give it to me" (*Ibidem*, p. 198). A peça termina com o rapaz que entregou a bola, revelando a contragosto do Sr. Rooney, porque o trem se atrasou: "It was a little child fell out of the carriage, Ma'am. [Pause.] On to the line [...]. Under the wheels, Ma'am" (*Ibidem*, p. 199).

Beckett por vezes expõe suas personagens a situações supostamente banais, como a circunstância da espera em *Waiting for Godot*, para tratar de questões completamente opostas à banalidade. *Happy Days*, todavia, distingue-se de todas as demais peças teatrais beckettianas devido à compleição de Winnie.

Nenhuma outra personagem teatral de Beckett se assemelha à protagonista que teima em afirmar um otimismo aparentemente inconsequente e frívolo pelo uso frequente das expressões: “that is what I find so wonderful”, “many mercies”, “great mercies”, “so much to be thankful for”, “this will be another happy day”, “another heavenly day” etc.

Winnie tenta recobrar trechos de clássicos da literatura; todavia, verifica Gontarski: “Despite her literary quotations, Winnie is not one of Beckett’s thinkers” (Gontarski, 2017, p. 29).

A própria protagonista admirar-se-ia ao desenvolver um raciocínio digno de nota:

It is no hotter today than yesterday, it will be no hotter tomorrow than today, how could it, and so on back into the far past, forward into the far future. [*Pause.*] And should one day the earth cover my breasts, then I shall never have seen my breasts, no one ever seen my breasts. [*Pause.*] I hope you caught something of that, Willie, I **should be sorry** to think you had caught nothing of all that, it is not every day I rise to such heights⁶⁶ (Beckett, 2006, p. 154).

Conforme indica Eastman (1963), Winnie difere ainda em outros aspectos das personagens pregressas de Beckett:

Winnie is really a new kind of person for Beckett. In her he departs from the long line of decayed intellectuals and broken vagabonds which people the other plays. He frankly creates a type of a woman one would suppose to be most abhorrent to a writer of his presumed sensibility – a solid *petite bourgeoisie* matron, the complacent center of her marriage, encrusted in optimism, straitjacketed in the sentimental idiom. How he could bring such a woman to experience the

⁶⁶ Negrito aqui inserido. Beckett substitui “*I should be sorry*” por “*I should be grieved*” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 196).

hollowness of herself is something of a wonder which greatly extends in his gallery (Eastman, 1963, p. 423).

Alpaugh (1966) dedica-se a discutir as relações de *Happy Days* com o Período Vitoriano – era de uma pretensa conciliação racional burguesa entre as descobertas científicas e a crença religiosa.

Segundo Alpaugh, as referências a esse período estariam, por exemplo, presentes na religiosidade ensaiada por Winnie e no fato de a protagonista recorrer a uma fórmula que viria prometer solucionar “*the loss of spirits*”.

O I Ato é aberto por Winnie da seguinte forma:

WINNIE: [**Gazing at zenith.**] Another heavenly day [Pause. Head back level, eyes front, pause. She claps hands to breast, close eyes. Lips move in inaudible prayer, say **ten seconds.** Lips still. Hands remain clasped. Low.] For Jesus Christ sake Amen. [Eyes open, hands unclasp, return to mound. Pause. She clasps hands to breast again, closes eyes, lips move again in inaudible addendum, say **five seconds.** Low.] World without end Amem. [Eyes open, hands unclasp, **return to mound.** Pause.] Begin, Winnie. [Pause.] Begin your day, Winnie⁶⁷ (Beckett, 2006, p. 138).

Seguem-se falas suas entrecortadas – sobre o uso e a inspeção dos seus objetos, sobre o “*holy light*”, referenciado depois como o “*blaze hellish light*”, e acerca de Willie –, para logo ela fazer uso de um remédio, do qual tomará o último gole.

WINNIE: [...brings out almost empty bottle of red medicine, turns back front, looks for spectacles, puts them on, reads label.] Loss of spirits . . . lack of keenness . . . want of appetite . . . infants . . . children . . . adults . . . six level . . . tablespoonfuls daily – [head up, smile.] – the old style! [...] instantaneous . . .

⁶⁷ Beckett substitui o olhar de Winnie do zênite para o céu: “*zenith too much.* [...] This was ‘too much’ because it threw her head too far back and out of the audience’s full view. Winnie did, however, gaze up into the sky” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 159). Também a contagem de dez e cinco segundos é substituída por 3 segundos, e as mãos de Winnie não pousam sobre o montículo, mas pairam estáticas no meio do ar (*Ibidem*).

[looks closer.] . . . improvement. [... *unscrews cap, swings it off head well back, tosses cap and bottle away* ...] Ah that's better!⁶⁸ (Beckett, 2006, p. 141).

Para Alpaugh, a referência à Era Vitoriana faz-se presente também no verniz de alta cultura ostentado pela protagonista, por meio de suas citações incompletas a autores reverenciados durante o Período Vitoriano, e no seu ingênuo otimismo também decorrente do culto ao progresso deduzido do cultivo educacional. Afinal, diz Winnie:

That is what I find so wonderful, that not a day goes by – [*smile*] – **to speak in** the old style – [*smile off*] – hardly a day, without some addition to one's knowledge however trifling⁶⁹ (Beckett, 2006, p. 143).

Alpaugh relaciona a caracterização final de Willie, em traje formal e com o seu “*very long bushy white Battle of Britain moustache*”, com a Era Vitoriana. O autor considera ainda que o decoro de Winnie, preocupada em arrumar-se e com “*delicacy*” na situação pavorosa em que se encontra, e que a repulsa da protagonista ao sexo advêm das etiquetas sociais e do moralismo do referido período.

Winnie parece dominar Willie, o que é totalmente inconcebível face ao valor da submissão da mulher na Era Vitoriana, mas é ele quem ao final da peça surge para dizer: “*Win*”. É também importante mencionar que há uma passagem em que Winnie parece afirmar a submissão feminina: “Willie. [*Mildly.*] Help. [*Pause.*] No? [*Pause.*] [...] I would obey you instantly, as I have always done, honoured and obey” (Beckett, 2006 p. 153).

O texto de Alpaugh, a partir das relações estabelecidas com o Período Vitoriano, indica em *Happy Days* a constituição de uma composição em negativo: “Beckett presents his vision of modernity not by showing us what life is but rather by showing us what is not” (Alpaugh, 1966, p. 202). Para Alpaugh, a referência idílica de Winnie a um “*old style*”

⁶⁸ Há nesse trecho algumas poucas discrepâncias em relação às anotações de Beckett, para o espetáculo de 1979, quanto a uma pequena parte das didascálias, mas o vidro será ainda atirado em direção a Willie (Beckett; Knowlson, 1985, p. 165, 169, 191).

⁶⁹ No caderno de direção de Beckett, para a sua montagem londrina do espetáculo de *Happy Days*, é especificado que é retirada dessa fala a parte aqui posta em negrito “*to speak in*” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 193).

contrapõe-se ao “novo estilo” manifesto na protagonista: “[...] the sense or meaning has been creamed off, leaving style without sense, form without meaning” (*Ibidem*, p. 205).

O autor compara a vacuidade de Winnie à arbitrariedade de etiquetas sociais cujos fundamentos já foram há muito tempo esquecidos. Alpaugh destaca os seguintes fatos, quanto a Winnie: vir a descrever a luz que brilha nas trevas como o “*hellish light*”, sugerindo a presença de um Deus mau; beber o último gole da fórmula que poderia solucionar “*the loss of spirits*”; não conseguir evocar o sentido dos clássicos que tenta recobrar; ser expropriada da confiança no avanço do progresso ao ser submetida a uma temporalidade arbitrária; expor o viés mecânico do sexo ao relacioná-lo à promiscuidade – segundo o autor, um viés associado ao contexto moderno da liberação sexual.

A partir da leitura de Alpaugh, é quase possível considerar Winnie como uma caricatura às avessas de uma matrona pequeno-burguesa – educada em uma escola subordinada à Paróquia de Borough Green, de onde ela traz a lembrança de Charlie Hunter, em um período em que os valores vitorianos ainda se faziam presentes.

Escrevendo em 9 de março de 1962 para Jacoba Van Velde (1903-1985), tradutora dos textos de Beckett para a língua holandesa, diz o autor:

Burrough Green etc.: B.G, is a village in Surrey. You may replace it by a place in England that the Dutch are familiar with (Dover, for example, or Harwich). Not a large town. You must keep the feel of England – or else transpose *everything*. Which is not to be recommended⁷⁰ (Beckett, 2014, vol. III, p. 471).

A perspectiva de Alpaugh de uma composição *em negativo* em *Happy Days*, que usa da referência à Era Vitoriana para esvaziar o sentido do referencial enunciado, ganha ainda mais fundamento a partir da análise de Brown (2011) de como o uso do clichê impacta a constituição de Winnie.

Para explicar a supressão de contextos e de interação comunicacional nos clichês, automatismos linguísticos e falas da personagem, Brown (2011) associa o uso da

⁷⁰ Burrough Green ou Borough Green, ambas as grafias estão corretas.

linguagem pela protagonista de *Happy Days* à manipulação inane dos seus objetos. Brown destaca como meios de recusa da pessoalidade discursiva na protagonista: o esvaziamento do referencial literário nas pretensas citações aos clássicos, a constituição de sentenças como “*ready-made phrases*”, a repetição, que vai dissipando possíveis enunciados e o uso do clichê. Nesse sentido, considera Brown:

To call Winnie a “character” is problematic, since her speech is marked by a radical absence of any subjectivity: the latter can only manifest itself as a result of retroaction. With Winnie, we find no trace of an *effect of truth*, capable of testifying to the subject’s singularity [...]. She simply speaks in order to say (Brown, 2001, p. 8).

A própria Winnie revela não haver nenhuma repercussão verdadeira nas suas palavras: “There is so little one can say, one says it all. [*Pause.*] All one can. [*Pause.*] And no truth in it anywhere” (Beckett, 2006, p. 161).

A protagonista busca justamente esquivar-se de toda e qualquer verdade de modo a alhear-se da autoconsciência e, assim, não sucumbir ao reconhecimento do sofrimento intrínseco à circunstância em que se encontra.

Para Brown, o discurso de Winnie segue a ordenação do fluxo de uma consciência que se pretende entusiasticamente ausente por confiar na presença esmagadora do *outro anônimo*, culturalmente constituído e rasurado na forma de um clichê.

Such optimism does not express a “world view” – nothing authorises us to ascribe a “will” or a “vision” to Winnie as a “character” – but an imperative emanating from language, enjoining Winnie to postulate the existence of a guarantor of meanings. It is not a matter of an authority capable of ensuring the consistency of shared reality, but one that would allow her to continue to turn her back on the threatening void (Brown, 2001, p. 13).

Brown, contudo, verifica o efeito reverso do uso do clichê, uma vez que esse se impõe como a voz do *outro* exercendo seu imperativo dialético, de modo a fazer com que Winnie venha a manifestar o total significado da *sua* negação e do *seu* terror.

Parece ser exatamente a intuição do imperativo dialético reverso do *outro* que leva a protagonista a dizer no II Ato:

There always remains something. [*Pause.*] Of everything. [*Pause.*] Something remains. [*Pause.*] If the mind were to go. [*Pause.*] It won't of course. [*Pause.*] Not quite. [*Pause.*] Not mine. [*Smile.*] Not now. [*Smile broader.*] No no [*Smile off. Long pause.*] (Beckett, 2006, p. 161).

É observada por Brown a alternância implacável a que o discurso de Winnie está sujeito: entre o vazio relacionado a uma paralisia inexplicável e o terror do significado completo do enunciado – como os dois lados simultâneos da tira de Möbius. Descrevendo essa analogia com a tira de Möbius, acrescenta Brown sobre o discurso da protagonista de *Happy Days*:

[...] [The] “reverse side” cannot be conceived as a simple “unconscious” that manifests itself through Freudian slips, through undertones. On the contrary: we notice rather the radical absence of any discursive hinterland. Nothing is hidden, everything is manifest. The omnipresence of a discourse that is entirely made up of clichés, of utterances devoid of enunciation – corresponding to the blinding light that inundates the stage – makes the abyss even more present (Brown, 2001, p. 17).

Nesse mesmo sentido, Knowlson observa:

[...] Common-place, worn-out words, which Winnie uses to tame and domesticate a mysterious, elusive reality, also lead her to the very edge of the abyss, when sorrow, regret and loss intrude repeatedly into her busy chatter. And so the horror of her immediate predicament, a sense of the mystery of being, and a fear of the silent, solitary wilderness that may await her cannot be wholly kept at bay by her familiar, borrowed words (Knowlson *In Beja*; Gontarski; Astier, 1983 p. 21).

Ryngaert, ao tratar da personagem moderna e contemporânea, invadidas por linguagens plagiadas ou insufladas por jargões, afirma a permanência, mesmo quando precária, da *dramatis personae*. Para Ryngaert essa *impersonagem*, dividida entre uma

identidade anunciada e as falas inoculadas que a atravessam e a corroem, viria expor uma existência conflituosa, de forma a abrir o abismo que põe em xeque “nossas identidades vacilantes e nossos engajamentos” (Ryngaert *In* Sarrazac, 2013 a., p. 115).

Na constituição desse tipo de *impersonagem*, formulada a partir de um “entre-dois”, Sarrazac compreende a instalação da descontinuidade, que estabelece “[...] o jogo pelo qual a personagem não é mais do que a confrontação e a diferença de suas máscaras sucessivas” (Sarrazac, 2007, p. 188).

Winnie não deixa de escapar o fato de lhe atribuírem o uso de uma máscara de matrona pequeno-burguesa, mas a dispersão dos seus clichês no caos existencial da modernidade confere a essa *impersonagem* ainda outras facetas fugidias.

3.1.6. Winnie: a *impersonagem* entre o caos e o hábito

Durante os ensaios da peça dirigida por Beckett em 1979, afirma o autor acerca de Winnie: “I don’t think she knows herself what a kind of woman she is. She’s a mess. An organized mess” (Beckett *apud* Knowlson, 1985, p. 17). Sobre essa montagem de *Happy Days* indica Knowlson:

The real innovation in Beckett’s Royal Court production lay in his conception of Winnie. For the woman played by Billie Whitelaw was no model of middle-class decorum holding back the tide of entropy with a barrier of nonchalant heroism. She hovered much closer to the edge of madness than in early productions (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 15).

Nos ensaios para o espetáculo de 1979, conforme registra Fehsenfeld, é dito ainda acerca de Winnie:

‘One of the clues is interruption,’ Beckett stated at rehearsal. ‘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. Maniac is not wrong, but too big ... A child-woman with a short span of concentration – sure one minute, unsure the next.’ (Fehsenfeld *apud* Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 16).

A infantilidade citada por Beckett é bastante óbvia pela forma com que a protagonista se dirige a si mesma, reiteradamente, em terceira pessoa: “Gently, Winnie” (Beckett, 2006, p. 144), “[...] Winnie, like a good girl” (*Ibidem*, p. 146), “[...] Keep yourself nice, Winnie, that’s what I always say, come what may, keep yourself nice” (*Ibidem*, p. 156). Observa também Brienza que Winnie pensa em voz alta sobre suas atividades e seus objetos, à maneira de uma criança que brinca sozinha (Brienza *In* Burkman, 1987, p. 41). Beckett destaca a falta de concentração e de coesão de Winnie pela contínua *interrupção* dos seus movimentos – relacionados ao uso dos seus objetos, a Willie e ao ambiente em que se encontra – e das suas falas.

A identificação da personagem como um tanto quanto maníaca diria respeito à repetição de movimentos e falas relacionados a sua necessidade de manter uma rotina, medida pela expectativa do toque da sineta que abre e fecha seus dias emendados.

Gontarski descreve Winnie como “[...] one of Beckett’s creatures of habit” (Gontarski, 2017, p. 17). A protagonista diz ainda no I Ato:

I used to perspire freely. [*Pause.*] Now hardly at all. [*Pause.*] The heat is much greater. [*Pause.*] The perspiration much less [*Pause.*] That is what I find so wonderful. [*Pause.*] The way man adapts himself (Beckett, 2006, p. 152-153).

Winnie, todavia, indicaria ser o hábito uma fraqueza humana:

My hair! [*Pause.*] Did I brush and comb my hair? [*Pause.*] I may have done. [*Pause.*] Normally I do. [*Pause.*] There is so little one can do. [*Pause.*] One does it all. [*Pause.*] All one can. [*Pause.*] This only human. [*Pause.*] Human nature. [*She begins to inspect mound, looks up.*] Human weakness. [*She resumes inspection of mound, looks up.*] Natural weakness (Beckett, 2006, p. 145-146).

No seu artigo sobre Proust, publicado pela primeira vez em 1931, Beckett defende ser o hábito o responsável por afiançar um “pernicious and incurable optimism” (Beckett, s/d, p. 5), uma vez que

The fundamental duty of habit is a perpetual adjustment and readjustment of our organic sensibility to the conditions of its worlds. Suffering represents the

omission of that duty, whether through negligence of inefficiency, and boredom its adequate performance. The pendulum oscillates between these two terms: Suffering – that opens a window on the real [...], and Boredom – with its host of top-hatted and hygienic ministers, Boredom that must be considered as the most tolerable because the most durable of human evils (Beckett, s/d, p. 16).

O hábito, segundo Beckett, é o mecanismo que entorpece a consciência humana para protegê-la de não pensar a todo momento na morte e no sofrimento, o que abriria uma janela para a realidade.

Em vez de temer, Winnie parece desejar a morte: “It might be the eternal cold. [Pause.] Everlasting perishing cold. [Pause.] Just chance, I take it, happy chance” (Beckett, 2006, p. 161).

Durante os ensaios para a montagem de 1979, Beckett, porém, esclarece, ao tratar sobre a protagonista de *Happy Days*: “She is not stoic, she’s unaware” (Beckett *apud* Beckett; Knowlson, 1985, p. 17).

Segundo Gontarski (2017), são três os meios de Winnie se alhear da autoconsciência: esperança, ritual e linguagem – todos reunidos na categoria do hábito.

Para Gontarski, Winnie demonstra ter esperança na imutabilidade da sua situação, o que constitui não só um paradoxo mas também uma ironia, já que ela aparece enterrada até o pescoço no II Ato da peça.

Quanto à fé que Winnie deposita na sua rotina, Ackerley e Gontarski indicam uma armadilha presente em pelo menos um dos rituais da protagonista:

Christian concept of an eternal heaven is the opposite of what SB’s characters desire. Winnie wants an end, if only to the day, but heaven is endlessness, the perpetuation of that something that always remains, **consciousness** or the soul. She never explores the implications of her prayers. They remain simply routine, her morning ritual. She thus becomes an ironic victim by her innocent unawareness (Ackerley; Gontarski, 2004, p. 244-245).

No II Ato, quando não mais reza, a personagem revela estar ciente dessa armadilha: “I used to pray. [Pause.] Yes, I must confess I did” (Beckett, 2006, p. 161). É importante destacar, no entanto, que as orações de Winnie parecem nunca ter sido nada além de parte do seu ritual rotineiro.

Também observa Gontarski: “Winnie has no thoughts about language at all. She will simply mouth her words habitually” (Gontarski, 1985, p. 74). Grande parte das falas da protagonista, conforme já visto, estão longe de pretenderem estabelecer alguma comunicação.

Also important to Winnie’s habitual language is Willie, a comforting parting of the environmental furniture. The delusion of communication comforts Winnie (Gontarski, 2017, p. 18).

Knowlson assim descreve a interpretação dada à personagem no espetáculo de Beckett para o *Royal Court Theatre* de Londres:

Beckett described Winnie in this production as having a ‘a kind of profound frivolity. She’s scatterbrained, she babbles.’ [...] Her babble may appear inconsequential but is by no means empty. For Winnie often express ideas that are far more profound than she realizes or surprises herself that she has reached. But Beckett intended her to be largely aware of sad realities of her situation. Her strength, indeed, comes, he said, from unawareness. [...] However, [...] occasional breakdown and the frequent intrusions of sadness into Winnie’s talk all suggest a sense of awareness that was certainly not fully conscious but that flickered intermittently into life (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 17).

Assim como o parasol de Winnie, incinerado no I Ato e em perfeito estado no II, não consegue protegê-la da radiante luz e do sol escaldante, ela não tem no seu fragmentado discurso uma defesa infalível contra o reconhecimento da sua circunstância. Ainda no I Ato, referindo-se à escuta de Willie, a protagonista chega a dizer:

[...] Just to feel you there within earshot and conceivably on the qui vive is all I ask, not to say anything I would not wish you to hear or liable to cause you pain,

not to be just babbling away on trust as it were not knowing and something gnawing on me (Beckett, 2006, p. 148).

No seu caderno de direção, Beckett traz uma seção intitulada “*défaillances*” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 11, 138-139):

These are all moments of weakness experienced by Winnie in first act (A), when she becomes intermittently aware of her situation and closed to breakdown. [...] Usually at such moments Winnie bows her head and her voice breaks; once her only voice breaks. Beckett explained to Billie Whitelaw that “The breakdowns get progressively longer as they go on.” (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 138).

A primeira ruptura indicada por Beckett, por onde a consciência de Winnie espreita, diz respeito exatamente ao trecho em que a protagonista reconhece a inutilidade das suas orações:

[...] – ah yes – [*shakes out handkerchief*] – occasional mild migraine – [*starts wiping handle of brush*] – it comes – [*wipes*] – then goes – [*wiping mechanically*] – ah yes – [*wiping*] – many mercies – [*wiping*] – great mercies – [*wiping*] – ***stops wiping, fixed lost gaze, brokenly*** – ***prayers perhaps for naught*** – [*pause ...*]⁷¹ (Beckett, 2006, p. 140).

A segunda ruptura é nomeada por “*may it never*”. Winnie então talvez se lembre do dia em que recebeu a aliança de casamento. Se é esse o caso, ela parece sugerir que o enlace poderia não ter ocorrido. Em seguida, a protagonista perde o rumo retórico e revela não ter mais noção de quando se deu o evento:

[...] Golden you called it, that day, when the last guest was gone – [*hand up in gesture of raising a glass*] – to your golden . . . ***may it never*** . . . [***voices breaks***] ... may it never . . . [*Hand down. Head down. Pause. Low.*] That day. [*Pause. Do.*]

⁷¹ Negritos aqui inseridos.

What day? [*Pause. Head up. Normal voice.*] **What now?** [*Pause.*] Words fail, there are times when even they fail^{72 73} (Beckett, 2006, p. 146-147).

Para a produção de 1979 é retirado do trecho o advérbio de tempo, sendo substituído “*when the last guest was gone*” por “*the last guest was gone*”, de modo a acentuar a indefinição temporal da lembrança de Winnie. Também “*What now?*” dá lugar à pergunta “*And now?*”.

“*Hardly possible . . . to ask less*” é indicado como uma terceira ruptura, na qual a personagem, segundo consta no caderno de Beckett, deveria vacilar sem menear ou curvar a cabeça:

[*Starts to pat and stroke ground*] All things expanding, some more than others – [*Pause. Patting and stroking*] Some less. [*Pause. Do.*] Oh I can well imagine what is passing through your mind, it is not enough to have to listen to the woman, now I must look at her as well. [*Pause. Do.*] Must understandable. [*Pause. Do.*] One does not appear to be asking a great deal, indeed at times it would be **hardly possible** [*voices breaks, falls to a murmur*] – **to ask less** – of a fellow-creature – to put it mildly – whereas actually – when you think about it – look into your heart – see the other – what he needs – peace – to be left in peace – then perhaps the moon – all this time – asking for the moon [*Pause. Stroking hand suddenly still. Lively*] [...] ⁷⁴ (Beckett, 2006, p. 149).

Beckett também indica a substituição da rubrica “*Patting and stroking*”, trazida no texto acima, por “*Plucking of the grass*”, coerente com uma apresentação menos moderada da personagem (Beckett; Knowlson, 1985, p. 40, 138).

A quarta ruptura do I Ato, “*Young & . . . foolish*”, é apresentada no seguinte trecho:

⁷² No caderno de direção para a produção de 1979 Beckett anota que o termo “*Golden*” alude à cor dos cabelos de Winnie (Beckett; Knowlson, 1985, p. 131, 171, 172). Em todo o caso, o fato de ela ter a lembrança de que Willie lhe elogiou os cabelos não invalida a possibilidade de Winnie estar a se referir ao dia do seu casamento ou noivado.

⁷³ Negritos aqui inseridos.

⁷⁴ Negritos aqui inseridos.

All I can say is for my part is that for me they are not what they were when I was **young . . . and foolish and . . . [faltering, head down] . . . beautiful . . . possibly lovely . . . in a way to look at.** [*Pause. Head up.*] Forgive me, Willie, sorrow keeps breaking in⁷⁵ (Beckett, 2006, p. 152).

Esse excerto demonstra que a protagonista, à maneira de Krapp, considera ter sido uma tola enquanto jovem, e que tem consciência do declínio da sua aparência física. Essa fala também aparenta sugerir o remorso de Winnie para com o esposo. Tal remorso talvez esteja relacionado ao fato de Winnie ter persuadido Willie, precipitadamente, ao casamento, ou ao fato de ela ter aceitado irrefletidamente a proposta de casar-se com ele – visto que antes, quando parece falar do enlace, Winnie repete “*may it never*”.

Knowlson indica a relação do trecho “*Young & . . . foolish*” com o poema *Down by the Salley Gardens*, de W. B. Yeats (1865-1939), que trata exatamente da tola precipitação jovial ao comprometimento amoroso⁷⁶:

Down by the salley gardens
my love and I did meet;
She passed the salley gardens
with little snow-white feet.
She bid me take love easy,
as the leaves grow on the tree;
But I, being **young and foolish**,
with her would not agree.

In a field by the river

⁷⁵ Negrito aqui inserido.

⁷⁶ Knowlson cita apenas um trecho do poema (*In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 138). Aqui o poema é reproduzido na sua integralidade.

my love and I did stand,
And on my leaning shoulder
she laid her snow-white hand.
She bid me take life easy,
as the grass grows on the weirs;
But I was **young and foolish**,
and now am full of tears⁷⁷ (Yeats, 1990, p. 46).

A próxima ruptura do discurso de Winnie é anotada, no caderno de direção de Beckett de 1979, como “*The way things . . .*” e diz respeito à permanência material. Dá-se quando a protagonista quebra o seu espelho dizendo que este ressurgirá em perfeito estado no dia seguinte:

I take up this little glass, I shiver it on a stone – [*does so*] – I throw it away – [*does so far behind her*] – it will be in the bag tomorrow, without a scratch, to help me through the day. [*Pause.*] No one can do nothing. [*Pause.*] That is what I find so wonderful, **the way things . . .** [*voice breaks, head down*] . . . **things . . . so wonderful.** [*Long pause, head down. Finally turns, still bowed, to bag ...*]⁷⁸
(Beckett, 2006, p. 154).

Winnie demonstraria, então, a consciência de que nenhuma ação efetiva lhe é permitida, dado não haver qualquer efeito duradouro no investimento contra seus objetos, pois eles não podem ser aniquilados subitamente, podendo aparentemente apenas se desgastarem lentamente no tempo.

Logo após uma reprimenda dirigida a Willie, o discurso de Winnie novamente faria irromper a consciência, que estabelece, então, mais uma fratura discursiva – “*only natural*”:

⁷⁷ Negritos aqui inseridos.

⁷⁸ Negrito aqui inserido.

Oh, Willie, you're not eating it! Spit it out, dear. Spit it out! [*Pause. Back front.*]
Ah well, I suppose it's **only natural**. [*Break in voice.*] **Human**. [*Pause. Do.*] What
is one to do? [*Head down. Do.*] All day long. [*Pause. Do.*] Day after day. [*Pause.*
Head up. Smile. Calm.] The old style!⁷⁹ (Beckett, 2006, p. 156).

Winnie revelaria reconhecer a impotência humana. Beckett frequentemente submete suas personagens à inanição. No excerto acima citado, Winnie tentaria impedir Willie de saciar sua fome e, assim, seguir o imperativo orgânico, recorrendo ao subterfúgio de que ele está faltando com a etiqueta de um *old style* – quando o homem ainda acreditava na sua superioridade sobre o mundo natural.

A sétima falha discursiva de Winnie está associada à narrativa de parte de um diálogo entre o casal Shower & Cooker. Os Shower & Cooker, supostos transeuntes apenas citados pela protagonista, teriam parado para olhar Winnie e Willie e discutir o absurdo daquela situação. Lembrando, então, do diálogo entre os transeuntes, diz Winnie:

[... **gazes front.**] Strange thing, time like this, drift up into the mind. [*Pause.*]
Strange? [*Pause.*] No, here all is strange. [*Pause.*] **Thankful for it in any case.**
[Voice breaks.] Most thankful [*Head down. Pause. Head up. Calm.*] Bow and
raise the head, bow and raise, always that⁸⁰ (Beckett, 2006, p. 157).

O trecho está relacionado à lembrança de comentários dos Shower & Cooker. A fala é dirigida à plateia até o momento da fissura discursiva, pela qual parece vazar a consciência de Winnie de que sua presença é sustentada pelo olhar de outros.

“*But you can't*” é referido como a última ruptura discursiva de Winnie no I Ato, que se faz presente na fala seguinte:

Do you know what I dream sometimes? [*Pause.*] What I dream sometimes,
Willie? [*Pause.*] That you'll come around and live this side where I could see you.
[*Pause. Back front.*] I'd be a different woman. [*Pause.*] Unrecognizable. [*Turning*
slightly towards him.] Or just now and then, come round this side just every now

⁷⁹ Itálico do autor (“*What is one to do?*”) e negrito aqui inserido.

⁸⁰ Negritos aqui inseridos.

and then and **let me feast on you. [Back front.] But you can't, I know. [Head down.] I know. [Pause. Head up.]** Well anyway [...] ⁸¹ (Beckett, 2006, p. 158).

No caderno de direção Beckett anota ao lado de “*But you can't*”: “Broken voice / Bowed head” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 11, p. 45). Provavelmente, a voz de Winnie deveria mostrar-se aquebrantada logo após ela dizer “*But you can't*”, de modo a trazer mais uma mudança em relação ao texto anteriormente publicado. A protagonista parece reconhecer que, diferentemente dela, Willie não pode se dispor como objeto de regalo para os olhos alheios.

Tais “*défaillances*” indicados por Beckett mostram que Winnie não passa, irrefletidamente, todo o I Ato sem se dar conta de certos aspectos da sua condição, e que o caos existencial dela não se rende completamente aos artifícios do hábito e da ignorância.

O *registro infradramático* descrito por Sarrazac incorre na conversão do dialogismo intersubjetivo no intrassubjetivo, o que, revelando o isolamento da personagem em relação às demais, e por vezes a si mesma enquanto sujeito cindido, traz à cena conflitos intrapsíquicos.

Quanto mais Winnie avança no sentido de refugar a autoconsciência por meio do hábito de um pressuposto otimismo e de um falatório que pretende evitar o vazio do silêncio, mais a protagonista comete lapsos que expõem sua afirmação neurótica de uma alegada felicidade.

McDonald (2006) observa que enquanto Krapp pode rir-se desdenhosamente daquele que ele mesmo foi outrora, e enquanto Hamm pode encontrar algum alívio ao maldizer seu pai ou a Deus, Winnie não tem refúgio na desilusão ou no cinismo, mas tenta apoiar-se em uma alegria frágil diante de sua terrível circunstância. Comparando Winnie, a mulher que se distrai também narrando lembranças de um passado vago e longínquo, com as personagens das peças anteriores a *Happy Days*, McDonald considera:

⁸¹ Negrito aqui inserido. A didascália “[*Back front.*]” é suprimida por Beckett para sua última produção de *Happy Days* (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 197).

It is not unusual for Beckett's stage characters to distract themselves with stories or recounted memories, but hitherto most of them have taken a pretty desolate view of life. Even the anti-intellectual Estragon's outbursts recognise the bleakness of his condition: 'Recognize! What is there to recognize? All my lousy life I've crawled about in the mud! And you talk to me about scenery! (Looking wildly about him.) Look at this muckheap! I've never stirred from it!' (61)⁸². They sometimes strive not to face up to their existence, but they do not deny its awfulness. Winnie, on the other hand, needs to maintain a desperate cheeriness (McDonald, 2006, p. 66).

A linguagem também trai Winnie quando suas falas irrompem revelando pedaços de lembranças ou uma memória baralhada, viva e dolorosa.

3.1.7. Winnie: desmemoriada e assombrada pela memória do trauma

Beckett, no seu ensaio sobre Proust, esclarece que a memória voluntária é filtrada pela percepção e condicionada ao hábito.

Voluntary memory [...] is of no value as an instrument of evocation and provides an image far removed from the real as the myth of our imagination or the caricature furnished by direct perception (Beckett, s/d, p. 4).

A memória voluntária, ajustada também pelo apelo da imaginação, não forneceria uma reconstituição fidedigna dos eventos passados.

Beckett expõe que somente a memória involuntária oferece uma genuína impressão da realidade, mas também esclarece o caráter explosivo e incontrolável da memória involuntária: "It chooses its own time and place for the performance of its miracle" (Beckett, s/d, p. 21).

O assalto da memória involuntária em Winnie não é prazeroso, mas parece advir de uma experiência traumática: talvez um estupro ocorrido na infância.

⁸² O número 61 corresponde à paginação do trecho citado na edição de *Happy Days* empregada por McDonald (2006). Esse excerto tem outra paginação na edição aqui utilizada (Beckett, 2006, p. 57).

Caruth esclarece:

Trauma is not located in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that it's very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance – returns to haunt the survivor later on (Caruth *apud* Boulter, 2013, p. 55-56).

No II Ato, privada dos recursos que lhe permitiriam ater-se a sua rotina, diz Winnie: “What now? [*Pause.*] What now, Willie? [*Long pause.*] There is my story of course, when all else fails” (Beckett, 2006, p. 163). Em seguida ela principia a contar a história da pequena Mildred, que, brincando de despir sua boneca Dolly, parece ser deflorada por um rato. Winnie, porém, interrompe a história justamente quando fala do surgimento do rato e recorre a um esforço para controlar-se: “Suddenly a mouse – [*Long pause.*] Gently, Winnie. [*Long pause. Calling*] Willie!” (*Ibidem*, p. 163). A protagonista não conseguirá mais se conter quando, em um segundo momento, novamente encurralada pela falta de recursos, esta história irrompe:

WINNIE: [...] [*Pause.*] And now? [*Pause. Low.*] Help. [*Pause. Do.*] Help, Willie. [*Pause. Do.*] No? [*Long pause. Narrative.*] Suddenly a mouse . . . [*Pause.*] Suddenly a mouse ran up her little thigh and Mildred, dropping Dolly in her fright, began to scream – [*WINNIE gives a sudden piercing scream*] – and screamed and screamed – [*WINNIE screams twice*] – and screamed and screamed and screamed and screamed till all came running, in their night attire, papa, mama, Bibby and . . . old Annie, to see what was the matter . . . [*pause*] . . . what on earth could possibly be the matter. [*Pause.*] Too late. [*Pause.*] Too late. [*Long pause. Just audible*] Willie. [*Pause. Normal voice.*] Ah well, not too long, Winnie, can't be long now, until the bell for sleep (Beckett, 2006, p. 165).

A memória involuntária, imprevisivelmente, faz voltar com toda a força o real impacto do trauma vivido no passado.

Knowlson descreve a voz narrativa adotada por Billie Whitelaw, sob a direção de Beckett, para o espetáculo de 1979:

[For] *Description Dolly* [as in the Schiller production] [...] Winnie spoke here in a thin, little girl's voice, Billie Whitelaw pitching her voice much higher than usual. [...] The narrative voice adopted by Billie Whitelaw for the "Mildred and the dolly" story had, indeed, a somewhat "eerie" quality to it, but it also maintained the little girl's voice from the description of the doll (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 128).

Se a história de Mildred pode indicar que Winnie tenha sido vítima de um abuso sexual ocorrido na infância, há também a possibilidade de que ela tenha sido violada mais de uma vez quando criança.

Essa hipótese pode ser cogitada a partir da memória incomum da protagonista de "flertes ou namoricos" de tempos distantes, que talvez tenham sido reconstituídos por meio da imaginação de modo a tornar outros abusos não só toleráveis, mas fantasiosamente consentidos.

Quando Willie lê o obituário solene do Padre Carolus Hunter – nome que, por si, remete à imagem de um pregador eclesiástico –, Winnie lembra-se, então, docemente, de sentar-se no colo de Charlie Hunter. Chega a dizer, nesse momento, a protagonista: "Oh the happy memories!" (Beckett, 2006, p. 142).

É também atípica a forma como Winnie, na sua fala seguinte, descreve uma "aventura amorosa" com um Mr. Johnson, ao mencionar os seus "bailes".

WINNIE: My first ball! [*Long pause.*] My second ball! [*Long pause. Closes eyes.*] **My first kiss!** [*Pause. WILLIE turns page. WINNIE opens eyes.*] A Mr Johnson, or Johnston, or perhaps I should say Johnstone⁸³. Very bushy moustache, very tawny, [*Reverently.*] Almost ginger! [*Pause*] Within a toolshed, though whose I cannot conceive. We had no toolshed and he most certainly had no toolshed. [*Close eyes.*] I see the piles of pots. [*Pause.*] The tangles of bast. [*Pause.*] The shadows deepening among the rafters⁸⁴ (Beckett, 2006, p. 142-143).

⁸³ Itálico do próprio autor.

⁸⁴ Negrito aqui inserido.

Para a produção de 1979 Beckett retirou a afirmação de Winnie “*My first kiss!*” e excluiu a rubrica de que Willie teria que virar a página de seu jornal logo após a protagonista fechar os olhos para se lembrar de Mr. Johnson (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 192).

Sobre a tradução do termo *toolshed*, esclarece Beckett em uma missiva, anteriormente citada, de março de 1962 para Jacoba Van Velde:

Toolshed, shed for storing tools, because of the meaning of *tool* (penis) in English slang. But this mild obscenity is not indispensable. The length and the rarity of the Dutch word do not bother me at all. On the contrary, three times in a row and it might almost be funny (Beckett, 2014, vol. III, p. 471).

Talvez o esclarecimento de Beckett quanto à obscenidade do termo “*Toolshed*” esteja relacionado à forma com que Winnie, citando primeiramente com formalidade o nome “Mr Johnson” faz crer que esse homem seria bem mais velho do que ela. A instrução de Beckett de que o trecho acerca de Mr. Johnstone deveria soar quase engraçado parece indicar a necessidade de Winnie reelaborar essas memórias de forma a dar a elas um aspecto de normalidade. Uma normalidade, porém, distorcida pela identificação do sexo com uma obscenidade caricata. Seria esse um modo de “curar” o *pathos* por meio do registro cômico.

Poderia estar, então, identificada a origem de uma repulsa de Winnie ao sexo, o que viria a dar outro sentido ao fato de ela maldizer e descartar o postal pornográfico apresentado por Willie. Além disso, Winnie também classifica a experiência sexual como algo infeliz.

Winnie tenta incitar-se a cantar, mas se vê incapaz de fazê-lo porque o canto exige investimento de todo o seu ser. Quando mais uma vez se sente incapaz de cantar, ela relaciona a melancolia que diz haver ao término do êxtase musical com a tristeza após o sexo:

WINNIE: [...] Another thing, Willie, while we are on this subject. [*Pause*] The sadness after song. [*Pause*] Have you run across that, Willie? [*Pause*] In the

course of your experience. [Pause] No? [Pause] Sadness after intimate sexual intercourse one is familiar with of course (Beckett, 2006 p. 164).

A memória voluntária de Winnie parece refratária à realidade. Se foi realmente molestada mais de uma vez na infância, ela reelabora de maneira bastante seletiva e imaginativamente esses outros episódios.

Weiss (2010) interpreta a memória difusa de Winnie e seus fragmentos narrativos como metáfora do trauma provocado pela gratuidade ininteligível da violência da Segunda Guerra Mundial.

[...] Winnie resists by those who [...] desire situate Beckett's images outside of history. While the set of *Happy Days* is very much unrecognizable wasteland [...], much of play's monologue are Winnie's memories. [...] Winnie recalls days long gone, rewinding and revolving her personal past as well as a cultural and historical past she once took part (Weiss, 2010, p. 37).

Um trecho dito por Winnie, em especial, ganharia novo sentido sob a leitura de Weiss:

Ah earth your old extinguisher. [Back front.] I presume this had occurred before, though I cannot recall it. [Pause.] Can you, Willie? [Turns a little towards him.] Can you recall this have occurred before? [Pause. Cranes back to look at him.] Do you know what has occurred, Willie? (Beckett, 2006 p. 153).

Weiss relaciona o revólver *Brownie* citado por Winnie com a pistola criada pelo armeiro John Moses Browning (1855-1926), utilizada na Primeira e na Segunda Guerras, e considera o "*Battle of Britain moustache*" e o jornal de Willie, "*Reynolds Weekly News*" – periódico britânico produzido de 1850 a 1950 – como alusões à Segunda Guerra.

Gontarski (1985), porém, verifica que outras referências que apoiam a leitura de *Happy Days* a partir da relação com os eventos bélicos mundiais foram terminantemente retiradas por Beckett no decorrer da composição do texto; o estudioso afirma:

Both *Endgame* and *Happy Days* are permeated with suggestion of nuclear devastation, but critics generally shy away from any such specific, realistic, interpretation (Gontarski, 1985, p. 80).

A condição motora de Willie, que poderia estar lendo no jornal chamados de jovens ao *front*, poderia então decorrer de um ferimento de guerra. Da mesma forma, a imagem de Winnie soterrada em um espaço desértico talvez possa remeter a um pós-bombardeio.

Os autores reunidos por Sarrazac no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (Sarrazac, 2013 a.) consideram Beckett autor de uma dramaturgia pós-catástrofe que em vez de contar a História representa o cataclismo histórico, ao erigir figuras mortuárias que, sem mais o horizonte de um termo possível, prolongam-se.

Quanto à identificação de Winnie como um repositório cadavérico da cultura moderna, Boulter sugere que, a partir daí, apenas pode ser considerada “[...] part of the logic of the world the character inhabits” (Boulter, 2008, 59).

Faz-se importante a ressalva de que Winnie não se fecha às interpretações que a tomam como uma metáfora do pós-guerra. Por vezes suas falas alcançam “alturas” que, extrapolando a aridez do seu ambiente material, reportam à dimensão cósmica e a questões filosóficas atemporais.

3.1.8. O vagar de Winnie face à condenação existencial

Collins observa que Winnie é menos sensível à sua perda física do que às forças cósmicas que a rodeiam (Collins, 1974, p. 109).

No II ato ela diz haver ainda quem a observe e vele por ela, para logo constatar que olhos que a viam de cima se fecharam.

Someone is looking at me still. [*Pause.*] Caring for me still. [*Pause.*] That is what I find so wonderful. [*Pause.*] Eyes on my eyes. (Beckett, 2006, p. 160).

[...]

Eyes float up that seem to close in peace . . . to see . . . in peace. [*Pause.*] Not mine. [*Smile.*] Not now. [*Smile broader.*] No no [*Smile off. Long pause.*]⁸⁵ (*Ibidem*, p. 161).

⁸⁵ Negrito aqui inserido.

Beckett define no seu caderno de direção que durante essa longa pausa os olhos de Winnie devem vagar pelo céu (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 158). Parece que no trecho ela verifica que os olhos do Altíssimo se fecharam.

Winnie também se refere à expansão terrestre:

The earth is very tidy today, can it be I have put on flesh, I trust not. [*Pause. Absently, eyes lowered.*] The great heat possibly. [...] All things expanding, some more than others. [...] Some less (Beckett, 2006, p. 149).

Cohn (1980, p. 46) observa que Winnie se sente atraída pelo cosmos, que a ameaça. Faz-se relevante trazer então um trecho da peça, agora estendido, que comprova tal afirmação:

WINNIE: [...] Is the gravity what it was, Willie, I fancy not. [*Pause.*] Yes, the feeling more and more that if I were no held – [*gesture*] – in this way, I would simply float into the blue. [*Pause.*] And perhaps some day the earth will yield let me go, the pull is so great, yes, crack all round me and let me out. [*Pause.*] Don't you ever have that feeling, Willie, of being sucked up? [...] Yes love, up into the blue, like gossamer (Beckett, 2006, p. 151-152).

Winnie se sente atraída pela possibilidade de se dissipar, definitivamente, no incomensurável azul. A atração magnética que ela sente pelo cosmos parece estar justamente relacionada à dispersão da infinitude imaterial em face ao prolongamento indeterminado da sua existência corpórea.

Poucas vezes Winnie emprega a palavra “vida”. No I Ato, ela diz: “[...] Poor Willie [...] – no interest [...] – in life [...] – marvellous gift [...] – in my opinion” (Beckett, 2006, p. 139); “To think there are times one cannot take off one's hat, not if one's life were at stake” (*Ibidem*, p. 146); “[...] Life has taught me . . . too. [*Pause*] Yes, life I suppose, there is no other word” (*Ibidem*, p. 149). Também, ainda no I Ato, quando vê uma formiga, diz a protagonista: “Looks like life of some kind” (*Ibidem*, p. 149). A última vez que se refere à vida é quando, no II Ato, cogita que Willie tenha surgido para se juntar a ela: “Life a mockery without Win [*She goes off into a giggle.*]” (*Ibidem*, p. 166).

Winnie deposita esperança no seu expediente para ausentar-se da vida, na privação e na infertilidade do ambiente a que está exposta: “What a blessing nothing grows, imagine if all this stuff were to start growing” (Beckett, 2006, p. 152). Tal frase é dita por ela ainda no I Ato, mas bem depois de ter visto uma formiga carregando um pequenino ovo. Diferentemente de Hamm, que, em *Endgame*, ao perceber a ameaça da reconstituição da humanidade a partir da presença de uma pulga, ordena a Clov que mate o inseto, tamanha é a distração otimista ostentada por Winnie que ela nem sequer cogita a possibilidade de vir a ser devorada por uma colônia de formigas – em *Happy Days* o inseto segue ileso carregando seu ovo.

O otimismo inconsequente de Winnie é estranho às demais personagens de Beckett. Diversamente, a recusa à limitação determinante do ser individual e a ideia do nascimento como morte, presentes em *Happy Days*, são constantes na dramaturgia beckettiana – em *Piece of Monologue*, por exemplo, o Speaker inicia sua fala dizendo “Birth was the death of him” (Beckett, 2006, p. 425). Particularmente, uma das falas de Vladimir, em *Waiting for Godot*, diz muito sobre a condição de Winnie:

Tomorrow, when I wake, or think to do, what shall I say of today? That with Estragon my friend, at this place until the fall of the night, I waited for Godot? That Pozzo passed, with his carrier, and that he spoke to us? Probably. But in all that what truth will there be? [ESTRAGON, *having struggled with his boots in vain, is dozing off again*. VLADIMIR *stares at him*.] He'll know nothing. He'll tell me about the blows he received and I'll give him a carrot. [Pause.] Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave-digger puts on the forceps. We have some time to grow old. The air is full of cries. [He listens.] But habit is a great deadener [He looks again at ESTRAGON.] At me too someone is looking, of me too someone is saying, he is sleeping, he knows nothing, let him sleep on. [Pause.] What have I said? (Beckett, 2006, p. 84-85).

Winnie diz a Willie: “Your eyes appear to be closed, but that has no particular significance we know” (Beckett, 2006, p. 153). Se estão eles acordados, dormindo ou mesmo mortos isso não traz nenhum significado particular à situação em que se encontram. Nada parece vir mudar o fato de que tudo se sucederá como antes, sem que

as personagens obtenham conhecimento algum e sem que progridam, em um tempo dividido pelo toque arbitrário de uma sineta.

Vladimir pergunta onde estaria a verdade, enquanto Winnie não só afirma não haver verdade em parte alguma como ainda se nega alegremente a prescrutar toda e qualquer veracidade.

Além disso, a protagonista de *Happy Days* parece indicar o útero como sepulcro, ao narrar a história da pequena Mildred: “Mildred has memories, she will have memories, of the womb, before she dies, the mother’s womb” (Beckett, 2006, p. 163). Fehsenfeld afirma, ainda, sobre a protagonista: “She remains of a life buried in a premature grave” (Fehsenfeld *In* Burkman, 1987, p. 50).

Winnie, a despeito do seu otimismo, está para ser engolida pelo seu montículo tumular, “*the grave-digger*”, e revela ouvir gritos.

WINNIE: I do of course hear cries. [*Pause.*] But they are in my head surely. [*Pause.*] There’s possible that . . . [*Pause. With finality.*] No, no, my head was always full of cries. [*Pause.*] Faint confused cries. [*Pause.*] They come. [*Pause.*] Then go. [*Pause.*] As on a wind (Beckett, 2006, p. 163-164).

Winnie abafa os gritos, que prefere entender como uma fantasia sua, por meio da esperança pretensamente garantida pelo entorpecimento do hábito. Ela virá, então, a dizer a respeito dos tais gritos: “They cease. [*Pause.*] Ah, yes, great mercies, great mercies” (Beckett, 2006, p. 164).

As preces de Winnie parecem rogar a continuidade de um inane mundo sem fim: “World without end Amem” (*Ibidem*, p. 138). Ela invocaria, mecanicamente, a Providência, sem almejar nada que lhe devolvesse à normalidade existencial. A protagonista também percebe os olhos da onisciência adormecerem assim como Vladimir, que ao final de *Waiting for Godot* pergunta: “*What have I said?*”. Diferentemente de Vladimir, no entanto, Winnie jamais tentará se lembrar do que disse, porque esquecer é uma das suas bênçãos. No II Ato, diz ela: “Ah, well, not to know, not to know for sure, great mercy, all I ask” (*Ibidem*, p. 161).

Segundo Gontarski:

Like the protagonist in Beckett's first mime, "Act Without Words, I," or the characters responding to the light inquisitor of *Play*, Winnie's struggle is with some loosely defined outside force which is not really God, nor nature, nor history, nor others. Unlike the protagonist of the mime, however, Winnie [...] does not have the quase-heroic potencial in her personality of refusing to play the game (Gontarski, 2017, p. 38).

Enquanto a personagem de *Act Without Words I* impõe sua resistência ao jogo apresentado em um cenário desértico sob um "*dazziling light*", Winnie, ao contrário, entrega-se ao suplício de permanecer à vista, sob a luz intermitente de um sol escaldante, agarrando-se a seus jogos verbais e à sua rotina inane, a fim de alienar-se da sua condição.

In *Happy Days*, it seems to be Winnie's attempt to divert her mind from the external circumstances which confront her: to engage the mind in a game which distracts her from the awareness of her suffering, from the condition of her body – its deterioration. [...] Winnie's greatest fear is that when she run out of words or out games, the consciousness of her suffering will resume and the pattern of pain the predominate (Fehsenfeld *In* Burkman, 1987, p. 50).

A personagem demonstra temor de lhe faltarem as palavras e o que fazer. Fehsenfeld considera que o grande medo é que, privada do jogo, Winnie venha a tomar total consciência do seu sofrimento. A protagonista afirma: "Ah yes, so little to say, so little to do, and the fear so great, certain days, of finding oneself" (Beckett, 2006, p. 152). Em mais de um momento Winnie revela que caso lhe falem as palavras ela terá que encarar a si mesma, algo que ela quer evitar:

[...] What *could* I do, all day long, I mean between the bell for waking and the bell for sleep? [*Pause.*] Simply gaze before me with compressed lips. [*Long pause while she does so. No more plucking.*] Not another word as long as I drew breath,

nothing to break the silence of this place. [*Pause.*] Save possibly, now and then, every now and then, a sigh into my looking-glass⁸⁶ (Beckett, 2006, p. 145).

[...] I must learn to talk to myself a thing I could never bear to do such wilderness. [*Pause.*] Or gaze before me with compressed lips. [*She does so.*] All day long. [*Gaze and lips again.*] No. [*Smile.*] No no. [*Smile off.*] There is of course the bag (*Ibidem*, p. 148).

What would I do without them, when words fail? [*Pause.*] Gaze before me, with compressed lips. [*Long pause while she does so.*] I cannot (*Ibidem*, p. 162).

Brown considera que Winnie padece do desejo, característico das personagens beckettianas, de jamais ter nascido (Brown, 2011, p. 6). Ela tenta anular a consciência de si e, portanto, a sua própria existência, mas não recorre ao revólver – a seu alcance durante todo o I Ato. Em *Happy Days*, como nas demais peças de Beckett, o suicídio, quando possível ou mencionado, nunca é levado a termo.

Segundo autores como Pothast (2008) e Wood (*In Pilling*, 2004, p. 1-16), o ensaio acerca de Proust é dos escritos de Beckett mais influenciados por Schopenhauer, um dos filósofos que teria impactado o pensamento beckettiano. Algumas premissas da filosofia de Schopenhauer são bastante presentes na constituição de peças e personagens beckettianas: a “vida” como início da morte, a morte como o objetivo e o propósito da “vida”, a “vida” como sofrimento e expiação da existência, a infâmia da procriação, a *negação da vontade de vida* como antídoto para a aparência de vida e para o sofrimento causado pelo desejo de viver, e a arbitrariedade do suicídio como um ato inócuo de intensa afirmação da *vontade individual* por uma “vida”.

Em *O Mundo como vontade e como representação*, publicado pela primeira vez em 1819, afirma Schopenhauer:

Nada mais difere tão amplamente da negação da Vontade de vida [,] [...] que constitui o único ato de liberdade da Vontade, [...] do [...] que a efetiva supressão de seu fenômeno individual, na efetividade, pelo [...] SUICÍDIO. Este, longe de ser

⁸⁶ Itálico do autor: “What *could* I do [...]”.

negação da Vontade, é um acontecimento que vigorosamente a afirma. Pois a essência da negação da Vontade reside não em os sofrimentos, mas em os prazeres repugnarem. O suicida quer a vida; porém está insatisfeito com as condições sob as quais a vive. Quando destrói o fenômeno individual, ele de maneira alguma renuncia à Vontade de vida, mas tão-somente à vida. [...] Como à Vontade de vida a vida é sempre certa e a esta o sofrimento é essencial, o suicídio, a destruição arbitrária de um fenômeno particular é uma ação inútil e tola, pois a coisa-em-si permanece intacta. [...] A vontade individual, mediante um ato volitivo, suprime o corpo, o qual é apenas a sua visibilidade, e isso antes que o sofrimento quebre a vontade. [...] Ora, como era exatamente o sofrimento, ao qual o indivíduo quer se furtar, o que, enquanto mortificação da Vontade, o poderia conduzir à negação de si mesmo e à redenção, daí se segue que, neste aspecto, o suicida se assemelha a um doente que, após ter começado uma dolorida operação de cura radical, não permite o seu término, preferindo permanecer doente (Schopenhauer, 2005, IV, § 69, p. 504-505).

White, tratando também da coincidência da concepção de Beckett sobre o suicídio com o pensamento schopenhaueriano, traz uma citação do primeiro romance beckettiano, escrito em 1932, *Dream fair to Middling Woman*: “The will and the nill cannot suicide” (In Carney; Madden; O’ Sullivan; White, 2012, p. 64). Segundo White, essa concepção se faria presente em toda a obra ficcional de Beckett.

Schopenhauer opõe-se à resignação estoica ao sofrimento para uma pacificação das paixões dirigida a uma tranquilidade, a um contentamento e à beatitude, que tomam a forma de um eudemonismo. Para Schopenhauer, o sentido de acolher o sofrimento é contrário à busca pela satisfação de qualquer espécie, dado o filósofo identificar a “vida” como sofrimento e entender que *vontade de vida* apenas avulta a privação da felicidade, desde sempre passageira. Assim, afirmando a *negação da vontade de vida* como antídoto para aparência da vida, conclui o filósofo:

[...] Para todos aqueles que ainda estão cheios de Vontade, o que resta após a completa supressão da Vontade é, de fato, o nada. Mas, inversamente, para

aqueles nos quais a Vontade virou e se negou, este nosso mundo tão real com todos os seus sóis e vias lácteas é – Nada (Schopenhauer, 2005, IV, § 70, p. 519).

Willie, que outrora teria sido tentado a cometer suicídio, parece ter alcançado “a negação da vontade de vida”, já que a protagonista diz no início da peça que o esposo demonstra “[...] no zest – [...] – for anything – [...] – no interest – [...] – in life” (Beckett, 2006, p. 139).

Winnie, por sua vez, desejaria desviar-se de si por meio do desconhecimento e da negação da realidade, em vez de se esforçar para alcançar uma nulidade individual “‘*quietiva*’ de todo querer” a partir da entrega consciente ao sofrimento da expiação de uma existência que tem a morte como única finalidade. Ela não dispensaria, então, o uso do revólver pela *negação da vontade de vida*, pois que essa recusa implicaria a negação volitiva exercida pela consciência, da qual a personagem se esquivava.

Há de se observar, contudo, que a Winnie é vedada a opção do suicídio, dado a sombrinha incinerada no I Ato reaparecer intacta no II Ato e a protagonista demonstrar estar a par da sua impossibilidade de atentar contra a existência material, pois que quebra o seu espelho provando que também novamente este ressurgirá em perfeito estado. Winnie pode, então, apenas desejar dissolver-se ao sol:

[...] If for some strange reason no further pains are possible, why then just close your eyes – [*she does so*] – and wait the day to come – [*opens eyes*] – the happy day to come when flesh melts at so many degrees and the night of the moon has so much hundred hours (Beckett, 2006, p. 143-144).

O fato de a protagonista expressar tal desejo e o de reaparecer enterrada até o pescoço no II Ato confirmam estar ela condicionada à gradual desintegração física pelo tempo.

Winnie esquivava-se do pleno reconhecimento do seu sofrimento e é furtada da possibilidade do suicídio.

Sarrazac trata da *impersonagem* que, privada de uma catástrofe resolutive, é condenada ao prolongamento de um instante eterno, sempre inacabado e reiniciado por uma perpétua mecânica mortífera. A essa *impersonagem* pós-catástrofe, condicionada ao

tédio de uma miríade de pequenas catástrofes, só resta o vagar da sua condenação. Para Sarrazac, essa *impersonagem* expõe que “o trágico moderno não é mais transcendente, mas imanente” (Sarrazac, 2017, p. 60).

3.1.9. Winnie entre a personagem ordinária e a heroína trágica

Dado o fato de Lyons (1983) e Knowlson (2004) indicarem a possível influência de Racine na composição de *Happy Days* – peça que se concentra na exposição de uma personagem feminina submetida a um martírio excruciante –, e de Pothast (2008) afirmar que existe um influxo trágico em peças beckettianas a partir da filosofia de Schopenhauer, cabe discorrer ainda acerca da proximidade e de divergências entre Beckett e o filósofo alemão quanto à tragédia e a temáticas a ela relacionadas, para então examinar um pendor trágico na protagonista da peça em análise. Esse exame poderá demonstrar os traços do trágico imanente, verificado por Sarrazac como característica de uma das formas da *impersonagem* moderna na protagonista de *Happy Days*.

Schopenhauer considera que na tragédia “[...] os heróis não expiam os seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma” (Schopenhauer, 2005, III, § 51, p. 334). Beckett também diz, a respeito, no seu ensaio sobre Proust:

Tragedy is not concerned with human justice. Tragedy is the statement of an expiation, but not the miserable expiation of a codified branch of a local arrangement, organized by the knaves for the fools. The tragic figure represents the expiation of original sin, of the original and eternal sin of having been born (Beckett, s/d, p. 49).

Para Schopenhauer, o que caracterizaria o herói é sua resignação diante do infortúnio. A tragédia clássica, segundo o filósofo, seria exemplar da resignação final “quietiva” da obstinada vontade do herói face à morte inelutável, e ofereceria ao espectador a oportunidade momentânea de ter sua vontade individual silenciada ao ser absorvida pelo sublime artístico.

Schopenhauer, em geral, concebe o fazer artístico como manifestação objetiva da *Vontade transcendental* de representação de *Ideias* ou de *coisas-em-si* – usando a

terminologia platônica ou kantiana –, essencialmente inacessíveis à *vontade individual*. Para o filósofo, somente a produção e a verdadeira fruição artísticas poderiam permitir a fusão do sujeito e do objeto e, portanto, a plenitude momentânea de um conhecimento total e objetivo que, conforme também apregoadado pela filosofia budista e pelo pensamento vedanta, emascula a totalidade do *ser* na infinitude transcendental.

A despeito da repercussão beckettiana de uma *filosofia quietista* a partir da influência de Schopenhauer, Pothast assinala as divergências de Beckett em relação ao idealismo do filósofo alemão. Pothast destaca que, à época da produção do seu ensaio sobre Proust, Beckett já considerava a dualidade entre o objeto de arte, tido como a expressão de uma percepção fugaz condicionada à mutabilidade do *ser* no tempo, e a partição do sujeito, que deve reiteradamente renunciar à *vontade individual* para abrir-se à “verdadeira apreensão da realidade” como sofrimento. No pós-guerra, Beckett viria a assumir a falha como um princípio do fazer artístico.

Pothast considera que, enquanto a concepção metafísica de Schopenhauer defende o sublime e o belo artísticos como meios de se evadir da imagem ilusória do mundo e da transitoriedade fenomênica, Beckett viria a formular esteticamente um dualismo que afirma a irredutibilidade entre o sujeito e o objeto da percepção. Diz Pothast:

Beckett in his postwar works has arrived at artistic and metaphysical truth by way of presenting an aesthetic object for which time, space, and causality have lost their cohesiveness (Pothast, 2008, p. 198).

Beckett viria pôr à mostra o fato de também o próprio sujeito passar a ser objeto de uma percepção que não pode mais confiar no tempo, no espaço e na razão causal como categorias de contemplação do fenômeno individual. Ele conceberia a exposição de um *ser* rasurado como imagem e despossuído de qualquer eterno transcendental em que poderia haver a imersão de um puro sujeito cognoscente.

Segundo Pothast, as peças de Beckett radicalizam a premissa schopenhaueriana da falta de sentido da *vontade de vida* a partir de uma reconfiguração trágica que renega a representação causal da morte impingida e, portanto, da aniquilação da vontade individual do herói em um tempo e um espaço determinados. Pothast considera ainda

mais impiedoso o sentenciamento trágico das personagens beckettianas, condenadas à perpetuação do sofrimento diante da perspectiva agonizante da proximidade de uma morte jamais consumada ou da permanência aflitiva pós-morte.

Conforme afirma Pothast, Beckett renova ainda o sentido trágico ao abandonar a concepção do herói que extrapola uma rasa medida no momento precedente à morte, para apresentar personagens ordinárias que experienciam a catástrofe existencial comum a todos os seres humanos. Nesse sentido é exemplar o trecho de *Waiting for Godot*, não referenciado por Pothast, em que Vladimir diz para Estragon: [...] At this place, at this moment of time, all mankind is us, whether we like it or not (Beckett, 2006, p. 74).

Sarrazac esclarece que enquanto o processo de despersonalização, dirigido à elaboração de *impersonagens*, acarreta a abstração e a vacuidade, o procedimento de “impessoalização” da *dramatis personae* consiste na abertura ao transpessoal: “[...] aberta a todos os papéis, a todas as possibilidades da condição humana” (Sarrazac, 2017, p. 189). Afirma ainda o mesmo autor acerca das personagens de Beckett:

A impersonagem de Beckett é o homem, todo homem, na nudez da sua condição. O que não significa o homem em sua generalidade. A impersonagem é, antes, de tudo, *singular*. *Singular plural*, na medida em que pertence ao mundo do “eles” (Sarrazac, 2017, p. 189).

As personagens das peças beckettianas, elaboradas em uma época já maculada pela perda de sentido histórico e pela ausência de qualquer escape transcendental, não poderiam oferecer nenhuma resistência ao despojamento da *vontade individual de vida*, e por isso parecem não contar com a inscrição de um necrológio destinado ao sublime artístico. Afrouxadas pela transitoriedade de um tempo, espaço e casualidade descosidos, tais personagens representam a expiação de uma lânguida existência e remetem apenas ao ordinário existencial descrito por Schopenhauer:

A vida do indivíduo, quando vista no seu todo e em geral, quando apenas seus traços mais significativos são enfatizados, é realmente uma tragédia; porém, percorrida em detalhes, possui o caráter de comédia, pois as labutas e

vicissitudes do dia, os incômodos incessantes dos momentos, os desejos e temores da semana, os acidentes de cada hora, sempre produzidos por diatribes do acaso brincalhão, são puras cenas de comédia. Mas os desejos nunca satisfeitos, os esforços malogrados, as esperanças pisoteadas cruelmente pelo destino, os erros desafortunados de toda a vida junto com o sofrimento crescente e a morte ao fim, sempre nos dão uma tragédia. Assim, como se o destino ainda quisesse adicionar à penúria de nossa existência a zombaria, nossa vida tem de conter todos os lamentos e dores da tragédia, sem, no entanto, podermos afirmar a nossa dignidade de pessoas trágicas; ao contrário, nos detalhes da vida, desempenhamos inevitavelmente o papel tolo de caracteres cômicos (Schopenhauer, 2005, IV, § 58, p. 414-415).

Fehsenfeld narra algumas importantes considerações feitas por Beckett acerca de *Happy Days*, durante as direções de 1971 e 1979:

“Strangeness”, Beckett inform us [in 1979], “was the necessary condition of the play – of Winnie’s plight in the play”. During Berlin rehearsals Beckett said, “In this play you have the combination of the strange and the practical, the mysterious and the factual. This is the crux of both the comedy and the tragedy in it.” (Fehsenfeld *In* Burkman, 1987, p. 54).

Sarrazac destaca que o primeiro indício que marca a passagem à *impersonagem* é “[...] a estranheza radical para consigo e para com os outros. [...] Sentimento de estranheza em que o teatro de Beckett avançou mais que os outros” (Sarrazac, 2017, p. 186).

Estranhamente, Winnie insiste em apresentar um “otimismo incurável e pernicioso”, impróprio à conformação tradicional da personagem trágica, que exige o reconhecimento do sofrimento e dos esforços malogrados de uma obstinada vontade. Qual heroísmo, então, poderia demonstrar a protagonista que renuncia ao reconhecimento do suplício ilógico a que é submetida e que é tolhida de uma autossuperação “quietiva” devido à privação da morte? Winnie parece ser dotada de heroísmo na medida em que tenta “domesticar” a sua insólita e, sabidamente, imutável

circunstância. Seu heroísmo, contudo, se sustentaria na ignorância exigida pelo seu expediente, o que também faria dela uma personagem risível e profundamente frívola.

Knowlson considera:

Winnie attempts to cope with the inexplicable, unusual, or potentially terrifying by regarding strangeness as the norm, [...] because of the workings of habit, familiar and bearable (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 154).

Gontarski (2017) afirma que Winnie não tem potencial heroico para recusar “jogar o jogo” proposto pela cena, enquanto Knowlson defende ser heroica a forma como a personagem lida com sua situação:

It is clear that Winnie is confronting the absurd with an armoury that consists only of her optimism and a language of clichés and second-hand terms. This attempt to impose some meaning on a meaningless world with worn-out words appears at once pathetically inadequate and rather admirable. At the very least, it makes Winnie’s compulsive chatter appear far less trivial than it would otherwise be; at the most, it invests her with a muted form of brave heroism (Knowlson *In* Knowlson; Pilling, 1979, 102).

Em entrevista para Ben-Zvi (1990), diz a atriz Billie Whitelaw:

Winnie is terribly brave, terribly courageous. She is marvellous; she hangs on and hopes things will be better. She is slipping down, slithering down, yet holding on by her eyelashes. She has the self-discipline to go on with her day. Who’s to say just sitting and opening your bag and taking out your lipstick and this and that isn’t courageous – perhaps the most courageous thing one can do. I can admire that spirit. I have days when I can’t do anything. I think, this day I am going to tear out the calendar, this day has not existed (Whitelaw *In* Ben-Zvi, 1990, p. 7-8).

Para Whitelaw, o heroísmo de Winnie estaria relacionado à sua perseverança otimista em estabelecer e manter uma rotina em um tempo que, alheio a qualquer calendário, é dividido pelo toque arbitrário de uma sineta.

Beckett afirma que a força de Winnie advém da sua inconsciência. A atriz Brenda Bruce acrescenta o que teria lido o autor sobre a protagonista de *Happy Days*:

He said, "Well I thought that the most dreadful thing that could happen to anybody, would be not be allowed to sleep so that just as you're dropping off there'd be a Dong and you have to keep awake; you are sinking into the ground alive and it's full of ants; and the sun is shining endlessly day and night and there is not a tree... There'd be no shade, nothing, and that bell wakes you all the time and all you've got is a little parcel of things to see you through life." He was talking about a woman's life, let's face it. Then he said: "And I thought who would cope with that and go down singing, only a woman" (Bruce *apud* Knowlson, 2004, p. 447).

Sobre a substituição da heroína trágica pela personagem "ordinária", *singular plural*, condenada a enfrentar, heroicamente, as vicissitudes da existência é importante notar que muitas das atrizes que protagonizaram *Happy Days*, entrevistadas por Ben-Zvi (1990), afirmam ter se identificado com Winnie, como por exemplo a própria atriz Billie Whitelaw.

BW: When I read *Happy Days*, I thought, what the hell was this man doing writing about me? He didn't even know me. Now having said that, Beckett's women are me, and therefore I don't know how I can discuss these women because they are all about me.

BZ: In what sense?

BW: Well the most dramatic example of that is when I first read *Not I*. I was sitting on my orange Chesterfield up there. I read it through-not understanding one word of it, may I say, intellectually. And when I got to the end, I could not stop crying . . . And yet if you were to say, why were you, I couldn't tell you other than I recognized – and I have said this before – the inner scream; I recognized a wound that's in there somewhere.

[...]

BW: I still find that there are times when I hear myself talking like Winnie, or I make certain gestures that could be hers. You see, that's what I meant. There Sam is writing about me, and there I am actually doing Winnie for real (Whitelaw; Ben-Zvi *In* Ben-Zvi, 1990, p. 3-5).

Martha Fehsenfeld, além de acompanhar os ensaios da direção de Beckett para *Happy Days* em 1979, atuou como Winnie em maio de 1983, em uma versão itinerante de *Happy Days* nos EUA, sob direção de Bud Thorpe, que interpretava também o papel de Willie⁸⁷. Também Fehsenfeld relata ter se identificado com Winnie:

As I discovered the Winnie in myself and in other women I have known – my grandmother, mother, aunt among them – I realized that Winnie is in all of us. She is whatever survival is. She is a survivor above all and in spite of all. Like the healthy heart of a decayed body that refuses to stop beating, she goes on past the time of longing to die (Fehsenfeld *In* Ben-Zvi, 1990, p. 57).

Winnie, constituída como uma personagem comum, por volta dos seus 50 anos, ainda bem preservada, enfrenta a decadência da sua aparência física, questiona se pode ser ainda considerada amável, remói sua ligação matrimonial e talvez carregue na memória assédios ou violações sexuais. Acima de tudo, a protagonista parece demonstrar a coragem daquelas mulheres que mesmo diante de uma condição terrível tentam manter uma rotina que coloque certa “ordem na casa”.

Benstock (*In* Ben-Zvi, 1990) indica serem Winnie e Mrs. Ronney, de *All That Fall*, personagens marcadamente femininas e, sob esse aspecto, exceções da dramaturgia beckettiana, que no geral não se concentra na delimitação de gênero. Benstock defende, contudo, que em *Happy Days* há a presença dos estereótipos sociais da mulher e do homem em um arranjo dramático que não segue o *script* patriarcal. Isso porque, por meio da centralidade do “discurso doméstico” de Winnie, ainda com referência ao patriarcado, e através da disposição espacial das personagens – ligada à mobilidade

⁸⁷ Não foram encontradas as datas de nascimento e do possível falecimento de Martha Fehsenfeld e de Bud Thorpe.

masculina e à fixidez feminina –, Beckett abriria o fluxo filosófico existencial e emaranharia as relações de poder. Conclui Benstock, no que tange a essa questão:

Winnie's innocent domestic and feminine questions poke holes in the framework of the system. Caught in its structures she nonetheless insists on rereading those structures, declaring happiness where there is none, claiming love and recognition where love and recognition are in question. From her place, Winnie calls the system to account (for itself), she calls the system to her, and she is rewarded (from her perspective) at the close of the drama, when Willie whispers the first syllable of her name ("Win"), a syllable with ironic echoes. "Win" has its own place in the grammar of the system: it is a verb of action, of triumphing over something. [...] In this context, however, [...] Willie's cry – "Win" – is a cry in the wilderness, a cry from the place of woman. It is remarked "in the feminine", in the space of the law of genre. Under its terms, the grammar of gender is transformational only from this boundary-line position, from a line that both unites and divides, that both separates gender from genre and renders the two unrecognizable – or recognizable only as each other. Without the system "in place", the overwhelming questions cannot be articulated. Winnie "wins" in bringing the system to its knees, by taking away its voice of authority (which can now only echo her name), but she also "loses" as its central gravity pulls her slowly and inexorably downward (Benstock *In Ben-Zvi*, 1990, p. 183-184).

A empatia e a familiaridade provocadas por Winnie devido a sua constituição flagrantemente feminina não cederiam, então, às relações de poder determinadas por padrões de gênero.

Impressiona também a constituição da protagonista cuja derivação de um cotidiano feminino acarreta a ressonância da jornada arquetípica do "herói", na sua generalidade. Winnie, sem poder agir e sem desejar a *anagnorisis*, percorre percalços ontológicos, intelectivos, psicológicos, linguísticos e espaço-temporais relacionados a um esboroamento mítico e ao ausente metafísico moderno.

Tratando dos ecos da jornada arquetípica do herói na dramaturgia de Beckett, afirma Brienza acerca do texto de *Happy Days* e de sua protagonista:

The voyage becomes no easier when it is temporal rather than spatial: Winnie, already located in the center of her mound in *Happy Days*, must somehow navigate the hours between the bell for waking and the bell for sleeping. Frequently on Beckett's stage, whether his characters are waiting, sitting, crawling, or walking, the trial is not to reach a magic forest, to kill a dragon or to win a maiden, but merely to get through the day, one more station for Everyman's Way of the Cross (Brienza *In* Burkman, 1987, p. 32).

Sarrazac compreende a aproximação da dramaturgia de Beckett com a de Strindberg devido à constituição de dramas em estações que condensam as provações de todos os tempos do *drama-da-vida inteira* em uma espécie de presente “mais que presente”. Os *stationendramas* de Strindberg e de Beckett apresentariam, assim, a errância imóvel de *impersonagens* em torno do que tudo gravita:

Na obra de Beckett tanto quanto na de Strindberg, o personagem está lá, imóvel, postado como um sonhador ou uma estátua funerária redivida numa espécie de verticalidade flutuante [...]. Viajante imóvel, sentinela inconscientemente à espreita, ele patina, martela o limiar simbólico da sua existência (Sarrazac, 2013 b., p. 121).

Ainda no I Ato afirma Winnie: “[...] I must learn to talk to myself a thing I could never bear to do such wilderness” (Beckett, 2006, p. 148).

Já no começo do II Ato, reduzida a uma cabeça que fala, diz ela:

. . . I say I used to think that I would learn to talk alone. [*Pause.*] By that mean to myself, the wilderness. [*Smile.*] But no. [*Smile broader.*] No no. [*Smile off.*] (Beckett, 2006, p. 160)⁸⁸.

⁸⁸ Negritos aqui inseridos.

Para a produção de 1979, Beckett retirou os sorrisos indicados nas didascálias do trecho acima, o que vem a tornar a referência de Winnie ao território selvagem de si muito mais sombria (Beckett; Knowlson, 1985, p. 157-158).

Oscilando entre a personagem ordinária e a personagem heroica, pendular entre o cômico e o trágico, Winnie vai percorrendo, em meio a seus jogos ineficazes, o périplo inconcluso do “eu” inacabado, que, reiteradamente ignorado, avulta como um inexplorado território selvagem. Essa sua jornada errática e às cegas em torno de si mesma, correndo em paralelo com sua consumação corpórea rumo à indeterminação da finalização tumular, viria a exprimir a via-sacra da humanidade moderna.

Winnie pretende não encarar o monstro de inumeráveis faces, o *self* condicionado às mutações do tempo e a perseguição insaciável dos desejos, entregando-se levianamente à gula da poeira temporal. Se é essa a forma de um heroísmo *quietista* ou mais um ingrediente daquele “heroísmo silente”, referido por Knowlson como diluído na tagarelice da protagonista, faz-se clara, então, sua queda trágica. Desejando reduzir-se a um corpo atravessado pela fala para sufocar as aspirações do *self*, Winnie acaba por sucumbir ao revelar, em meio a seu discurso profuso, várias parcelas do que ela denomina ser “*the wilderness*”, gradualmente cobertas por seu soterramento tumular.

3.1.10. Winnie: o ser e o self

Segundo Sarrazac (2002), é frequente que se observe na *impersonagem* a fissão do *self*, que destitui a constituição de um caráter dramático fechado e implica a apresentação de uma sucessão de facetas dramáticas inconclusas.

Em vista das fraturas discursivas e das várias facetas da protagonista abordadas até então, é evidente a fragmentação do *self*, conforme exposto pela protagonista de *Happy Days*. Dois momentos do II Ato, contudo, ressaltam o sentimento dessa fragmentação:

WINNIE: [...] Then . . . now . . . what difficulties here, for the mind. [*Pause.*] To have been always I am – and so changed from what I was. [*Pause.*] I am the one, I say the one, then the other. [*Pause.*] Now the one, then the other (Beckett, 2006, p. 161).

WINNIE: [...] I used to think . . . [Pause.] . . . I say I used to think there was no difference between one fraction of a second and the next. [Pause.] I used to say ... [pause] I say I used to say, Winnie, you are changeless, there is never any difference between one fraction of a second and the next (*Ibidem*, 2006, p. 165).

Tais falas parecem fazer ecoar um trecho do ensaio de Beckett sobre Proust:

The old ego dies hard. Such as it was, a minister of dullness, it was also an agent of security. When it ceases to perform that second function, when it is opposed by a phenomenon that it cannot reduce to the condition of a comfortable and familiar concept, when, in a word, it betrays its trust as a screen to spare its victim the spectacle of reality, it disappears, and the victim, now an ex-victim, for a moment free, is exposed to that reality (Beckett, s/d, p. 10).

Beckett, ainda no referido ensaio, expressa sua percepção do “eu” como um arranjo ilusório de uma unidade interior, manifesta por meio de projeções parciais exteriores, que em si mesma é sujeito e objeto de pensamento e sempre percebida de forma projetiva, de onde derivam as percepções e projeções subjetivas de outros.

The observer infects the observed with his own mobility. Moreover, when it is a case of human intercourse, we are faced by the problem of an object whose mobility is not merely a function of the subject's, but independent and personal: two separated and immanent dynamisms related by no system of synchronization (Beckett, s/d, p. 6-7).

Para Beckett o “eu” como imagem instável da aparente unidade do indivíduo, forjada pelo exercício de um *self* em constante mutação no tempo, jamais pode atingir a estabilidade formal de um caráter.

The individual is seat of a constant process of decantation, decantation from the vessel containing the fluid of future, sluggish, pale and monochrome, to the vessel containing the fluid of past time, agitated and multicoloured by the phenomena of its hours. Generally speaking, [...] [the individual] is innocuous, amorphous, without character (Beckett, s/d, p. 4-5).

Do sujeito, então, só seria possível apreender as parcelas transicionais do *self*, “[...] possessed successively, by a series of partial annexations – and never integrally at once” (Beckett, s/d, p. 7).

Sob uma perspectiva ontológica, afirmam Knowlson e Pilling acerca de Winnie em *Happy Days*:

[...] Winnie touches, however lightly, on many of the central problems that have concerned Western philosophy at least since Descartes: the relationship of the mind and the body; the autonomous existence of ‘things’ or their dependence on the human consciousness; the power and the limits of the will; the absence or failure to care of any divine Creator; and the status of past experience and its relationship with the present. But Winnie scales such dizzy ‘heights’, as she calls them, intuitively. She experiences these issues as puzzling enigmas, rather than as problems susceptible of solution (Knowlson; Pilling, 1979, p. 99).

Tratando da relação de Beckett com a filosofia, assevera Feldman: “Beckett seems to have focused particularly upon writings by an assorted array of post-Cartesians: G.W. Leibniz, Baruch Spinoza, Bishop George Berkeley and Arnold Geulincx” (Feldman, 2013, p. 306).

Knowlson narra que, em contato com a filosofia pós-cartesiana de Arnold Geulincx (1624-1669), a partir de meados dos anos 1930, Beckett teria produzido inúmeros cadernos de anotações acerca do pensamento do filósofo flamengo, que parafraseou e do qual chegou a empregar literalmente algumas máximas em seus textos dramáticos e em prosa (Knowlson, 1996, p. 106). Beckett, até o fim da sua atividade literária, teria guardado esses cadernos e teria feito acréscimos neles sobre o pensamento de Geulincx.

Autores como Feldman (2006), Murphy (*In* Pilling, 2004), Selcer (2008), Tucker (*In* Guardamagna; Sebellin, 2009), Uhlmann (2004) e Weller (2020) afirmam a relevância da influência de Geulincx para o tratamento do *self* na obra beckettiana.

A fragmentação do *self* é uma das questões cruciais da dramaturgia beckettiana e a dedicação de Beckett à composição de personagens despojadas de um núcleo

conflituoso unificador do *ser* teria relação com o pensamento desenvolvido pelo filósofo Arnold Geulincx.

Tucker cita o famoso trecho de uma carta, enviada ao crítico Sighle Kennedy (1919-1996) em 1967, em que Beckett indica duas citações a Geulincx como ponto de partida para o estudo da sua obra:

If I were in the unenviable position of having to study my work my points of departure would be the “Naught is more real...” and the “Ubi nihil vales...” (Beckett *apud* Tucker *In Guardamagna*; Sebellin, 2009, p. 193)⁸⁹.

A frase “*Naught is more real than nothing*” seria uma apropriação de Demócrito por Geulincx, enquanto “*Ubi nihil vales, ibi nihil velis*” – onde você não vale nada, nada deve desejar – é uma das premissas do filósofo, que escreveu em latim todas as suas obras, somente publicadas postumamente.

Selcer (Selcer; Geulincx, 2008) apresenta uma resenha da *Ethica* de Geulincx indicando o interesse de Beckett por esse escrito. Selcer explica que o filósofo, de orientação cristã, refutando as vertentes eudemonistas e estoicas, propõe a abnegação do *self* devido à imperiosa virtude da humildade, que implica a inevitável constatação da impotência do homem, incapaz de conduzir a ação da vontade efetiva, só plenamente exercida por Deus.

Avalia Weller:

In the face of such absolute powerlessness, the ethical imperative becomes self-abandonment [...] [–] “disregard of oneself, neglect and abandonment of oneself”⁹⁰ [–] and this might reasonably be seen as precisely what the figures in Beckett’s postwar fiction attempt to do (Weller, 2020, p. 118)

Analisando também as ideias colhidas por Beckett em *Metaphysicae* de Geulincx, Tucker indica que a autoanálise proposta pelo filósofo exige a emancipação de toda a percepção

⁸⁹ Essa missiva não foi encontrada em *The Letters of Samuel Beckett*. Vol. IV: 1966–1989 (Beckett, 2016).

⁹⁰ A citação entre aspas é retirada da obra *Arnold Geulincx’s Ethics*, traduzida por Martin Wilson e publicada em 2006.

exterior, de modo que a inspeção do *self*, destituído da sua intersubjetividade constitutiva, implicaria exatamente “a carelessness and neglect of oneself” (Geulincx *apud* Tucker *In* Guardamagna; Sebellin, 2009, p. 194).

Feldman transcreve uma das anotações de Beckett que resumiria o juízo crítico do *self* proposto por Geulincx:

Geulincx reduces self-activity to immanent mental activity of man. The ‘autology’ or inspectio sui is not only epistemological starting point, it is also ethical conclusion of his system. Man has nothing to do in outer world. Ubi nihil vales, ibi nihil velis. Highest virtue humility – despectio sui⁹¹ (Beckett *apud* Feldman, 2006, p. 135)

Geulincx opõe o *cogito* cartesiano à ignorância categórica que ganha forma no uso abundante da palavra *néscio* – repetidamente empregada por Beckett nas suas anotações (Uhlmann *In* Uhlmann, A; Houppermans, S; Clement, B., 2004, p. 350). Segundo Geulincx, a ação humana seria muito reduzida, por depender da completa apreensão racional de todo o mecanismo de sua produção para ser considerada ação efetiva.

O desdobramento cartesiano do *cogito*, inferido como a razão indubitável afirmativa da existência, na intensificação da polaridade entre corpo e mente é, todavia, acolhida por Geulincx. Para este, não haveria sequer uma interação orgânica entre corpo e mente – ou alma –, que como dois relógios só seriam continuamente sincronizados por ordenação divina. Em Geulincx, a divisão cartesiana entre corpo e mente torna-se, então, ainda mais severa, por ele considerar que, extremamente limitada, a mente humana não seria efetivamente responsável pelas ações corporais, assim como o engenho corporal não teria a capacidade de produzir pensamentos. De tal raciocínio decorre outro argumento de Geulincx:

⁹¹ As expressões em latim foram sublinhadas por Beckett: inspectio sui (a inspeção de si); despectio sui (o desprezo por si).

“I am a mere spectator of a machine whose workings I can neither adjust nor readjust. I neither construct nor demolish anything here: the whole thing is someone else’s affair.” (Geulincx *apud* Selcer, 2008, p, 243).

Independentemente de Geulincx defender o abandono do *self* nas mãos de Deus, o filósofo foi acusado de ser anticristão, provavelmente devido ao caráter gnóstico das suas ideias: o pensar sobre si como uma operação apartada de um “eu” a ser desfeito, a negação do livre arbítrio pela limitação das possibilidades do *ser* – frente à infinitude dos possíveis reservada ao Onipotente –, a ignorância como característica essencial da condição humana, uma irreduzível dualidade e a misteriosa coordenação do corpo-mente ou corpo-alma como “*someone else’s affair*”. São justamente essas as ideias que teriam feito Beckett se interessar pela filosofia de Geulincx, conforme atesta Feldman (2006), que, assim como Brienza (*In* Burkman, 1987), percebe nas personagens beckettianas o conflito entre *the inner and the outer*: mente e corpo, pensamento e palavra, passado e presente.

Tucker assinala que, a partir de Geulincx:

Beckett emphasizes [...] a conception of self as worth nothing, and that there is no risk of exaggerating the scope of such a conception of self (Tucker *In* Guardamagna; Sebellin, 2009, p. 194)

A imagem de Winnie como matrona burguesa aparentemente abominável e fútil, que tenta obstinadamente alienar-se de si, é bastante ajustada a um desprezo pelo *self*. Também ao ver a imagem no seu espelho, para passar batom, a personagem aparenta indicar a rendição do seu *ser* quando observa: “Pale flag” (Beckett, 2006, p. 142). Já quanto à renúncia do *self* implicar pensar em si como um outro, é interessante lembrar que Winnie, frequentemente, refere-se a si mesma como quem fala de uma outra pessoa.

A protagonista, que usa todos os seus recursos para fazer-se ausente, chega a fazer piada sobre sua impotência e a abnegação de si: “Life a mockery without Win” (Beckett, 2006, p. 166). Ela também afirma ser a impotência característica da natureza humana, já que, depois de dizer que há muito pouco que alguém possa realmente fazer,

arremata: “’Tis only human. [Pause.] Human weakness. [...] Natural weakness” (*Ibidem*, p. 145-146).

Winnie se fia na ignorância, indicada por ela como uma grande benção. No II Ato, ao confessar que não consegue falar sozinha, ela substitui a expressão cartesiana “*Cogito, ergo sum*” por “Ergo you are there” (Beckett, 2006, p. 160). Ela não deduz, então, que ainda pensa, e que, portanto, existe. A protagonista apenas parece constatar que, não conseguindo falar “sozinha”, aquela de quem tenta exaustivamente se livrar ainda está lá.

Winnie expõe em vários momentos haver, por razão desconhecida, um desajuste entre seu corpo e sua mente, devido ao fato de lhe faltarem as palavras. Em certo momento diz ela: “Fortunately I am in tongue again. [Pause.] That’s what I find so wonderful, my two lamps, when one **goes out** the other burns brighter”⁹² (Beckett, 2006, p. 153). Em 17 de agosto de 1961, em carta endereçada a Alan Schneider, Beckett esclarece quais seriam essas duas lâmpadas:

Times when she can’t speak, times when she can’t move. Her problem is how to eke out, each “day”, and organize economy of these two orders of resources, body and speech (the 2 lamps). Act of God required when both burn down together (Beckett, 2014, vol. III, p. 429).

Ao explicar por que não consegue cantar, a protagonista sugere justamente a existência de uma dinâmica oculta que ora determina a desconjuntura entre seu ímpeto vocal e seu aparelho fonador:

[...] There is a problem here. [Pause.] One cannot sing . . . just like that, no. [Pause.] It bubbles up, for some unknow reason, the time is ill chosen, one chokes it back. [Pause.] One says, Now is the time, it is now or never, and one cannot. [Pause.] Simply cannot sing. [Pause.] Not a note (Beckett, 2006, p. 164).

⁹² Negrito aqui inserido. Beckett substituiu, para a montagem de 1979, “*goes out*” por “*goes down*” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 195). Tal substituição indicaria alternância do comando entre a mente e o corpo em Winnie.

No caderno para sua última direção de *Happy Days*, Beckett pontua a fragmentação do *self* de Winnie a partir da definição de 9 vozes a serem empregadas pela protagonista: sua voz usual, voz para falar para si mesma, voz para dirigir-se a Willie, voz para imitar Willie, voz para representar o diálogo entre os Shower & Cooker, voz para falar o que a “razão” lhe diz, voz para descrever a boneca de Mildred, voz para narrar a história de Mildred, e mais outra voz para referir-se a citações literárias. Fora a voz exigida para dirigir-se a Willie, mais vagarosa e bastante articulada para alcançar a escuta de alguém distante, as demais vozes indicadas não dizem respeito a meras entonações. Há realmente o estabelecimento de 8 timbres vocais. Beckett especifica, diversamente, diferentes “colorações”, na verdade entonações, da voz “usual” de Winnie a serem trabalhadas em determinados momentos da fala (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 126-129).

Quanto à voz descrita como “usual”, Beckett concentra-se no desenvolvimento de uma partitura rítmica, na tonalidade diáfana associada à comparação de Winnie com um animal aéreo e nas fraturas discursivas pelas quais o “sombrio selvagem” da protagonista imiscui-se no seu falatório banal, reduzido no II Ato.

Em relação à questão da fragmentação do *self*, é bastante interessante ainda a descrição de como Beckett, em 1979, dirigiu as falas de Winnie para si mesma:

In speaking to herself in the first act, Winnie employed a wide variety of tones: sharp, ‘as to one not paying attention’, cautionary, ‘gently, Winnie’; anxious, ‘And now?’ and so on. But at other times, she adopted an ‘interior voice’ that seemed to emanate from somewhere deep within herself (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 128).

Essa “voz interior” está relacionada a uma outra seção do caderno de direção de Beckett redigido em 1979:

Brief dream. This is a new section not included in earlier notebooks. ‘When the outer help wears out,’ commented Beckett at rehearsal at the Royal Court ‘she

goes back into herself ... a kind of inward meditation.’⁹³ (MF diary *apud* Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 130).

Também chamam a atenção algumas das indicações referentes a uma “voz da razão”:

[...] For ‘Reason says’ she adopted the ‘imaginary voice of reason’. [...] The later sectional notes [...] referred to another different voice for ‘some kind person’ who asks in ‘admiring’ tone, ‘What all have you got the big black bag, Winnie?’ (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 128).

Também por indicação de Beckett, a personagem deveria usar uma voz quase elegíaca ao tentar recobrar trechos de clássicos da literatura. Durante a narrativa da história de Mildred, a protagonista deveria adotar uma voz de alguma forma estranha, ao descrever a boneca Dolly, deveria usar uma voz infantil. Winnie imitaria a voz de Willie ao relembrar a época remota em que ele falava em suicídio. Nas vezes em que a protagonista reproduz os diálogos entre o casal Shower & Cooker é especificado que a personagem deveria fazer tanto a voz masculina quanto a voz feminina usando um sotaque londrino e dar um tom mais refinado às falas da mulher.

Além de experimentar as metamorfoses do *self* no tempo, Winnie parece manifestar os lapsos e o exercício involuntário do inconsciente e, sem um fiel depositário metafísico no qual possa descartar um *self* que nada vale, ter também o que resta do seu corpo possuído pela presença de vozes dissonantes.

Sobre a questão do *self* na obra beckettiana, ainda afirma Lyons:

Frequently, Beckett’s fiction and drama have been discussed as representations of the search for the self. In a sense that search for the self has been conducted by the critics who seek a conventional image of the subject in order to locate the narrative consciousness of the prose or the characters of the drama within a more comfortably orthodox process of representation. However, Beckett’s fiction and drama display the concept of subjectivity as a problematic (to use Lukács’s term) in its refusal to see the self as anything more than an instrument

⁹³ Itálico de Knowlson: “*Brief dream*”.

of rhetoric. As well, the writing frequently voices a desire for freedom from the conventional fiction of the *I* (Lyons *In Ben-Zvi*, 1990, p. 154).

Se Beckett indica Geulincx como uma chave interpretativa do seu trabalho, no campo psicanalítico Carl Jung (1875-1961) viria a ser uma referência para a constituição das personagens beckettianas fracionadas em diversas vozes.

Em 1935 Beckett assistiu a uma palestra de Jung em que este expôs seu conceito sobre a ilusão da unidade da consciência. Jung teria, então, definido a esquizofrenia como um estado de emancipação do inconsciente, o qual, sobrepondo-se à consciência, torna-se capaz de liberar complexos por meio de alucinações auditivas e visuais. Beckett ficou interessado pela importância dada ao inconsciente pela teoria junguiana, tendo desenhado o diagrama, apresentado por Jung, que representava as diferentes esferas da *psique*, situando o inconsciente no centro do sistema psíquico como um grande círculo escuro (Knowlson, 2006, p. 224).

Declara Brienza:

Beckett's characters [...] neither literally nor metaphorically, neither in the word nor in gesture, neither for themselves nor for their artistic creations [the histories that they create or tell], can achieve the centering that brings order and peace (Brienza *In Burkman*, 1987, p. 46).

Ackerley considera a palestra de Jung como o *insight* psicanalítico que leva Beckett a trabalhar a zona escura da mente, a fragmentação vocal e a desencarnação da voz nas suas personagens (Ackerley *In Uhlmann; Houppermans; Clement*, 2004, p. 41). Campbell (2005) acrescenta que a teoria de Jung, por descrever como um complexo ou trauma pode tomar a forma de um corpo autômato ou destacado, seria uma das fontes de inspiração de Beckett para a criação de personagens que apresentam uma corporeidade deficitária ou seccionada.

A compleição de personagens dramáticas de Beckett em corpos seccionados viria a convir com a instauração dessas como um “lugar-dizer”. A ideia da composição da *impersonagem* como um “lugar-dizer” é exposta por Ryngaert, a partir da perspectiva dramática oferecida por Sarrazac (Ryngaert *In Sarrazac*, 2013 a., p. 55).

3.1.11. Winnie enquanto um corpo como “lugar-dizer”, e seu “endereço” ao espectador

Sarrazac considera que Beckett teria estabelecido a *impersonagem* de maneira a situá-la entre a personagem como figura despersonalizada e a personagem criatura, que, por um antropomorfismo incerto, é como que remetida à categoria de natureza-morta, de coisa não humana (Sarrazac, 2002, p. 97-111). Segundo Sarrazac, “[...] a personagem do teatro moderno tende a adotar esse perfil de fantasma sem substância” (Sarrazac, 2002, p. 97-111), um espectro sem qualidades que em si mesmo o definam, e sem vontade própria.

Para Boulter:

It becomes possible [...] read the immobilized body in *Happy Days* (and forward to *Play* and *Not I*) as the precise image of the body-as-archive: [...] an interiorized yet stubbornly material, phenomenally embodied, archive. [...] Beckett’s body-as-archive functions not as a site of commencement but as a sign of the end, a repository of remains that are witnessed by few (Boulter, 2013, p. 63-64).

Winnie, como um fantasma sem substância, beirando a coisa não-humana, ou como um arquivo de uma cultura em escombros, seria repositório de um discurso que lhe é incutido e que a transpassa.

Dukes, ainda que se concentrando sobre textos em prosa de Beckett, traz uma importante contribuição para o exame de Winnie como um “lugar-dizer”, ao discutir a constituição ficcional de personagens beckettianas enquanto vasos animados.

Samuel Beckett’s novels and plays are filled with lively vessels: emergent sites of subjectivity that blur the borderline between the human and nonhuman (Dukes, 2017, p. 75).

O mesmo autor acrescenta:

By adopting material containers as surrogate bodies, or by imagining life in hollow vessels, Beckett’s characters encounter a self that exceeds the limits of the body (Dukes, 2017, p. 75).

Ao analisar as personagens beckettianas como vasos concebidos enquanto homúnculos, Dukes considera que Beckett, em meio à operação de um extremo dualismo entre mente e corpo, extrapola a partição cartesiana devido ao transbordamento psíquico das suas personagens. Para Dukes, tal extravasamento, fazendo borrar os limites entre o *inner* e o *outer*, entre o *I* e o *not I*, procede a uma desmaterialização que incorre na expansão corporal pelo entorno.

Afirma, então, Dukes:

[...] Beckett's characters expand beyond their bodily delimitations, and in doing so, produce a need for semi-animate objects to contain these disembodied aspects of self. [...] [In this sense,] objects in the external world can serve as containers for expelled psychic content – thoughts and feelings that the ego cannot contain (Dukes, 2017, p. 82).

Desse modo, as personagens de Beckett espalhar-se-iam pelo espaço tomando a forma de uma “paisagem dramática descentralizada”.

A partir da experiência de ter atuado como a protagonista de *Happy Days*, Fehsenfeld avalia a relação de Winnie com seus objetos:

The game that chiefly occupies Winnie in the first act is the one she plays with the objects in her bag. I became aware of the importance of those “things” as I began to work on the part in 1983, and I discovered that except for the vital presence of Willie, there was no one else with whom to play. These objects became, in a sense, my co-players. I spoke to them, I addressed them, and in their presence they responded in a strange way. They were my only props even as they were Winnie's, and as I wrote to Beckett, they became my friends. [...] I came to know first hand what Beckett meant when he had Winnie say, “... *things* have a life” (Fehsenfeld *In* Burkman, 1987, p. 50-51)⁹⁴.

⁹⁴ O final da citação refere-se à fala de Winnie: “[...] Ah yes, things have their life, that is what I always say *things* have a life” (Beckett, 2006, p. 162) – itálico do autor.

Dukes considera o extravasamento do volume psíquico dos diminutos corpos das personagens dramáticas beckettianas para os objetos em torno, enquanto Fehsenfeld indica os objetos como *co-players* de Winnie. Brienza, por sua vez, observa:

[...] Winnie must create other verbal aids; and at two points she solves the predicament of loneliness and endless time by taking the gun from her purse and transforming it into a character: she addresses Brownie with exasperation. “No, not you again.”⁹⁵ (Brienza *In* Burkman, 1987, p. 41).

Segundo Tanaka, os objetos de *Happy Days* “[...] becomes defamiliarized by the space it is in and the way it is used” (Tanaka *In* Ben-Zvi; Moorjani, 2008, p. 249).

Vale lembrar que Winnie beija afetosamente “Brownie” antes de devolvê-lo à bolsa no I Ato. Já o chapéu seria um elemento-chave em *Happy Days* à medida em que parece ter o poder de fazer a personagem pensar, como ocorre com Lucky em *Waiting for Godot*, como diz a protagonista: “To think there are times one cannot take off one’s hat, no if one’s life were at stake. Times one cannot put it on, times one cannot take off” (Beckett, 2006, p. 146). Torna-se então significativo que no II Ato, privada dos seus objetos e restrita à linguagem verbal, Winnie apareça usando seu chapéu e que, quando amedrontada pela expressão de Willie, ela aconselhe o esposo que coloque um chapéu (Beckett, 2006, p. 167).

Para Quinney:

[Winnie] experiences frustration with the supernatural identity of objects in her world because she contrasts their indestructability with her own steady deterioration (Quinney *In* Laniel-Musitelli; Sabiron, 2008, p. 198).

Ainda que a protagonista dê grande importância a seus objetos indestrutíveis, ela, todavia, não demonstra grande terror em relação à sua própria consumição material, mas sim quanto a lhe faltarem as palavras.

⁹⁵ “You again!” (Beckett, 2006, p. 151).

Sob a perspectiva da reificação da personagem como um “lugar-dizer”, Winnie parece poder ser descrita como “a musical-box”. Nesse caso, é importante a observação de Doherty de que a sineta em *Happy Days* nunca indica à protagonista o tempo de ela dormir ou o encerramento do seu dia, mas sempre volta a acordá-la quando ela cai no sono (Doherty *apud* Fletcher, B.; Fletcher, J.; Smith; Bachem, 1978, p. 142-143). A sineta parece então “dar corda” a Winnie, como uma caixa musical ou um “lugar-dizer” que deve perpetuamente voltar a seu funcionamento. Weiss (2010) acrescenta a essa questão:

Musical-boxes almost never provide the tune in its entirety. Invariably, after winding up such a box, one hears only a fragment of the song, recorded or “fixed” into the mechanism’s “memory”. As such the musical-box functions very much like Winnie’s mind (Weiss, 2010, p. 44).

É importante destacar, no entanto, que Sarrazac (2013, a.; 2013, b.; 2017) considera que a *impersonagem* foge a uma completa reificação por meio da sua encarnação cênica e da sua relação com a plateia.

Nesse sentido, Knowlson traz uma observação importante quanto à atuação de Whitelaw como Winnie na montagem de 1979 de Beckett para *Happy Days*:

[...] She breathed emotional life into the words of an author whom some theatre practitioners have supposed to be aiming at a flat, rather dehumanized form of theatrical delivery (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 18).

Muitas das falas de Winnie ocorrem de maneira frontal em direção à plateia. Segundo Ryngaert, as falas da *impersonagem* moderna e contemporânea, como “lugar-dizer”, concentram-se justamente na relação entre o palco e a plateia.

Doravante, o personagem, mais do que responder, *replicar* a seu congênere, *dirige-se* a esse outro para ele *a priori* invisível e inexistente (só o ator está a par da existência, da presença do público) que é o espectador. E se ainda há diálogo – mas num sentido puramente metafórico –, este só pode se dar entre a plateia e o palco. [...] O sujeito rapsódico [a personagem rapsódica] apresenta-se como um sujeito dividido, ao mesmo tempo interior e exterior à ação [...] [,] a exemplo

das criaturas beckettianas, sempre à escuta do outro, do parceiro, ainda que o outro em si mesmo, e sempre, simultaneamente [...] numa relação de endereçamento* ao espectador (Ryngaert *In Sarrazac*, 2013 a., p. 55-57).

Sarrazac confirma a permanência da fábula, desviada de um *fabulismo* empedernido, na constituição de *impersonagens*, o que põe em evidência o jogo de cena, fazendo para o espectador “[...] um convite secreto para que ele faça parte do jogo” (Sarrazac, 2017, p. 295).

Em missiva para Alan Schneider, de 17 de agosto de 1961, Beckett esclarece os nomes dos transeuntes Shower & Cooker, citados por Winnie:

Shower & Cooker are derived from German ‘schauen’ & ‘kuchen’ (to look). They represent the onlooker (audience) wanting to know meaning of things (Beckett, 2014, vol. III, p. 429).

Os Shower & Cooker representam, então, o leitor ou a audiência ávida por encontrar o sentido da situação vivida pelas personagens de *Happy Days*. Ainda no I Ato, Winnie narra um diálogo que teria ocorrido entre os Shower & Cooker ao terem-na visto e a Willie. Faz parte dessa narrativa o seguinte trecho:

– What’s she doing? he says – What’s the idea? he says – stuck up to her diddies in the bleeding ground – coarse fellow – **What does it mean?** – he says – What’s it meant to mean? – he says (Beckett, 2006, p. 156-157)⁹⁶.

A frase acima em negrito é substituída por Beckett na montagem de 1979 por: “What’s it mean?” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 196). Essa substituição acentuaria o sentido de incompreensão manifesto na pergunta que se segue: “*What’s it meant to mean?*”.

É elucidativa também a forma como Winnie descreve sentir-se observada:

Strange feeling that someone is looking at me. I am clear, then dim, then gone, then dim again, then clear again, and so on, back and forth, in and out of someone’s eye (Beckett, 2006, p. 155).

⁹⁶ Negrito aqui inserido.

Essa passagem indicaria a oscilação da percepção do leitor ou da audiência entre uma nitidez e uma obscuridade interpretativa acerca da protagonista. Despojada de coesão e envolta em uma circunstância inexplicável e extremamente insólita, da qual não pretende tratar, Winnie não endereça ao espectador ou ao leitor senão um discurso turvo e dividido em diferentes vozes, que frustra a expectativa por um ponto de vista estável sobre as personagens e o que se passa em *Happy Days*. Assim, em *Happy Days* Beckett também trabalharia uma “estrutura aberta das perspectivas”, segundo Hausbei e Jolly, presente em autores modernos e contemporâneos, cujas “[...] personagens propõem diversas perspectivas não mais destinadas a convergir para um ponto de vista único” (Hausbei; Jolly *In Sarrazac*, 2013 a., p. 120).

Eva Katharina Schultz, atriz que interpretou Winnie em 1971 na direção alemã de Beckett para o *Schiller-Theater Werkstatt*, aponta entre as orientações dadas a ela na época pelo diretor: “Emphasize humor wherever possible ... Don’t play the Winnie psychology ... [...] Separate phrase and gesture” (Schultz *In Ben-Zvi*, 1990, p. 20). Tais recomendações também foram empregadas na direção para o espetáculo de 1979 – pelo que é dado a saber a partir das entrevistas concedidas por Whitelaw a Ben-Zvi (1990, p. 3-10) e a Kalb (1991, p. 234-242), e do caderno de encenação de Beckett (Beckett; Knowlson, 1985).

Whitelaw relata, assim como as demais atrizes que protagonizaram *Happy Days* sob a direção do autor, que Beckett conduzia os ensaios de forma a concentrar-se no estabelecimento de uma partitura rítmica, vocal e gestual:

Beckett had so many notes that he gave me, and just technically it was like me talking and trying to boil a pan of milk at the same time movement and speech, speech and movement, and putting things down, not only on a word, putting things down, say putting the toothbrush or the lipstick or the whatever down, on a syllable of a word, and he would describe it as – can’t think of the word, a musical term-something for movement and voice like piano and voice, and the movement was very technically worked in and flowed absolutely like *perpetual mobile*. It flowed one to the other but each separate so the whole thing flowed

but was also separate, and that took a lot of working out (Whitelaw *In Ben-Zvi*, 1990, p. 5).

A partir do relato de Whitelaw, entre outros, parece que Beckett pretendia orquestrar todas as notas e tons que, em separado, referiam-se a cada uma das facetas e das vozes dispostas em Winnie. Ele intencionaria, então, apresentar uma execução melódico-visual que trouxesse à cena todas as “personagens” de um *self* que, em constante mutação, não se renderia: à estabilidade de nenhuma máscara e a nenhum ponto de vista interpretativo; ao extravasamento psíquico referente a uma ebulição mental e à inoculação de outras presenças, em um corpo reduzido a um “lugar-dizer”.

Beckett refere-se a Winnie como uma personagem dotada de uma “profunda frivolidade”. Diante da colisão das várias máscaras superficiais presentes na protagonista, não parece sensato ignorar seu apelo dramático, constituída ela como *impersonagem* exatamente por proliferar em si o esboço de várias personagens, de forma a não ser possível divisar-lhe um caráter identitário unívoco. Por outro lado, se a fábula viria a resistir a qualquer forma de decomposição do caráter da personagem dramática pelo encontro fundamental da cena com o público, Winnie, como nenhuma outra personagem de Beckett, parece ser oferecida ao olhar da plateia.

Abbott (1980) considera que quanto maior o ataque à corporeidade e ao *self* na dramaturgia de Beckett mais arrojada e vigorosa se torna a resistência existencial das suas personagens.

Mesmo visando tratar da questão do tempo na dramaturgia beckettiana, acerca das personagens dramáticas de Beckett, Uchman (1987) por sua vez observa:

In the early plays the characters are not really individualized, the function of the plays being not so much the presentation of concrete individuals but rather of human beings as such. Later on the characters, even though still representing humanum genus to quite a great extent, are endowed with individual features, their fate being specific rather than general, universal (Uchman, 1987, p. 136).

Paradoxalmente, quando as personagens dramáticas de Beckett deixam de contar com o movimento ou com a ocupação no tempo presente, como um arremedo da ação que

objetivaria o caráter da *dramatis personae*, para passar à imobilidade e/ou à pura rememoração de fatos passados, aí é que elas abandonam a tipificação generalizante representada em *Waiting for Godot* e *Endgame*. Nesse caso, as personagens da dramaturgia beckettiana, não mais caracterizadas unicamente por traços gerais e/ou por suas relações de interdependência, passam a ter um passado e a contar uma história personalizada. As histórias dessas personagens, porém, sem um início e um fim exatamente claros e sem uma motivação decisiva, novamente convocam o investimento elucubrativo do espectador.

As rememorações e digressões discursivas de Winnie fazem de *Happy Days* um exemplo da constituição de traços biográficos identificáveis na dramaturgia beckettiana. Essas rememorações e digressões trazem, entre outras, as informações de que Winnie teria frequentado uma paróquia de Borough Green, de que haveria uma época em que seu esposo teria enfrentado pensamentos suicidas e de que ela poderia ter sofrido violência sexual quando criança.

Se Winnie pode ser compreendida como um corpo transformado em um “lugar-dizer”, esse “corpo-lugar” teria suas “histórias”, gravadas tanto na compleição física e no desfalque material da protagonista quanto nos discursos verbais emitidos a partir desse *locus*. Coincidentes ou contrastantes seriam essas “histórias” que delineariam cada uma das feições de Winnie aqui analisadas e que seriam endereçadas ao espectador ou leitor de *Happy Days*. Caberia então ao espectador ou leitor, no curso da representação ou leitura de *Happy Days*, ir reunindo as frações informacionais presentes no fragmentado discurso de Winnie e, simultaneamente, confrontá-las com as outras falas e com as imagens da peça de modo a tentar extrair o seu enredo e a razão de ser das personagens.

3.1.12. Conclusões parciais a partir das “personagens” de *Happy Days*

A diminuta e derradeira fala de Willie – *Win* –, olhando para Winnie, seria uma das poucas interações genuínas entre as duas únicas personagens da peça. Fora do episódio da escalada final do esposo as personagens permanecem entregues à passividade: a protagonista nada faz para escapar de ser enterrada viva, enquanto Willie passa quase

todo o tempo ausente, enfiado em seu buraco. Ambos aparentemente não realizam nenhuma ação, nenhum ato dotado de intenção.

As personagens de *Happy Days* não revelam seu caráter diante da perseguição de um objetivo transformador, bem como não expõem uma individualidade mediante qualquer embate intersubjetivo. Essa não objetivação das personagens as torna *impersonagens*, o que, conforme descrito por Sarrazac (2002; 2013 a.; 2017), concorreria para um *desvio da fábula* dramática fundada no conflito interpessoal.

Em vez de Winnie e Willie disputarem a consecução de objetivos individuais, eles aparentavam uma oposição complementar, inferida, por exemplo, das diferenças entre a disposição física e o investimento verbal demonstrados por cada um. A concentração verbal e os apelos de Winnie à literatura e às etiquetas sociais não a reduzem, porém, a um componente intelectual que contrastaria com um Willie animalesco, que pouco recorre à linguagem e não consegue se manter na posição vertical. Contrariando a caracterização de um elemento racional do drama, Winnie chega a ser violenta para com Willie, que em vez de revidar trata a esposa com solicitude. Sua aparição final, vestido como um cavalheiro, também viria contradizer a imagem do homem selvagem que Winnie constrói discursivamente. Aquela caracterização projetiva que poderia garantir a Willie ao menos uma identificação tipificante, derrubada antes do fim de *Happy Days*, mostrar-se-ia ser apenas um produto do discurso monológico de uma fútil matrona pequeno-burguesa educada em Borough Green e agarrada a valores vitorianos.

O apreço de Winnie aos extemporâneos preceitos vitorianos se manifesta por meio de um discurso inane repleto de clichês, que, revelando um vazio moderno, faz destacar a ausência daqueles preceitos. Winnie emprega a banalidade, os bordões e os clichês do seu discurso para alhear-se da autoconsciência que a obrigaria a enfrentar sua pavorosa circunstância. A extrema terceirização do seu discurso a partir do arremedo e do lugar comum evidenciaria, porém, a inflexível vontade de um *eu* que se quer ausente e, portanto, um *eu em negativo*. Winnie parece ser um exemplo de como o desvio da individuação da personagem pode, em negativo, gerar uma *impersonagem* que prolifera, constituindo ainda uma fábula, também desviada da fábula *stricto sensu* e pertinente ao (inicialmente moderno) *drama-da-vida*, ou seja, à vacuidade existencial

do homem e às implicações da autoconsciência. Não obstante, a protagonista de *Happy Days* não seria uma “personagem” genérica, unicamente envolvida com questões que dizem respeito a toda a humanidade.

Winne ergue mais de uma barreira para proteger-se da autoconsciência: usa um discurso forjado para dispensar um sujeito da linguagem por meio de clichês e jargões, estabelece uma rotina para assegurar o entorpecimento do sofrimento pelo hábito, e simula otimismo a fim de abafar as graves demandas da cognição. Essas barreiras, contudo, seriam transpassadas. Há momentos em que a protagonista comete o deslize de revelar estar consciente da sua circunstância e de si e, ainda, ocasiões em que se mostra perturbada pelo que parece ser a lembrança de ter sido estuprada na infância. Essa lembrança involuntária e traumática aparece na forma de uma história narrada em terceira pessoa. Também algumas *rememorações* voluntárias e alguns comportamentos de Winnie indicam que ela possa ter sido vítima de abusos sexuais. Winnie é descrita como uma mulher preferencialmente loira, por volta dos 50 anos e que ainda exhibe “restos de beleza”, mas ao longo de *Happy Days* ela expõe características mais particulares e traços biográficos. Esses contornos biográficos e essas características peculiares da protagonista não a fariam, então, perder-se completamente na indeterminação, e a partir das suas narrativas é possível percebê-la ainda como uma mulher traumatizada.

Happy Days traz ainda referências que indicam que a memória falha de Winnie, que não consegue completar suas citações literárias e frequentemente demonstra ter-se esquecido de fatos e detalhes do passado, seria uma manifestação dissociativa decorrente de outra experiência traumática: a Segunda Guerra Mundial. Winnie pode também ser lida como uma personagem que encarna o sentimento de desagregação histórica resultante da Segunda Guerra, e ela, assim como Willie – ela parcialmente soterrada e ele com a sua locomoção comprometida –, serviria de metáfora imagética dos efeitos do segundo conflito bélico mundial. Visto que Winnie e Willie não são personagens que agem constituindo, *a priori*, um enredo fabular dramático, eles não deixam, então, de representar um momento trágico da humanidade. A interpretação da desintegração mnemônica de Winnie como um sintoma de um dos mais críticos eventos

da história humana faz da protagonista de *Happy Days* uma alegoria histórica aberta ao universal.

O esquecimento de Winnie, entretanto, viria a se afirmar como mais um modo de ela se evadir de si mesma e, portanto, também um modo de evitar reconhecer e enfrentar seu sofrimento. Ela deseja obliterar sua existência por padecer de uma dor intrínseca à consciência de existir. A protagonista de *Happy Days* tomaria, portanto, a forma descrita por Sarrazac (2017) de uma *impersonagem* pós-catástrofe, que, condenada ao remanescente cotidiano de pequenas catástrofes, encarna o trágico existencial imanente.

Winnie exprime o sentenciamento trágico de ter nascido, uma vez que, desapossada de qualquer sentido histórico e existencial, estaria privada de realizar uma ação que a fizesse superar a medida de uma vida inócua e gratuita. Embora lhe sejam vedados o extravasamento trágico e a fatalidade que ressignifica a morte, e mesmo apesar de evitar reconhecer o próprio sofrimento, Winnie demonstra heroísmo ao estabelecer uma rotina a fim de organizar o caos de uma materialidade desarranjada porque desprovida de qualquer princípio essencial ordenador. A protagonista tenta resistir então ao vazio referencial a que está exposta assumindo o papel de uma heroína ordinária que, heroicamente, ocupa-se das ninharias risíveis de um cotidiano tragicamente esvaziado. Winnie percorre imóvel o périplo arquetípico de uma “heroína” condicionada pelo ausente metafísico moderno de modo a constituir a *impersonagem* de um *stationendrama*, que, conforme explica Sarrazac (2017), experimenta a concentração do *drama-da-vida* inteira em um único instante: todas as vacilações de um *ser* despossuído de sentido. Entre estereótipos femininos e traços particulares, a protagonista de *Happy Days* incorpora a *impersonagem* identificada por Sarrazac como *singular plural* ao espelhar a inanidade terrível do *ser* e a volubilidade do *self* a partir dos ínfimos contratempos da sua pequena e instável figura pessoal.

Protegendo-se da percepção de si, Winnie demonstra não aceitar se render a seu vazio existencial. Não tendo, contudo, outra opção senão recorrer aos artifícios de uma realidade esvaziada para tentar anular um *eu* que avulta negativamente, ela sucumbe à queda trágica de revelar a incessante fragmentação do seu *self* de modo a expor a

impossibilidade afirmativa do sujeito em vez da sua destituição voluntária. Ademais, Winnie é traída por fissuras discursivas de onde vazam conformações do seu *self*.

Correspondente à acepção moderna de um *self* transicional cambiante e, portanto, de uma unidade ilusória do sujeito, a exorbitante fragmentação do *self* da protagonista incorre na constituição de uma *impersonagem* sem caráter, que, segundo Sarrazac (2017; 2002), exprimiria a moderna crise do sujeito. Winnie manifesta o desprezo por um *eu* sempre inacabado, e falas suas indicam que ela pensa em *si* como em um *outro*, de forma a enunciar a separação entre sujeito e objeto, mente e corpo.

Passa a ser verificada uma disjunção entre o funcionamento da mente e do corpo da protagonista, que, assumindo a oca configuração de uma cultura exaurida e atravessada por falas de um coletivo anônimo, pode ser tomada como um corpo concebido enquanto um “lugar-dizer”. Winnie não fica reduzida, porém, a mero receptáculo.

De acordo com Sarrazac (2017), a *impersonagem* estabelecida como um “lugar-dizer” escaparia da sua completa reificação por meio da sua vinculação cênica. Winnie trabalharia o deslocamento da tensão dramática do *cosmos ficcional* para uma pretensa ou factual relação “palco-plateia”. Assim, ela acentuaria justamente a sua desordem constitutiva e a sua caracterização cênica, incompatíveis com uma reificação, junto à demanda pela laboração elucubrativa do espectador ou leitor.

Condicionada a uma coparticipação criadora por parte do espectador ou leitor e esboçando inúmeras formas, ainda dramáticas, Winnie se mantém como uma *paisagem dramática descentralizada* insubmissa a uma perspectiva unívoca e aberta à produção de novos enquadramentos interpretativos.

Os referenciais biográficos transmitidos por algumas das *rememorações* e digressões discursivas de Winnie não garantem a ela um perfil estável nem a impedem de ser observada sob a óptica das generalizações tipificantes. A protagonista de *Happy Days* se divide entre entidades genéricas capazes de sondar o mistério e representar o trágico do ser humano, entre os estereótipos de uma figura historicamente localizada e uma mulher dotada de características individuais e traços biográficos, de forma a constituir uma *impersonagem* dramática.

Enquanto a presença de Willie apenas serve de apoio ao discurso monológico de Winnie, ganhando vulto apenas no final da peça quando sua atitude vem a adensar sua indefinição, a protagonista oscila entre o individual e o universal, manifestando diversas formas da *impersonagem*.

Winnie e Willie parecem poder ser tomados como *impersonagens*, cuja indefinição profícua acarretaria *desvios fabulares* que não eliminariam a constituição de uma fábula que, em aberto, está sempre por se fazer. Winnie demonstra ser uma prova de que Beckett teria encontrado no teatro um meio fecundo de premer uma improrrogável expressão do nada e de usar a impotência, a falha e o inacabado como propulsores expressivos.

Examinadas e discutidas aquelas que seriam as *impersonagens* de *Happy Days* e como estariam elas relacionadas a processos de *desvio da fábula*, é pertinente então analisar a constituição do tempo, do espaço e da ação na peça estudada, considerando aqui o estabelecimento de uma *fábula em desvio*.

3.2. O desvio pelo tempo

Sarrazac (2002; 2013 a.; 2017) verifica que a dramaturgia moderna e a contemporânea divergem da tradicional unidade temporal dramática e abandonam a apresentação de uma sucessão de tempos presentes interrelacionados, vetorizados pela causalidade das ações dispostas. O autor identifica vários procedimentos pertinentes à construção temporal e inúmeros arranjos temporais que implicam desvios da construção fabular convencional:

- a *descontinuidade temporal* própria de falas e/ou cenas unidas pelo processo de *montagem*;
- a *retrospecção*, que rompe com a sucessão temporal no presente e pode constituir um metadrama subordinado a um ou mais dramas pregressos;
- a *repetição-variação*, que acarreta a suspensão da progressão temporal;
- a *antecipação* de fatos iminentes;
- a *estética do tableau*, que favorece o estabelecimento de uma temporalidade subjetiva expressa pelo ato de fala e pelo relato narrativo;

- a apresentação de um *presente mais que presente* devido à substituição da ação pela situação;
- a concentração dramática na distensão do instante pregnante da morte;
- a *estaticidade temporal* e o *vagar imóvel* proporcionados pelo modelo do *drama de estações*;
- a larga extensão diegética de um drama que pretende abarcar uma vida inteira;
- a constituição de peças extremamente breves, que não cessam de se fragmentar, e de peças enormes, que abarcam a totalidade da existência;
- o *investimento temporal no espaço dramático*, que, constituindo a chamada *estética da paisagem*, comuta a temporalidade pela duração, manifesta pelo desgaste material dos elementos trazidos à cena.

Praticamente todas essas operações de desvio relativas ao tempo dramático e a conformações temporais desviantes verificadas por Sarrazac se fazem presentes na dramaturgia teatral de Beckett.

Cohn (1980) observa que a dramaturgia beckettiana promove o estiramento do presente – uma vez que estica a percepção da duração do tempo ficcional em curso – para, assim, dramatizar uma infinitude cíclica. São indicadas como estratégias utilizadas por Beckett para proceder à dilatação temporal das suas peças:

- 1) a inserção de discussões ou referências temporais dispersas;
- 2) o uso abundante de trechos monológicos;
- 3) o emprego da repetição de falas e ações;
- 4) a constante manutenção da representação e da luz.

Quanto à manutenção da representação, Cohn considera que a cena de Beckett, ao retratar o vazio e o silêncio, expõe a coexistência do tempo da representação e do tempo ficcional, que se aproximaria da eternidade cósmica.

Conforme nota Muse, as estratégias de dilatação temporal do drama beckettiano estão relacionadas à restrição da atividade ao mínimo e obstruem a progressão dramática:

Beckett's most radical method of stretching time's passage is a trick he borrowed from Chekhov: marking time with minimal activity that seems to effect little or no forward momentum (Muse, 2017, p. 116).

O procedimento creditado a Tchekhov é o de manter as personagens em um estado de suspensão ou de espera despropositado, de modo a adensar o arrastar do tempo, tal qual verificado por Sarrazac (2017). Esse procedimento coincide com a produção de uma estaticidade temporal.

Foram apontados por Sarrazac, na dramaturgia teatral de Beckett, os processos de desvio fabular concernentes ao tempo dramático. Por sua vez, Muse e Cohn, entre outros, constataram a centralidade da questão do tempo na discussão acerca da composição da fábula *stricto sensu* e os modos de dilatação temporal. Assim, faz-se aqui necessário conjugar as observações de Sarrazac, Muse e Cohn, além de outros autores que tratam do drama beckettiano para analisar a constituição do tempo em *Happy Days*, sendo ainda, para isso, bastante útil a consulta a cartas em que o autor trata da peça em questão, e ao já referido caderno de direção de Beckett de 1979.

3.2.1. “About those wonderful lines” – as citações de Winnie em Happy Days

A citação é, *a priori*, um recurso que, trabalhando a *repetição* e a *retrospecção*, interrompe a progressão temporal do drama e expõe a constituição de uma *montagem*, conforme observa Hausbei, segundo a perspectiva dramática apresentada por Sarrazac (Hausbei *In* Sarrazac, 2013 a., p. 39-40).

Winnie nem sempre sinaliza suas citações, e suas falas são constituídas por tantas referências textuais e não textuais (*clichês*, determinados registos linguísticos e vocais etc.) que, tratando também dessas referências, Knowlson chega a dizer: “*Happy Days* is almost all quotation” (Knowlson *In* Beja, Gontarski; Astier, 1983, p. 20).

Tanto Hausbei quanto Knowlson reconhecem a citação como uma copresença, mas não deixam de destacar a necessidade de que a citação seja notada para vir a funcionar como recurso “citacional”. Nesse sentido, atenta Hausbei:

[...] Para poder ser um empréstimo identificável com vistas à recepção pelo espectador, a citação deve ser obrigatoriamente perceptível como um corpo estranho no contexto citante (Hausbei *In Sarrazac*, 2013 a., p. 39-40).

Knowlson verifica que, mesmo quando anunciadas – “*those wonderful lines*” (Beckett 2006, p. 140, 141, 150), “*that unforgettable line*” (*Ibidem*, p. 160), “*those exquisite lines*” (*Ibidem*, p. 164), “*those immortal lines*” (*Ibidem*, p. 166) –, as citações de Winnie são demasiado breves e imprecisas para terem sua origem e a extensão do seu significado identificadas pelo público em geral. Por isso Knowlson defende que a intenção primeira das citações em *Happy Days* não é proporcionar ou solicitar uma fruição ou leitura exegética da obra. O estudioso observa que as referências literárias de *Happy Days*, imersas no contexto da peça, não deixam de figurar como “*Winnieisms*”, mas invariavelmente contrariam a felicidade alegada pela protagonista. Conforme observa Knowlson (*In Beja, Gontarski; Astier*, 1983, p. 21), confirmando a interferência desses lamentos na barreira discursiva que erige, Winnie chega a dizer “[...] sorrow keeps breaking in” (Beckett, 2006, p. 152). Analisando a sofisticação da técnica composicional de Beckett, Knowlson afirma, então, que, apesar de assimiladas no contexto de *Happy Days*, as citações de Winnie, ditas em tom diferencial, por vezes elegíaco, e imiscuindo-se no discurso forjado pela protagonista para domesticar seu sofrimento, “[...] still retain the relevance as well as the slightly foreign flavor of the borrowings” (Knowlson *In Beja, Gontarski; Astier*, 1983, p. 19). Knowlson conclui que *Happy Days* apresenta uma forma de ventriloquismo que, envolto no conjunto textual, vocal e visual da peça, ainda é perceptível ao espectador e ao leitor. Este, mesmo quando não familiarizado com as referências trabalhadas por Beckett, é inevitavelmente levado a estabelecer associações e a buscar o sentido da profundidade que é possível intuir nos empréstimos de Winnie. Sendo assim, ainda que a origem das citações da protagonista da peça não seja identificada pelo espectador e pelo leitor, tais citações não deixam de introduzir “extemporâneos” em *Happy Days*.

Falando de um “*old style*”, no I Ato de *Happy Days*, Winnie diz:

[...] At the end of the day. [*Smile.*] To speak in the old style. [*Pause.*] **The sweet old style.** [*Smile off.*] And yet ... I seem ... to remember (Beckett, 2006, p. 146)⁹⁷.

Em uma das cartas endereçadas a Alan Schneider para auxiliá-lo na primeira direção de *Happy Days*, datada de 3 de setembro de 1961, Beckett esclarece a referência “*The sweet old style*”: “‘Sweet old style’ joke with reference to Dante’s ‘dolce stil nuovo.’ [SB underlines ‘nuovo’]” (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 103)⁹⁸.

O *dolce stil nuovo* diz respeito ao surgimento, na segunda metade do século XIII, da escola poética italiana, que adota a métrica doce e musical da *canzone*⁹⁹, enaltece as virtudes individuais em vez da linhagem familiar, retrata a corte amorosa a partir do princípio burguês da gentileza e não mais da vassalagem, exalta a beleza feminina e, percebendo a mulher como um ser angelical, preconiza o amor “romântico” como uma extensão do amor divino. O *dolce stil nuovo*, dessa forma, corresponderia a um “*sweet old style*” incompatível com o tempo experimentado por Winnie, no qual, exposta à volúpia dos olhos alheios, ela tem seus já restos de beleza sendo fustigados pelos raios do astro-rei e engolidos pela terra, enquanto, sendo na maior parte das vezes ignorada pelo esposo, cita pedaços de versos quebrados.

Como já foi visto, segundo Alpaugh (1966), o “*old style*” frequentemente mencionado por Winnie diria respeito ao Período Vitoriano. Essa análise de Alpaugh (1966) ganha apoio em Abbott (*In* Brater; Cohn, 1990, p. 73-96), que considera que todas as obras de Beckett trabalham variações da distorção do *tropo* vitoriano de um “*onwardness*”. Esclarece Abbott:

[...] The [Victorian] trope was distinguished by three features: (1) the exhortative mood, bearing with it the sense of obligation, duty, moral imperative (“Onward!”); (2) linear directionality, or the sense of a progressive, usually

⁹⁷ Negrito aqui inserido, assim como todos os demais negritos presentes nesta seção.

⁹⁸ O *dolce stil nuovo* é citado no verso 57 do Canto XXIV do Purgatório, na Divina Comédia, em que o também poeta Bonagiunta da Lucca (1220-1290), referindo-se à obra *Vita Nuova*, de Dante Alighieri (1265-1321), designa o estilo deste, delimitando a escola da qual diz fazer parte também Guido Guinizelli (1225-1276) e Guido Cavalcanti (1250-1300) – “Di qua dal dolce stil novo ch’ i’ odo” (Dante, Purgatório, Canto XXIV, v. 57).

⁹⁹ A *canzone* pode se constituir de sonetos, sextinas ou composições em tercetos ou em oitavas.

ascending, advance toward an objective that lies ahead, both in space and time; and (3) processionality, or an orientation toward the ennobling and arduous process of advance rather than the final objective, which, like the end of a story, is less interesting in itself than in what it enables (Abbott *In Brater*; Cohn, 1990, p. 78).

Abbott explica a presença desse *tropo* da história textual do século XIX – na poesia, na literatura devocional, na oratória política, no comentário social e na novela – pela expressão da ideia de comprometimento moral e de progresso. O autor verifica a onipresença desse *tropo* na obra de Beckett devido à paródia ao imperativo moral Vitoriano, que exorta sempre a seguir em frente, mediante a rejeição de uma univocidade temporal linear e a distorção da progressão do tempo em um *stillness*, segundo Abbott, características também de *Happy Days*. É pertinente verificar, então, a presença dos valores trabalhados pelo *tropo* vitoriano identificado por Abbott nas citações que Winnie faz de clássicos da literatura, as quais também aludem a “*old styles*”.

Beckett apontou a referência de todas as citações literárias que Winnie tenta fazer e outras alusões textuais presentes em *Happy Days* no seu caderno de direção de 1979 (Beckett; Knowlson, 1985, p. 57, 61/p. 143-149). O autor já havia anteriormente informado quase todas essas referências em uma missiva subscrita em 25 de agosto de 1961 para Schneider, que estava preparando a primeira direção do texto (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 96-98).

A primeira tentativa de Winnie de citar uma obra literária ocorre no início do I Ato, enquanto ela se entretém com o que parece ser uma rotina matinal:

[...] poor dear Willie – [*lays down case*] – sleep for ever – [*opens spectacles*] – marvellous gift – [*puts on spectacles*] – nothing to touch it [*looks for toothbrush*] – in my opinion – [*takes up toothbrush*] – always said so [*examines handle of brush*] – wish I had it – [*examines handle, reads*] – genuine . . . pure . . . what? – [*lays down brush*] – blind next – [*takes off spectacles*] – ah well – [*lays down spectacles*] – seen enough – [*feels in bodice for handkerchief*] – I suppose – [*takes*

out folded handkerchief] – by now – [*shakes out handkerchief*] – **what are those wonderful lines** – [*wipes one eye*] – **woe woe is me** – [*wipes the other*] – **to see what I see** – [*looks for spectacles*] – ah yes – [*takes up spectacles*] – wouldn't miss it – [*starts polishing spectacles, breathing on lenses*] – or would I? (Beckett, 2006, p. 139- 140).

Beckett insere uma mudança nesse trecho de *Happy Days* para sua montagem de 1979: “After ‘blind next [...] ah well’ [...] delete ‘(*lays down spectacles*)’ and insert ‘(*keeps spectacles in left hand*)’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 190). Essa alteração parece apenas tornar mais vaga a relação desse excerto da peça com a citação que nele se faria presente. Beckett, na sua carta para Schneider (*In Beckett; Schneider, 1998, p. 96-98*), indica haver na parte acima, aqui em negrito, referência a uma fala de Ofélia da cena 1 do III Ato de *Hamlet*:

O, what a noble mind is here o'erthrown!
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,
Th' expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
Th' observ'd of all observers, quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason
Like sweet bells jangled out of tune and harsh;
That unmatch'd form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy. **O woe is me,**

T' have seen what I have seen, see what I see (Shakespeare, 1998, p. 670).

As linhas que Winnie tenta recobrar são, de fato, parte do monólogo dito por Ofélia logo após Hamlet romper com ela. Ofélia credita o rompimento amoroso à loucura de Hamlet. Lamentando sua sorte e a insanidade do príncipe, ela percebe Hamlet como

alguém que no auge da sua juventude teve a beleza, a coragem e a inteligência ceifadas pela loucura. A fala de Ofélia, que retrata aquele que virá a ser o próprio destino, lastima a manifestação de desprezo e a suposta insanidade de Hamlet. No contexto empregado pela protagonista de *Happy Days*, a citação a tal fala parece poder ser tomada tanto como uma referência à indiferença e ao distanciamento de Willie, que antes afirmava nutrir um amor genuíno e puro por Winnie e agora parece estar cego e surdo para ela, quanto como a metáfora de uma decadência inerente aos tempos modernos. Ofélia considera dissonante o rompante de Hamlet diante dos votos melodiosos pregressos do amado, e lamenta ter visto tudo o que ela teria visto anteriormente – “*the courtier’s, soldier’s, scholar’s, eye, tongue, sword*” – para ver o que então vê. Winnie frequentemente exalta um *old style* que corresponde a uma época pretérita condizente com os valores cavaleirescos, o amor cortês, a coragem combativa, o enaltecimento da lógica, a valorização da alta cultura, com a primazia do arranjo elevado da música tonal erudita e com o emprego da perspectiva pictórica – tudo o que desse período representava “*the glass of fashion and the mould of form*”. Diferentemente de Ofélia, Winnie, todavia, vive em um “mundo” no qual não teria sobrado nada daquela época há muito distante e, por isso mesmo, sugerindo sua incapacidade de subsistir como uma depositária desse tempo longínquo, ela viria a dizer: “*wouldn’t miss it [...] or would I?*”. O fato mesmo de Winnie ler “*genuine . . . pure*” no cabo de uma escova de dentes aparenta bem retratar a moderna perda do sentido e do valor dessas palavras em relação a seus significados no tempo em que a tragédia de *Hamlet* é ambientada e no Período Vitoriano, no qual a obra de Shakespeare é grandemente celebrada. Quanto a essa citação poder acarretar a *descontinuidade* de uma progressão temporal do presente dramático de *Happy Days* e/ou uma *retrospecção* e/ou *repetição* inerentes ao próprio recurso “citacional”, é importante notar que, ainda que o espectador ou o leitor não consigam identificar a exata origem dessa citação e estabelecer as analogias aqui apresentadas, é irrefutável que a fala “*woe woe is me*” remete a um tempo anterior a Winnie e estranho à sua atual circunstância. Assim sendo, essa citação trabalharia a constituição de *desvios fabulares* de ordem temporal em vários níveis.

A segunda citação de Winnie indicada por Beckett (*In* Beckett; Schneider, 1998, p. 97) corresponde a um trecho de *Paradise Lost* de Milton, aqui transcrito de forma ampliada:

Shall with a fierce reflux on mee redound,

On mee as on thir natural center light

Heavie, though in thir place. **O fleeting joyes**

Of Paradise, deare bought with lasting woes!

Did I request thee, Maker, from my Clay

To mould me Man, did I sollicite thee

From darkness to promote me, or here place

In this delicious Garden? as my Will

Concurd not to my being, it were but right

And equal^o to reduce me to my dust °just

Desirous to resigne, and render back

All I receav'd, unable to performe (*Milton In* Lewalski; Milton, 2007, X, v. 739-750, p. 273).

Winnie tenta se lembrar ao menos de parte desse trecho ao término do que aparenta ser uma *toilette* matinal:

[... *brings out almost empty bottle of red medicine, turns back front, looks for spectacles, puts them on, reads label.*] Loss of spirits . . . lack of keenness . . . want of appetite . . . infants . . . children . . . adults . . . six level . . . tablespoonfuls daily – [*head up, smile*] – the old style! – [*smile off, head down, reads*] – daily . . . before and after . . . meals . . . instantaneous . . . [*looks closer*] . . . improvement. [*Takes off spectacles, lays them down, holds up bottle at arm's length to see level, unscrews cap, swigs it off head well back, tosses cap and bottle away in WILLIE's direction. Sound of breaking glass.*] Ah that's better! [*Turns to bag, rummages in it, brings out lipstick, turns back front, examines lipstick.*] Running out. [*Looks for spectacles.*] Ah well. [*Puts on spectacles, looks for mirror.*] Musn't complain.

[*Takes up mirror, starts doing lips.*] **What is that wonderful line?** [*Lips.*] **Oh fleeting joys – [*lips*] – oh something lasting woe** (Beckett, 2006, p. 141)¹⁰⁰.

Winnie busca, assim, recobrar os versos de Milton antes de tomar o último gole do remédio que promete combater “*the loss of spirit in infants, children and adults*” e de perceber que o seu batom, objeto ligado à aparência, está acabando. Ora, o trecho de *Paradise Lost* em que são citados “*the fleeting joys, the lasting woes*” pertence ao longo monólogo em que Adão, lamentando as penas imputadas devido ao pecado original, sofre diante da luz do sol a pino que o faz lembrar do tempo eternamente primaveril do Éden, quando ainda não havia ocaso e a passagem dos dias. Adão questiona o porquê da sua mácula e de sua desgraça terem de ser transmitidas a todas as gerações, e indaga qual a razão de a morte tardar, sendo certo esse castigo. Então, no monólogo Adão se pergunta a razão de ser de toda a humanidade, do pó criada e da escuridão removida para condenada ao pó e às trevas retornar, e cogita se a morte seria um fim absoluto, além de vir a culpar o ardil feminino, encoberto pela beleza, pela sua desgraça. Gontarski (2017, p. 67), apesar de não desenvolver a questão, observa que a referência ao trecho de Milton em *Happy Days* diria respeito à vaidade e à transitoriedade da vida. De fato, essa referência não deixa de tratar do tempo, do *nonsense* de um ciclo vital que eternamente traz à vida para oferecer pasto à morte¹⁰¹. Ainda, o tema da vaidade traria também sua relação com o tempo. Winnie é descrita como uma mulher por volta dos 50 anos que apresenta “restos de beleza”. Ao final do II Ato, quando Willie aparece por completo, a protagonista, que se mostra vaidosa preenchendo seu tempo olhando no

¹⁰⁰ Aqui Beckett insere algumas mudanças quanto às didascálias do texto:

- 1) “After ‘instantaneous [...] improvement’ [...] delete ‘*Takes off spectacles, lays them down*’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 191).
- 2) “Before ‘*unscrews cap*’ [...] insert ‘*shakes bottle*’” (*Ibidem*).
- 3) “After ‘*Sound of breaking glass*’ [...] insert ‘*Cry from WILLIE.*’” (*Ibidem*).
- 4) “After ‘*Running out*’ [...] delete ‘(*Looks for spectacles.*)’” (*Ibidem*).

Tais mudanças, com exceção da inserção do choro de Willie já anteriormente comentada, não parecem provocar uma transformação significativa no sentido do trecho em causa. A supressão da ação de Winnie retirar seus óculos após anunciar uma “melhoria imediata” devido à ingestão do seu remédio pode ter a intenção apenas de evitar que se credite ao remédio uma melhora no desempenho visual da protagonista.

¹⁰¹ Tal perspectiva se faria presente também no fato de Winnie solicitar a Willie que lhe esclareça o significado de “*hog*” – o porco castrado criado para o abate.

espelho, lixando as unhas, vangloriando-se das suas conquistas amorosas de um passado remoto etc., diz:

Feast your old eyes, Willie. [Pause.] Does anything remain? [Pause.] Any remains? [Pause.] No? [Pause.] I haven't been able to look after it, you know (Beckett, 2006, p. 167).

Winnie, que está pouco a pouco sendo devorada pelo tempo, já no princípio de *Happy Days* sugere a paulatina consumição do tempo pela velhice, que avança irreversível:

Poor Willie – [examines tube, smile off] – running out – [looks for cap] – ah well – [finds cap] – can't be helped – [screws on cap] – just one of those old things – [lays down tube] – another of those old things – [turns towards hag] – just can't be cured – [rummages in hag] – cannot be cured – [brings out small mirror, turns back front] – ah yes – [inspects teeth in mirror] – poor dear Willie – [testing upper front teeth with thumb, indistinctly] – good Lord! (Beckett, 2006, p. 139).

Ainda, mais uma vez a invulgaridade do termo “*woe*” faz com que a citação de Winnie a Milton, que tanto diz respeito ao tempo, contraste com a caracterização temporal da protagonista, independentemente da identificação da origem dessa citação.

Beckett (*In Beckett*; Schneider, 1998, p. 97) indica que a terceira citação de Winnie a um clássico, quando a protagonista diz “*ensign crimson*” e “*pale flag*” (Beckett, 2006, p. 142), refere-se ao excerto de *Romeo and Juliet*, de Shakespeare, em que Romeu, crendo estar diante de Julieta morta, diz:

Death, that hath sucked the honey of thy breath,

Hath had no power yet upon thy beauty.

Thou art not conquered. Beauty's **ensign yet**

Is crimson in thy lips and in thy cheeks,

And death's **pale flag** is not advanced there (Shakespeare, 1998, p. 364).

Gontarski esclarece a intenção de Beckett ao trazer essa referência em *Happy Days*:

During the rehearsals of *Glückliche Tage*¹⁰², Beckett told his actors that “Ensign crimson” is life, and “Pale flag,” death. Of course Juliet too is entombed at this point, and like Winnie, buried alive in a state between life and death (Gonstarski, 2017, p. 67).

A fala de Winnie que faz alusão a *Romeo and Juliet*, além de parecer indicar que a protagonista vive em um limbo temporal entre a vida e a morte, sinalizaria a passagem do tempo, dado a protagonista dizer “Pale flag” logo após Willie ter virado uma página do seu jornal, depois de ela ter usado a expressão “Ensign crimson”:

[... WILLIE opens newspaper, hands invisible. Tops of yellow sheets appear on either side of his head. WINNIE finishes lips, inspects them in mirror held a little further away.] Ensign crimson. [WILLIE turns page. WINNIE lays down lipstick and mirror, turns towards bag.] Pale flag (Beckett, 2006, p. 142).

A possibilidade da sugestão de uma passagem temporal devido a Willie virar a página do seu jornal antes de Winnie dizer “Ensign crimson” é, todavia, suprimida por Beckett na preparação da sua montagem de 1979 para *Happy Days*. Isso porque o caderno de direção de Beckett para essa montagem traz a seguinte alteração no texto da peça: “After ‘Ensign crimson’ [...] delete ‘WILLIE turns page.’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 192).

Beckett (In Beckett; Schneider, 1998, p. 97) informa haver novamente uma citação a Shakespeare quando Winnie pede para Willie confirmar que a ouve repetindo a frase “Fear no more” (Beckett, 2006, p. 148). Segundo Beckett, a frase foi retirada da peça *Cimbelino*, especificamente da canção fúnebre iniciada na voz de Guidério sob os restos mortais de Cloten e do que se acredita ser o corpo já sem vida de Fidele – na verdade Imogênia travestida como Fidele e apenas desvanecida:

Fear no more the heat o’ the sun.

Nor the furious winter’s rages;

¹⁰² “Happy Days” em alemão. Gontarski está se referindo à direção alemã de Beckett para *Happy Days*, realizada em 1971.

Thou thy worldly task hast done,

Home art gone, and ta'en thy wages:

Golden lads and girls all must,

As chimney-sweepers, come to dust (Shakespeare, 1998, p. 1154).

Por meio dessa citação, mesmo ansiando então o fim de sua exposição ao dia eterno de um sol escaldante que não mais se põe, em vez de almejar não estar mais sujeita às transições temporais, Winnie aludiria a sua própria circunstância:

“Like Romeo, the princes of Cymbeline address a living woman who looks like a corpse, and Winnie turns their words to her own situation – a living woman who is half in her grave” (Cohn *apud* Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 145).

Ainda que a citação à obra *Cimbelino*, de Shakespeare, em *Happy Days* seja de difícil reconhecimento, o estranho emprego da frase “*Fear no more*” para um teste de escuta faz interromper momentaneamente o fluxo temporal da recepção do discurso de Winnie.

A quinta citação identificada por Beckett, já em 1961, também na missiva para Alan Schneider (Becket *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 97), está na fala de Winnie:

Or were we perhaps diverted by two quite different things? [*Pause.*] Oh well, what does it matter, that is what I always say, so long as one . . . you know . . . what is that wonderful line . . . laughing wild . . . something **something laughing wild amid severest woe** (Beckett, 2006, p. 150).

Winnie se refere então aos versos do poema *Ode on a Distant Prospect of Eton College*, de Thomas Gray (1716-1771):

The stings of Falsehood those shall try,

And hard Unkindness' alter'd eye,

That mocks the tear it forc'd to flow;

And keen Remorse with blood defil'd,

And moody Madness **laughing wild**

Amid severest woe (Gray *In Mitford*, 1862, p. 15).

Novamente a reverberação de um antigo e profundo lamento é trazida pelo recurso “citacional”. Nessa Ode o poeta lembra, de maneira quase fantasiosa, do idílio do seu tempo escolar no *Eton College*, mesmo o poema tendo sido escrito em 1742, apenas dez anos após Gray ter deixado *Eton*. *Ode on a Distant Prospect of Eton College* é um poema em que Thomas Gray, sob a influência de Milton, Dryden e dos clássicos latinos, opõe a juventude à maturidade e lamenta a perda da inocência. O poema é dividido entre as doces lembranças de um passado protegido de desgostos por uma benfazeja ignorância e reflexões sobre os inevitáveis sofrimentos trazidos pela idade madura, os quais Gray nomeia como “*the ministers of human fate*” (“*fury passions*”, “*disdainful anger*”, “*pallid fear*”, “*pinning love*”, “*envy man*” e “*faded care*”) e “*the painful family of Death*” (“*disease*”, “*poverty*” e “*slow-consuming age*”). Somente a primeira parte da Ode, que trata das lembranças da idílica juventude em *Eton*, é escrita em linguagem arcaica em relação à época da composição: (“*Ye distant spires, ye antique towers*”). Gray conclui esse poema, em que defende que seja postergado ao máximo o estado de inocência em relação a um futuro sempre ominoso, dizendo:

Since sorrow never comes too late,

And happiness too swiftly flies.

Thought would destroy their paradise.

No more; where ignorance is bliss,

‘Tis folly to be wise (Gray *In Mitford*, 1862, p. 17).

Winnie tenta justamente evocar o poema de Gray ao se perguntar se ela e Willie poderiam ter gargalhado por razões diversas. Afinal, não é possível saber se Willie, assim como ela, pretende ignorar a gravidade da sua circunstância. Desse modo, a citação à *Ode on a Distant Prospect of Eton College*, de Gray, em *Happy Days* parece remeter ao fato de Winnie tentar agarrar-se às memórias de um passado idílico, ainda não maculado pelos tormentos do avançar da idade e pela infelicidade de uma época já corrompida, e de pretender ignorar sua situação presente. Não obstante a relação com

o texto de Milton, é a vã lembrança da protagonista, a estranheza da sua fala “*something laughing wild amid severest woe*” e, novamente, o incomum do termo “*woe*” que contribuem para uma *descontinuidade temporal* em *Happy Days*.

Beckett (*In Beckett; Schneider*, 1998, p. 97) indica haver uma citação no trecho em que Winnie diz:

Was I ever lovable? [...] I am asking you if you found me lovable – at one stage.
[Pause.] No? [Pause.] You can’t? [Pause.] Well I admit it is a teaser. [...] I shall not trouble you again unless I am compelled to, just to know you are there within hearing and conceivably on the semi-alert is . . . er . . . **paradise enow**. [Pause.]
The day is now well advanced. [Smile.] To speak in the old style¹⁰³ (Beckett, 2006, p. 150-151).

A expressão “*paradise enow*” em *Happy Days*, esclarece Beckett (*In Beckett; Schneider*, 1998, p. 97), remete a uma quadra poética do *Rubaiyat*, ou seja, a um excerto da primeira edição da tradução inglesa de Edward FitzGerald (1809-1883) da sua compilação de poemas do poeta, matemático e astrônomo persa Omar Khayyám (1048-1131). O *Rubaiyat*, essa leitura da poesia de Khayyám por Edward FitzGerald, ganhou grande popularidade entre os vitorianos. No prefácio à sua tradução, FitzGerald defende a oposição do pensamento de Khayyám à doutrina *Sufi*, pois o poeta persa divergia dos princípios esotéricos do islamismo, afastando-se da ideia do amor e da morte enquanto as duas faces do autoconhecimento que faria aceder à divindade da qual o homem teria sido destacado, para se aproximar de um hedonismo epicurista. Apesar de ser constituído por quadras musicais que expressam pensamentos independentes, em linhas gerais o *Rubaiyat* critica aqueles que aguardam a prometida perfeição de um paraíso futuro em vez de viverem o presente na sua plenitude, e sustenta a ideia de que o melhor é alimentar o espírito com o mais alto conhecimento humano e desfrutar o hoje, entregando-se ao sorver da vida e do vinho – identificado como outra fonte de

¹⁰³ Beckett em 1979 torna mais direta essa referência a um “*old style*” ao trazer no seu caderno de direção: “After ‘The day is now well advanced’ [...] delete ‘To speak in’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 192).

sabedoria e meio sensível de contato com o etéreo –, já que o destino estaria desde sempre decidido por Deus e a morte seria um fim absoluto. Desse modo, ainda que recomendando a fruição do prazer momentâneo, o *Rubaiyat* apresentado por FitzGerald assume um certo amargor materialista estabelecido pelo cientificismo da Era Vitoriana ao afirmar a transitoriedade da vida e ao usar um vocabulário transcendente para descrever a limitação de um paraíso demasiado mundano. Esse paraíso é representado nos versos do *Rubaiyat* então referidos em *Happy Days*:

A Book of Verses underneath the Bough,

A Jug of Wine, a Loaf of Bread — and Thou

Beside me singing in the Wilderness —

Oh, Wilderness were **Paradise enow!** (Khayyam, 1884, p. 5)¹⁰⁴.

A referência de Winnie a um “*paradise enow*” surge pouco antes de a protagonista verificar o avançar do tempo e de dizer que não incomodará mais o esposo, a menos que seja para saber se os sentidos dele estão em alerta. Logo após, a protagonista também pergunta a Willie se ele alguma vez a achou passível de ser amada. Desse modo, essa referência parece mesmo aludir a um tempo que não admite outro paraíso senão o terrestre, refém da brevidade da beleza e da insaciabilidade do sensório. Em *Happy Days* essa citação do *Rubaiyat*, porém, não deixa de ser paródica – “*a teaser*” –, devido à incompatibilidade entre “*the wilderness*”¹⁰⁵ de Winnie com qualquer espécie de gozo. Observa ainda Gontarski acerca dessa referência ao *Rubaiyat*:

¹⁰⁴ Conforme observa Knowlson (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 146), o mesmo verso trazido na primeira edição inglesa, de 1859, apresenta diferença nas edições posteriores dessa tradução de Fitzgerald:

Here with a loaf of bread beneath the Bough,

A Flask of Wine, a Book of Verse-and Thou

Beside me singing in the Wilderness –

And Wilderness is Paradise enow (Khayyam *apud* Knowlson *In Beckett*;

Knowlson, 1985, p. 146).

Beckett, na carta de 1961 endereçada a Schneider cita, todavia, o verso conforme apresentado na primeira edição do *Rubaiyat* por Fitzgerald (Beckett *In Beckett*; Schneider, 1998, p. 97).

¹⁰⁵ Winnie mais de uma vez diz experienciar “*the wilderness*” (Beckett, 2006, p. 145, 148, 160), além de reproduzir uma conversa em que a Sra. Cooker teria se referido a um “*fornicating wilderness*” (*Ibidem*, p. 157).

If Winnie's plight had earlier served as a parody of Christian idealism and Renaissance humanism, it now parodies the Epicurean alternative-worldly pleasure (Gontarski, 2017, p. 68).

A alegada felicidade de Winnie, de citação em citação, vai assim demonstrando não ter guarida em tempo algum. Obviamente, porém, a referência ao *Rubaiyat* de FitzGerald em *Happy Days* é de difícil reconhecimento e, no caso, a expressão "*paradise enow*" dita por Winnie mais contrasta com sua circunstância do que produz um efeito temporal.

Diz respeito a um autor contemporâneo a FitzGerald a próxima referência literária de *Happy Days* indicada por Beckett na sua carta a Schneider (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 97). Trata-se de citação do autor Robert Browning (1812-1889). Gontarski (2017) não deixa de perceber troça no fato de a citação de Browning suceder muito proximamente à referência ao *Rubaiyat* de FitzGerald, uma vez que ambos os autores dirigiram críticas mordazes um ao outro. No seu caderno de direção de 1979, Beckett mesmo aponta FitzGerald como uma das dicas para o reconhecimento da citação ao nome de Robert Browning (Beckett; Knowlson, 1985, p. 43, p. 146).

Winnie faz referência a Browning ao dizer:

You again! [*She opens eyes, brings revolver front and contemplates it. She weighs it in her palm.*] You'd think the weight of this thing would bring it down among the . . . last rounds. But no. It doesn't. Ever **uppermost**, like **Browning**. [*Pause.*] Brownie . . . [*Turning a little towards WILLIE.*] Remember Brownie, Willie? (Beckett, 2006, p. 151).

Beckett indica que o texto acima faz, em específico, alusão a uma frase do longo poema dramático de Browning, disposto em 5 cenas, intitulado *Paracelsus*: "I say confusedly what comes **uppermost**" (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 97 / Browning, 1909, p. 151). Para Gontarski (2017, p. 69), essa citação diz respeito tanto à imperfeição do amor humano quanto à possibilidade de uma falha gravitacional, ideias, segundo o estudioso, defendidas por Paracelso. Essa citação talvez se refira ao fato de emoções e sentidos pesarosos submergirem a partir do discurso aparentemente leve de Winnie, por vezes sobrepondo-o.

A despeito das ideias de Paracelso, porém, o poema de Browning constitui um caso à parte, pois, como observa Margaret Lee (*In Browning*, 1909, p. 1-5) na sua introdução para essa obra, o poeta constrói a figura central retratada no texto a partir de uma perspectiva autobiográfica, e demonstra deficiências enquanto autor.

As a poem, *Paracelsus* has many faults of structure and style [...]. The idea, fine as it may be, is not worked out with uniform power; the degeneration and failures of Paracelsus are described with some uncertainty of touch (Lee *In Browning*, 1909, p. 5).

Em vista disso, a citação à frase “*I say confusedly what comes uppermost*”, de Browning, entre referências a autores do calibre de Shakespeare e Milton, a partir da alteração para “*ever uppermost*” parece ser bastante irônica. A evocação do nome de Browning, esse poeta romântico da Inglaterra Vitoriana, no contexto “citacional” de *Happy Days* parece remeter a um declínio do juízo literário, à equiparação de grandes vultos da literatura mundial com figuras literárias mais rasteiras do Período Vitoriano. Não deixa também de ser jocoso Winnie designar a arma, que ela relaciona com um período em que Willie pensava em suicídio, por um diminutivo do nome do poeta e dramaturgo romântico que caiu no gosto popular vitoriano: “Brownie”.

A referência à frase que Beckett colhe da terceira cena de *Paracelsus* indica ainda uma relação temporal. Do início da terceira cena do poema até a frase selecionada por Beckett, Browning traz Paracelso tentando escapar do elogio do sucesso que alcançou à custa da abnegação das relações amorosas e valorizando a vida doméstica a partir de lembranças passadas, de quando tinha constante contato com o casal Festus e Michal. Um excerto dessas memórias de Paracelso acerca da doce Michal, trazidas durante o diálogo entabulado em seu reencontro com Festus, chama a atenção:

Does she still sing alone, bird-like.

Not dreaming you are near? Her carols dropt

In flakes through that old leafy bower built under

The sunny wall at Würzburg, from her lattice

Among the trees above, while I, unseen,
Sat conning some rare scroll from Tritheism's shelves,
Much wondering notes so simple could divert
My mind from study. Those were happy days (Browning, 1909, p. 138).

Mais uma vez a referência trazida por Beckett discutiria, então, um passado idealizado. Além disso, o fato de Paracelso, no trecho em questão, enaltecendo a vida doméstica, titubear em expressar claramente sua convicção da superioridade do intelecto e das aspirações do espírito sobre o sentimento amoroso parece também condizer com a referência a Browning, um autor romântico, em *Happy Days*. O possível reconhecimento da referência a Browning sem o conhecimento da indicação de Beckett a *Paracelsus*, contudo, fica restrito à identificação do nome daquele autor, já que, conforme observa Knowlson: "The Browning allusion is clearly not considered to be a full quotation" (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p 175). Não obstante, o estranhamento ou reconhecimento do nome Browning interromperia a progressão de um presente temporal em *Happy Days* devido ao estabelecimento de uma pausa elucubrativa no curso da recepção da peça e/ou da associação com a figura do autor romântico.

Parece já ser um sinal da pouca relevância "citacional" da próxima referência de *Happy Days* a ser aqui tratada o fato de Beckett não a indicar na sua carta de 1961 a Schneider (Beckett *In Beckett*; Schneider, 1998, p. 96-98). Ela também não é indicada na página em que Beckett lista as citações de *Happy Days* no seu caderno de direção de 1979, mas apenas em uma seção desse caderno na qual o diretor reúne algumas das oposições presentes na peça. A respeito, esclarece Knowlson:

"sorrow keeps breaking in". [...] This modified quotation, taken from something said by Oliver Edwards to Dr Johnson, is omitted in the list of quotations on the facing Page 17, but is quoted in full on *Page 43: You are a phil. [philosopher], Dr J [Johnson]. I have tried too in my time to be a phil. [philosopher]; but I don't know how, cheerfulness was always breaking in*. Beckett's source here is *Boswell's Life of Johnson* and the entry in question is for the year 1778, when Oliver Edwards (1711-91), who had been a fellow student at Pembroke College, Oxford, with

Johnson in 1729, met him once again in London. Beckett read Boswell's account of the encounter between the two old men in George Birbeck Hill's edition (1887), vol. III, pp. 302-7 (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p 146).

A impertinência da fala "*sorrow keeps breaking in*" como uma citação torna despropositada a análise de como essa ligação com um trecho de um diálogo do pensador e escritor inglês Dr. Samuel Johnson (1709-1784) poderia produzir o efeito de *retrospecção* e *repetição*, de modo a constituir um *desvio fabular*. Além disso, a fala "*sorrow keeps breaking in*", em vez de causar estranheza, denuncia o otimismo forjado e a renitência de Winnie em afirmar sua "felicidade".

Já na missiva de 25 de agosto de 1961 para Alan Schneider (Beckett *In Beckett*; Schneider, 1998, p. 97), o autor indica que a última citação do I Ato de *Happy Days* está no seguinte trecho dito por Winnie:

How often I have said, in evil hours, Sing now, Winnie, sing your song, there is nothing else for it, and did not. [*Pause.*] Could not. [*Pause.*] No, like the thrush, or **the bird of dawning**, with no thought of benefit, to oneself or anyone else. [*Pause.*] And now? (Beckett, 2006, p. 155).

A parte acima em negrito corresponde a uma pequena parcela de uma fala de Marcelo dirigida a Horácio e a Bernardo ao final da cena 1 do I Ato de *Hamlet*, após terem visto o fantasma:

[...]

Some say that ever 'gainst that season comes

Wherein our saviour's birth is celebrated,

This **bird of dawning** singeth all night long;

And then, they say, no spirit can walk abroad,

The nights are wholesome; then no planets strike,

No fairy takes, nor witch hath power to charm,

So hallowed and so gracious is the time (Shakespeare, 1998, p. 656).

Knowlson considera que a relação com essa fala, presente em *Hamlet*, assinala o desejo de Winnie de escapar da situação em que se encontra (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p 146). Por outro lado, o excerto de onde Beckett afirma ter retirado a menção de Winnie a um “*bird of dawning*” também discorre sobre uma exceção temporalmente delimitada: a época do Natal em que as aves da alvorada cantam a noite toda e os espíritos errantes não ousam sair das suas tumbas. Uma das questões que Gontarski (2017) justamente nota é ser essa folga temporal vedada à protagonista de *Happy Days*.

Winnie’s world contains no seasons, no night in which the bird might sing. And Marcellus’s remark suggests that the bird’s song is a signal of the celebration of the birth, the coming of the savior and the withdrawal of the restless shades. Winnie’s inability to sing is then appropriate. The savior is not coming; in fact the reference to the bird of dawning is followed by Winnie’s strange feeling that someone is watching her, i.e., the ghosts are abroad. When she finally does sing, at the end of the play, Willie is struggling toward the revolver, in a parody, a travesty of salvation which itself fails. If Willie is in any way a savior, he is like Mr. Rooney in *All That Fall*, who saved the little boy from life by pushing him from a moving train. Mr. Rooney, however, seems to have succeeded in his role as savior. Willie not (Gonstarski, 2017, p. 66).

Winnie, porém, não anuncia essa referência como parte dos seus “*unforgettable lines*”. A expressão “*bird of dawning*”, muito diminuta para ser por si mesma relacionada ao trecho de *Hamlet*, está de tal forma encaixada no discurso da protagonista que nele não se destaca, de modo que essa referência não cumpre propriamente o papel de uma citação na peça de Beckett.

Beckett esclarece, já em 1961 (Becket *In Beckett*; Schneider, 1998, p. 97), que principia a fala de Winnie no II Ato com um fragmento inicial da abertura do Livro III de *Paradise Lost*, de Milton:

Hail holy Light, offspring of Heav’n first-born,
Or of th’ Eternal Coeternal beam
May I express thee unblam’d? Since God is light,

And never but in unapproached light
 Dwelt from Eternitie, dwelt then in thee,
 Bright effluence° of bright essence increate °radiance / uncreated,
 eternal
 Or hear'st thou rather pure Ethereal stream,
 Whose Fountain who shall tell? before the Sun,
 Before the Heavens thou wert, and at the voice
 Of God, as with a Mantle didst invest°cover
 The rising world of waters dark and deep,
 Won from the void and formless infinite (Milton *In* Lewalski; Milton, 2007, III, v.
 1-12, p. 67-68).

Gontarski atenta para o fato de essa exaltação da eternidade da luz divina em Milton constituir um contraste pungente em relação à circunstância de Winnie, uma vez que “What Winnie needs, in point of fact, is not a rhapsody on the divinity of light, but shade, a relief from oppressive reality” (Gontarski, 2017, p. 69). A observação de Knowlson (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 147), todavia, de que a saudação colhida em Milton a um “holy light”, no II Ato de *Happy Days*, faz reverberar as expressões “*bob up out of dark*” e “*helish light*”, ditas seguidamente por Winnie no I Ato da peça¹⁰⁶, levanta ainda outras questões: a de uma afinidade entre o céu e o inferno e a percepção de um deus mau irrompido das trevas. Logo depois da saudação miltoniana, “*Hail, holy light*”, Winnie revela sentir-se vigiada por quem não abdicaria de espreitar o martírio alheio: “Someone is looking me me at still. [*Pause.*] Caring for me still” (Beckett, 2006, p. 160). Beckett, já no seu ensaio *Dante . . . Bruno. Vico . . . Joyce*, publicado pela primeira vez em 1929, expõe uma semelhança entre o céu e o inferno: “Hell is the static lifelessness of unrelieved viciousness. Paradise the static lifelessness of unrelieved immaculation”

¹⁰⁶ (Beckett, 2006, p. 140).

(Beckett, 1983, p. 33). Para Beckett tanto o céu quanto o inferno demonstram, então, a estaticidade temporal de um eterno “*stillness*”.

Mesmo que a origem da saudação que abre a fala no II Ato de *Happy Days* não seja identificada, é patente a contrariedade da reverência à luz perene e abrasante que castiga a protagonista. Ainda, a *retrospecção* e a *repetição*, senão engendradas pela pouco provável identificação do fragmento de Milton, são garantidas pelo fato de a expressão “*Hail, holy light*” vir a configurar também uma autocitação de Winnie ao fazer ecoar suas menções anteriores à mesma luz. É importante notar que o ponto pacífico entre a análise da relação com o excerto de Milton e o exame da saudação em causa, enquanto uma autocitação de Winnie, é que ambas acarretam uma discussão temporal.

A segunda referência literária do II Ato de *Happy Days* está no trecho em que Winnie se lembra de Charlie Hunter:

I close my eyes [...] and I am sitting on his knees again, in the back garden at Borough Green, **under the horse-beech**. [...] Oh the happy memories! (Beckett, 2006, p. 142).

Antes de esclarecer o referencial literário dessa fala da protagonista, faz-se importante informar que discutindo a tradução do termo “*horse-beech*” para a língua holandesa, escreve Beckett em 9 de março de 1962 para Jacoba Van Velde:

She remembers sitting on the parson’s knees in the shade of the *horse-beech* (a type of beech). *Horse* is put in front of certain names of trees. The best known case is that of *horse-chestnut*. *Beech* is important here because of *beechen shade* farther on. The echo must be there¹⁰⁷ (Beckett, 2014, vol. III, p. 471).

O termo “*horse-beech*” diz respeito, então, a uma árvore popularmente conhecida como faia. Quanto ao “*echo*” solicitado por Beckett à tradutora Jacoba Van Velde, é pertinente revelar que no seu caderno de direção de 1979 o autor anota para a fala, em que Winnie lembrando da sua “*experiência*” com Charlie Hunter cita o termo “*horse-beech*”, o uso

¹⁰⁷ Itálico do editor.

da contraposição vocal entre um tom elevado, associado ao referencial literário, e uma entonação vulgar:

"I close ..., knees again ... in the back garden ..." [...]. The rather elegiac tone of the beginning (+) falls into bathos (-) in the second part of the sentence (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 137).

No seu caderno de direção de 1979 (Beckett; Knowlson, 1985, p. 19, 147) e, antes, em 1961 para Schneider, Beckett esclarece o referente literário presente na parte em que Winnie lembra de ter estado com Charlie Hunter à sombra de um *"horse-beech"*:

"Beechen green": Keats's **"beecheen green and shadows numberless"**, and of course referring back to 'horse-beech' under she sat on Charlie Hunter's knees (Beckett *In Beckett*; Schneider, 1998, p. 95).

Beckett então indica que o trecho dito por Winnie faz alusão à primeira estrofe do poema *Ode to a Nightingale*, de John Keats (1795-1891):

My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-wards had sunk:
'Tis not through envy of thy happy lot,
But being too happy in thine happiness,—
That thou, light-winged Dryad of the trees
In some melodious plot
Of **beecheen green, and shadows numberless**,
Singing of summer in full-throated ease¹⁰⁸ (Keats, 1900, p. 251).

¹⁰⁸ Essa estrofe fala do rio Lete, – cujas águas, segundo a mitologia grega, faziam esquecer o passado –, e da Dríade, ninfa mitológica que habitaria o carvalho – árvore símbolo da longevidade.

Obviamente, a fala em que Winnie usa o termo “*horse-beech*” não produz o efeito de uma citação. Parece bastante patente a impossibilidade de associar tal fala ao poema de Keats sem a indicação de Beckett.

Não deixa, contudo, de ser interessante Beckett indicar a relação de *Happy Days* com o poema *Ode to a Nightingale*. Nesse poema, descrevendo um rouxinol que à luz do dia canta alegremente protegido sob as sombras, Keats lamenta a incapacidade do homem de não poder, como o pássaro, sinalizar a continuidade cíclica da vida através do canto¹⁰⁹. O termo “*beechen green*”, a partir do qual Beckett formula o “*horse-beech*” dito por Winnie, faz parte da descrição de Keats do repouso do rouxinol, o qual, felizmente desprovido da consciência que põe à mostra as agruras do tempo, segue cantando alegre, protegido pela sombra das folhagens dos galhos.

Mais uma alusão a Shakespeare é incorporada a *Happy Days* quando Winnie, já enterrada até o pescoço, busca averiguar o que ainda consegue ver de si mesma:

The nose. [*She squints down.*] I can see it . . . [*squinting down*] . . . the tip . . . the nostrils . . . breath of life . . . that curve you so admired . . . [*pouts*] . . . a hint of lip . . . [*pouts again*] . . . if I pout them out . . . [*sticks out tongue*] . . . the tongue of course . . . you so admired . . . if I stick it out . . . [*sticks it out again*] . . . the tip . . . [*eyes up*] . . . suspicion of brow . . . eyebrow . . . imagination possibly . . . [*eyes left*] . . . cheek . . . no . . . [*eyes right*] . . . no . . . [*distends cheeks*] . . . even if I puff them out . . . [*eyes left, distends cheeks again*] . . . no . . . **no damask**. [*Eyes front.*] That is all (Beckett, 2006, p. 161-162).

Em sua carta de 1961 para Schneider (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 98), Beckett esclarece que a estranha constatação de Winnie ao inflar as bochechas – “*no damask*” – está relacionada à parte de uma estrofe da Cena 4 do II Ato de *Twelfth Night*, na qual Viola, travestida como Cesário, indiretamente discorre sobre seu amor por Orsino, a quem então se dirige:

[...] She never told her love,

¹⁰⁹ Ver Keats (1900, p. 251-254).

But let concealment, like a worm i' th' bud,
Feed on her **damask cheek**; she pined in thought,
And with a green and yellow melancholy
She sat like patience on a monument,
Smiling at grief (Shakespeare, 1998, p. 701).

Se a relação da fala de Winnie com esse trecho de Shakespeare sugere tanto a ausência do ardor amoroso quanto o hábito de dissimular a dor com um sorriso, parece também ser importante considerar *Twelfth Night* como uma comédia que apresenta uma visão um tanto quanto amarga do amor ao limitá-lo à liberalidade consentida durante o período de encerramento dos festejos natalinos. A referência à *Noite de reis* remete ainda, portanto, a imbróglis noturnos vedados a Winnie. O “*no damask*” dito por ela, assim como o seu “*horse-beech*” formulado a partir do poema de Keats, pode não figurar como uma citação, mas não deixa de sobressair como elemento estranho no corpo de *Happy Days*.

Winnie explicita uma referência na passagem abaixo:

Sadness after intimate sexual intercourse one is familiar with of course. [*Pause.*]
You would concur with **Aristotle** there, Willie, I fancy (Beckett, 2006, p. 164).

A protagonista estaria se referindo à afirmação latina “*Omne animal post coitum triste*”. Tal ideia foi erroneamente atribuída a Aristóteles, pois que é encontrada em um dos “Livros dos Problemas” equivocadamente creditados ao Estagirita: “After sexual intercourse most men are rather depressed” (Hett; Rackham, 1936, p. 167). Essa referência é interessante na medida em que trabalha sucintamente aqueles que se revelam dois tópicos recorrentes nas fontes literárias e filosóficas de *Happy Days*: a tristeza e o tempo, por meio da associação “*sadness / after*”.

Winnie demonstra buscar recorrer a mais uma citação ao dizer:

What are those exquisite lines? [*Pause.*] **Go forget me why should something o’er that something shadow fling . . . go forget me . . . why should sorrow . . . brightly smile . . . go forget me . . . never hear me . . . sweetly smile . . . brightly**

sing . . . [*Pause. With a sigh.*] One loses one's classics. [*Pause.*] Oh nor all. [*Pause.*] A part. [*Pause.*] A part remains. [*Pause.*] That is what I find so wonderful, a part remains, of one's classics, to help one through the day¹¹⁰ (Beckett, 2006, p. 164).

Conforme é esclarecido por Beckett (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 98), Winnie, no trecho acima, está se referindo a algumas das linhas de um dos *Songs* do poeta irlandês Charles Wolf (1791-1823). A relação de *Happy Days* com as linhas de Wolf que Winnie tenta recobrar é bastante evidente, dado trazer os versos:

Go, forget me why should sorrow

O'er that brow a shadow fling?

Go, forget me and to-morrow

Brightly smile and sweetly sing.

Smile though I shall not be near thee;

Sing though I shall never hear thee;

May thy soul with pleasure shine

Lasting as the gloom of mine!

Go, forget me, etc (Wolf, 1909, p. 5).

O fato de Winnie não conseguir reproduzir apropriadamente essa estrofe parece causar uma *interrupção* mais severa no presente temporal de *Happy Days* do que aquela que seria produzida caso a protagonista lograsse citar integralmente o excerto acima transcrito. Isso porque Beckett esticaria o intervalo da progressão temporal, via de regra produzido pela citação, ao delongar a tentativa da protagonista de se lembrar das linhas que ela diz considerar primorosas.

Por ser também Wolf um autor menor em comparação a outros referenciados em *Happy Days*, nota Knowlson:

¹¹⁰ Beckett traz uma pequena alteração neste trecho: "For 'Oh yes' after 'to help one through the day' [...] substitute 'Ah, yes'" (Beckett; Knowlson, 1985, p. 198).

Winnie makes no distinction at all of level between her various “classics”. Charles Wolfe is admired and cherished as much as are Shakespeare and Milton (Knowlson *In Beja*, Gontarski; Astier, 1983, p. 19).

Winnie diz recorrer ao olhar da mente no II Ato quando novamente se lembra do casal de transeuntes: “**I call to the eye of the mind** . . . Mr. Shower – or Cooker” (Beckett, 2006, p. 164). Beckett não lista essa passagem na supracitada carta de 1961 para Schneider em que indica referências presentes em *Happy Days*, mas identifica a relação da expressão “*I call to the eye of the mind*” dita por Winnie com uma peça de W. B. Yeats no seu caderno de direção de 1979 (Beckett *In Beckett*; Knowlson, 1985, p 19/61). *The Hawk’s Well*, de Yeats, traz como uma de suas primeiras falas:

I call to the eye of the mind

A well long choked up and dry

And boughs long stripped by the wind,

And I call to the mind’s eye

Pallor of an ivory face,

Its lofty dissolute air,

A man climbing up to a place

The salt sea wind has swept bare (Yeats, 1968, p. 136).

A frase “*I call to the eye of the mind*” dita por Winnie não desempenha, grosso modo, um papel “citacional” pela ausência de qualquer indício, no texto mesmo de *Happy Days*, de que se trata de uma citação. A despeito disso, é relevante notar que a peça de Yeats, então referenciada por Beckett, discute a busca pela imortalidade, a juventude e a velhice. Servindo-se da mitologia irlandesa, *The Hawk’s Well* traz o semideus mortal Cuchulain tendo finalmente alcançado as montanhas onde há um poço que de tempos em tempos verte a água da imortalidade. O semideus é advertido por um velho homem, que passou grande parte da vida tentando beber do poço, da inutilidade de enfrentar a mulher-falcão que protege as águas mágicas. A parte inicial desse texto de Yeats, de onde Beckett indica ter colhido uma frase para *Happy Days*, pertence justamente a um

coro musical que fala da representação do tempo na mitologia irlandesa. Especificamente “*the eye of the mind*”, no contexto da música inicial de *The Hawk’s Well*, significa o olhar do intelecto, guarnecido pela idade, em oposição a um olhar subjetivo. Tomada apenas no contexto da peça de Beckett, a expressão “*I call to the eye of the mind*”, que evoca a lembrança dos Shower ou Cooker, pode tanto referir-se à perspectiva intelectual que tenta achar o sentido da situação de Winnie (*What does it mean?*) quanto ao apelo subjetivo da memória voluntária, conforme descrito por Beckett no seu ensaio sobre Proust (Beckett, s/d).

A última referência presente em *Happy Days*, elucidada por Beckett na carta de 1961 para Schneider (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 98), consta no trecho em que Winnie, vendo Willie por completo à sua frente, diz: “**Where are the flowers?** [Pause.] **That smile today**” (Beckett, 2006, p. 166). Beckett indica a relação dessas duas falas de *Happy Days* com o poema *To the Virgins to Make Much of Time*, das *Hesperides*, do poeta inglês Robert Herrick (1591-1674):

Gather ye Rose-buds while ye may,
Old Time is still a-flying:
And this same **flower that smiles to day**,
To morrow will be dying (Herrick, 1876, p. 144).

Essas são as primeiras linhas desse que é o mais famoso *carpe diem poem* da obra de Robert Herrick, intitulado *Hesperides* – nome que designa as divindades gregas responsáveis pelo entardecer. Parece ser evidente que Beckett tenha se servido de *To the Virgins to Make Much of Time* durante a composição de *Happy Days* devido ao fato de esse poema de Herrick atentar para o valor da beleza feminina e defender que a felicidade da mulher está subordinada ao tempo; mais especificamente, que a realização feminina dependeria de a mulher aproveitar ao máximo o período em que é jovem e bonita e, pelo recato, não perder a chance de conseguir um marido. Observa Gonstarski (2017, p. 70-71) que *To the Virgins to Make Much of Time* ainda traz algumas imagens que contrastam com o martírio e a idade de Winnie, e com a relação dela com seu esposo, pelo que vale aqui reproduzir o restante desse poema:

The glorious Lamp of Heaven, the Sun,
The higher he's a-getting;
The sooner will his Race be run,
And nearer he's to Setting

That Age is best, which is the first,
When Youth and Blood are warmer;
But being spent, the worse, and worst
Times, still succeed the former

Then be not coy, but use your time;
And while ye may, goe marry:
For having lost but once your prime,
You may for ever tarry (*Ibidem*, 1876, p. 144).

A análise da citação desse poema de Herrick, como percebe Gontarski (2017), assinala o grotesco de Winnie entender a apresentação de Willie em traje formal como indício de que o marido teria vindo lhe fazer a corte. A protagonista já perdeu a sua juventude e o tempo parece ter parado em *Happy Days* devido ao sol permanecer a pino. Se a citação ao poema não produz um imediato efeito de *retrospeção* e ou *repetição*, o estudo dessa referência, assim como o de outras anteriores, faz esclarecer as implicações do tempo como uma das preocupações da peça.

Na seção intitulada “*Those – that*” do caderno de direção de 1979 para *Happy Days*,

Beckett lists the occasions when Winnie repeats ‘What is/are that/those wonderful/unforgettable/exquisite/immortal line(s)’ before quoting – or forgetting – lines from her repertoire of ‘classics’ (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 143).

São então indicados por Beckett dois momentos do II Ato da peça em que Winnie, devido à piora do seu esquecimento, não consegue realizar nem mesmo parcialmente as citações por ela pretendidas (ver Beckett, 2006, p. 160, 166). Essas citações olvidadas não são referenciadas por Beckett na sua carta de 25 de agosto de 1961 para Schneider (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 96-98), nem na seção “*Quotes*” do caderno de direção de 1979 para *Happy Days* (Beckett; Knowlson, 1985, p. 57, 61/p. 143-149). Beckett esclarece pela primeira vez quais seriam essas tentativas citacionais de Winnie em 1979 (Beckett; Knowlson, 1985, p. 35/ p. 130-131).

Logo no início do II Ato de *Happy Days* diz Winnie: “Eyes on my eyes. [Pause.] **What is that unforgettable line?** [Pause. *Eyes right.*] Willie. [Pause. *Louder.*] Willie” (Beckett, 2006, p. 160). A citação completamente olvidada por Winnie nesse trecho está relacionada à sua fala anterior “*Eyes on my eyes*” e diz respeito ao Canto III, *stanza* xxi, do longo poema narrativo *Childe Harold’s Pilgrimage*, de Lord Byron (1788-1824).

There was a sound of revelry by night,
And Belgium’s capital had gather’d then
Her beauty and her chivalry, and bright
The lamps shone o’er fair women and brave men;
A thousand hearts beat happily; and when
Music arose with its voluptuous swell,
Soft eyes look’d love to eyes which spake again,
And all went merry as a marriage bell;
But hush! hark! a deep sound strikes like a rising knell! (Byron, 1975, p. 67).

Sem oferecer qualquer acréscimo à discussão da constituição do tempo em *Happy Days*, esse trecho do poema de Byron parece poder descrever o efeito da *performance* musical de Winnie ao final da peça de Beckett.

Pouco antes da aparição total de Willie, quase ao final de *Happy Days*, diz a protagonista da peça:

WINNIE: [...] **I can do no more.** [Pause.] **Say no more.** [Pause.] But I must say more. [Pause.] Problem here. [Pause.] No, something must move, in the world, I can't any more. [Pause.] A zephyr. [Pause.] A breath. [Pause.] **What are those immortal lines?** [Pause.] It might be the eternal dark. [Pause.] Black night without end. [Pause.] Just chance, I take it, happy chance (Beckett, 2006, p. 166).

O fato de Winnie, seguidamente à sua pergunta, dizer "*It might be the eternal dark [...] Black night without end*" faz pensar que as "linhas imortais" buscadas pela protagonista falam de uma noite eterna. A citação removida nesse trecho da peça está, todavia, associada às expressões: "*I can do no more. [...] Say no more*". Beckett optou por excluir dessa parte de *Happy Days* a referência à primeira estrofe do poema *A Lament* de Percy Bysshe Shelley (1792-1822).

Oh world! oh life! oh time!

On whose last steps I climb

Trembling at that where I had stood before;

When will return the glory of your prime?

No more – O, never more! (Shelley, 1824, p. 190).

Essa estrofe de Shelley vem novamente expressar o pesar da velhice face à gloriosa juventude perdida.

A fala de Winnie sobre uma noite eterna logo após ela não conseguir citar uma só palavra do poema de Shelley sugere a constatação da protagonista de que se aproxima o tempo em que, já não tendo lembrança alguma dos clássicos da literatura, estará entregue à completa escuridão.

Analisadas as citações de Winnie em *Happy Days*, cumpre informar que existem na peça ainda outras referências não elucidadas por Beckett. Gonstarski (2017), por exemplo, atenta para o fato de Winnie evocar a parte final da Doxologia Menor, ou seja, da Glória ao Pai, no início do I Ato da peça: "*World without end Amem*" (Beckett, 2006, p. 138). Também Gontarski defende haver em *Happy Days* uma citação ao trecho bíblico "For

where two or three gather in my name, there am I with them” (Bible, 1949, Matthew 18: 19-20), exatamente na parte em que diz Winnie:

I know it does not follow when two are gathered together – [*faltering*] – in this way – [*normal*] – that because one sees the other the other sees the one [...] (Beckett, 2006, p. 149).

No seu caderno de direção para a montagem do espetáculo de 1979, Beckett procede uma alteração nessa fala da protagonista de *Happy Days*:

For ‘that because one sees the other the other sees the one’ after ‘gathered together [...] in this way’ [...] substitute ‘because one sees the other that the other sees the one’ (Beckett; Knowlson, 1985, p. 194).

Colhida ou não do Livro de Mateus, essa passagem de *Happy Days* parece tanto indicar a dependência de um olhar externo para a validação da existência quanto a impossibilidade de uma genuína comunhão entre Winnie e Willie e a ausência da divina Providência. Já a breve referência à Doxologia Menor aludiria à questão do tempo ao expressar o desejo por um mundo sem fim.

Knowlson alerta para o risco de haver licenciosidade na interpretação de citações presentes em *Happy Days* e indica o estabelecimento de relações bastante discutíveis quanto ao reconhecimento das fontes composicionais do texto, como, por exemplo, o entendimento da elaboração de Winnie como uma releitura do mito de Prometeu (Knowlson *In Beja*, Gontarski; Astier, 1983, p. 18). Em vista de tal risco, é necessário ressaltar que, ainda que aqui se tenha feito uma análise das possíveis relações ou implicações temporais das citações de Winnie, foi considerada apenas a produção de *desvios fabulares* temporais constituída pelas citações que produziram o efeito de *repetição* e *retrospecção* ou mesmo uma *descontinuidade* no curso da recepção da peça, devido a um estranhamento ou a uma elucubração interpretativa a partir do próprio texto de *Happy Days*.

Gontarski (2017), assim como Knowlson (*In Beja*, Gontarski; Astier, 1983, p. 16-25), verifica que a origem das citações ou dos resquícios citacionais constantes nas falas de Winnie, na sua grande maioria, depende das indicações de Beckett. A maior contribuição

de Gontarski quanto às referências presentes no texto, todavia, reside na constatação de que Beckett, durante as etapas composicionais da peça, esforçou-se para torná-las cada vez mais vagas. A verificação de Gontarski de que tais referências e citações que concorrem para a elucidação de *Happy Days* foram sendo abreviadas de modo a se tornarem recônditas parece corroborar o entendimento da constituição de uma *fábula em desvio*.

Para Gontarski as pretensas citações de Winnie, em geral, discutem:

the failure of love, the misery of the human condition, the transitoriness of all things, the disjunction between the real and the ideal, [...] [and] the misery of awareness (Gontarski, 2017, p. 73).

Mesmo considerando já ultrapassada a questão da identificação das fontes citacionais de Winnie e ser pouco provável o espectador ou leitor reconhecer tais fontes tão somente por meio da peça em causa, Knowlson afirma que as citações de *Happy Days*, repercutem imediatamente como lamentos no corpo mesmo da obra (Knowlson *In Beja*, Gontarski; Astier, 1983, p. 16-25). Aqui, contudo, foi verificado que as citações e referências trazidas por Winnie, além de discutirem também o tempo, muitas vezes impactam o curso temporal de *Happy Days*.

Quanto a uma possível relação das citações identificadas em *Happy Days* com o *tropo* vitoriano descrito por Abbott (*In Brater*; Cohn, 1990, p. 73-96), parece mais certo considerar que a identidade britânica do panorama “citacional” da peça tão somente reforça suas outras sugestões relacionadas com o Período Vitoriano, como as já indicadas por Alpaugh (1966).

Parece ser relevante informar que para a tradução de *Happy Days* para o francês, Beckett fez a transposição de algumas citações para o contexto francófono. O autor então buscou trechos de algumas obras de autores de língua francesa que viriam a surtir um efeito correspondente a certas citações empregadas na composição original¹¹¹,

¹¹¹ Nesse sentido é digno de nota que, consultando as versões da peça em inglês e em francês, a tradução portuguesa recente de Margarida Vale de Gato para o texto, *Dias felizes*, presente em *Samuel Beckett: Teatro Completo* (Beckett, 2021, p. 131-164), tenha recorrido ao mesmo expediente evitando,

conforme atesta Szatmári (2013) em *Quand Beckett se traduit: L'ajustement de la même pièce, Happy Days et Oh les beaux jours*. Sobre a questão da tradução das citações de *Happy Days* para *Oh les beaux jours*, afirma Knowlson:

The sources of the French quotations in *Oh les beaux jours* have also been clearly identified, ranging from Beckett's own translations of Shakespeare, Milton, Gray, and Keats to Ronsard's Stances (for "bouchette blémie") and Racine's "Qu'ils pleurent, oh mon Dieu, qu'ils fremissent de crainte," which becomes in Beckett's play "Qu'ils frémissent de honte."¹¹² And, of course, the different tone and associations of the French title, provided by the quotation from Paul Verlaine's poem *Colloque sentimental* ("ah les beaux jours de bonheur indicible / Où nous joignons nos bouches — C'est possible") (Knowlson *In Beja*, Gontarski; Astier, 1983, p. 17)¹¹³.

Assim, *Oh les beaux jours* não apresenta a mesma relação com o Período Vitoriano identificada por Alpaugh (1966) em *Happy Days*. Afinal, quando em *Oh les beaux jours* é trocada a referência à cidade costeira próxima a Kent, Borough Green, pela menção à pequena cidade francesa Fougax-et-Barrineuf, Beckett já havia advertido a tradutora holandesa Jacoba Van Velde acerca da peça: "You must keep the feel of England – or else transpose *everything*" (Beckett, 2014, vol. III, p. 471). Para Beckett, autor de uma dramaturgia não apegada a uma representação realista parecem, contudo, mais caras

contudo, "[...] uma incogrúente colagem excessiva à realidade portuguesa"* *N. da T.* (Gato *In Beckett*, 2021, p. 139). Assim, a citação de um soneto da poetisa portuguesa Florbela Espanca (1894-1930) substitui a referência aos lábios de Julieta, de *Romeo and Juliet*, que por sua vez já havia sido substituída na versão francesa por uma citação do poema *Quand au temple nous serons*, de Pierre de Ronsard (1524-1585). Também em substituição à expressão "*no damask*", retirada de *Twelfth Night*, de Shakespeare, e a um coloquialismo francês referenciado na tradução francesa de Beckett, a versão portuguesa alude a uma citação do episódio de Inês de Castro, de *Os Lusíadas*, de Camões. Já a referência a um dos "*Songs*" de Charles Wolfe (1791-1823), substituída por Beckett pela citação a versos de *Napoléon II*, de Victor Hugo (1802-1885) em *Oh les beaux jours*, foi trocada na tradução de Gato pela menção a uma quadra de *Além-tédio*, de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916).

¹¹² Essa citação colhida da peça *Athalie* de Racine (Racine, 2001, p. 87) substitui a citação de Shakespeare em *Happy Days*, concernente ao teste de escuta a que Winnie submete Willie – "*Fear no more*", retirada de *Cimbelino*, de Shakespeare.

¹¹³ Ver *Happy Days Oh Les Beaux Jours: A Bilingual Edition* (Beckett; Knowlson, 1978).

na peça outras relações que não as estabelecidas estritamente a partir de uma conjuntura inglesa.

Uma vez que a constituição temporal importa à composição fabular dramática, quais outras referências e outros indícios temporais presentes nessa peça de Beckett, independentemente do idioma em que o texto é apresentado, concorreriam para a forma do tempo no drama de Winnie e Willie, e qual seria essa forma? Para responder a essa pergunta é necessário examinar a peça à luz de outras alusões e de outros procedimentos.

3.2.2. Outras referências e outros indícios temporais em *Happy Days*

Sarrazac (2017, p. 80) afirma que “[...] o drama-da-vida é, antes de tudo, um assunto de tempo”. Tal afirmação diz respeito mais à centralidade dos procedimentos modernos e contemporâneos que incidem na alteração do regime de progressão temporal subentendido pela forma dramática, mas o autor não deixa de citar exemplos de peças que, fugindo à composição fabular tradicional, fazem discutir o tempo.

Ao discutir as referências presentes em *Happy Days*, revela Gontarski:

The title of *Happy Days* invokes the cherry toast and the popular song, “Happy Days Are Here Again”, while the ending suggests the French proverb, “Everything ends with a song” (Gontarski, 2012, p. 309).

Fato é que *Happy Days* já no seu título traz uma das inúmeras referências temporais dessa obra que, para Knowlson (*In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 150) e Gontarski (2017, p. 65), tem o tempo como seu tema central. Afinal, Winnie passa a peça toda preocupada em cronometrar suas “ações” entre os intervalos do toque de uma sineta: “[...] What could I do, all day long, I mean between the bell for waking and the bell for sleep?” (Beckett, 2006, p. 145), “[...] left, with hours still to run, before the bell for sleep” (*Ibidem*, p. 145), “[...] certain days go by, quite by, the bell goes, and little or nothing said, little or nothing done” (*Ibidem*), “Yes, the bell for sleep, when I feel it at hand, and so make ready for the night” (*Ibidem*, p. 157), “[...] The bell for sleep – saying to myself – Winnie – it will not be long now, Winnie – until the bell for sleep” (*Ibidem*), “[...] Back into the bag – back out of the bag – until the bell – went” (*Ibidem*), “[...] Can’t be long

now [looks at brush] – until the bell (*Ibidem*, p. 158), “The bell. [...] One cannot ignore it. How often [...] I have said, ignore it, Winnie, ignore the bell” (*Ibidem*, p. 162), “The bell goes for sleep and one has not sung” (*Ibidem*, p. 164), “[...] Can’t be long now, until the bell for sleep”¹¹⁴ (*Ibidem*, p. 165).

Conforme mencionado, ter o tempo como um dos seus principais temas já distanciaria *Happy Days* da composição fabular convencional. Antes de começar a discutir o drama beckettiano, em *The Shape of Chaos: an Interpretation of The Art of Samuel Beckett*, Hesla explica sobre o tratamento do tempo na dramática:

Time is thought of rather as a play’s environment or framework; it is a structural element, not a thematic one. The theater may deal with events that happen in time, but the theater is not the vehicle for dealing directly with time. At least, it was not until quite recently (Hesla, 1971, p. 130-131).

Cohn evidencia que, mesmo não sendo um dos “pensadores” de Beckett, Winnie não perde a oportunidade de divagar sobre a questão do tempo:

[...] She does “speak of time” in several ways. First and foremost, she reiterates that a happy day is actually in process. Then, in everyday phrases, she utters the word “time” matter-of-factly: “There are times”, “the time will come”, “for the time being”, “torrid times and temperate times.” Other everyday phrases imply time – “comes and goes”, “before and after”, “first and last”, “than and now.” She often uses time-adverbs like “sometimes”, “often”, “again”, “always”, and the phrase “all day long.” More desperate are her repetitions in Act I of “What now?” and in Act II “Not now.” (Cohn, 1980, p. 48).

Winnie emprega, por exemplo, a expressão “*happy day (s)*” por 13 vezes e usa a palavra “*day (s)*” 60 vezes no transcorrer da peça, enquanto o vocábulo “*time (s)*” é utilizado 29 vezes, 18 vezes no I Ato. Ainda, para sua montagem de *Happy Days* em

¹¹⁴ Para a o espetáculo de 1979, Beckett apagou o complemento “*for sleep*” na última fala aqui citada (Beckett *apud* Knowlson, 1985, p. 199).

1979, Beckett especificou: “Before ‘without some blessing’ [Beckett, 2006, p. 147] [...] insert ‘hardly a day’” (Beckett *apud* Knowlson, 1985, p. 194).

Os vocábulos e as expressões relacionados ao tempo empregados por Winnie, entretanto, em vez de fixarem marcos temporais flutuam em uma temporalidade imprecisa. *Happy Days* não informa o início do suplício de Winnie e se encerra sem que seja esclarecido o que Willie virá a fazer tendo escalado o montículo da esposa. Sem o referencial de um passado determinado e da direção rumo a um futuro planejado, as personagens parecem experienciar a turvação estática de um “eterno presente”. Beckett, aliás, teria dito em 1971 para a atriz Eva Katharina Schultz, que interpretou Winnie na montagem alemã do autor para *Happy Days*, que:

[...] Winnie could not understand time, for she felt that she was existing in a present without end and that the past could have no possible meaning for her (Hübner *apud* Beckett; Knowlson, 1985, p. 150).

A protagonista chega a verbalizar o descabimento das expressões temporais que utiliza. No Ato I diz Winnie: “I speak of temperate times and torrid times, they are empty words”¹¹⁵ (Beckett, 2006, p. 154). No II Ato ela se pergunta: “May one still speak of time?” (*Ibidem*, p. 160). Ela mesma é quem responderá a essa questão afirmando que as pessoas simplesmente o fazem. Segundo Winnie, tal como todo o mundo, ela emprega palavras como “day”, “night”, “die”, “life” pela falta de termos melhores. Para Winnie, a “morte”, como um termo definitivo, a continuidade da “vida” e as expressões temporais correntes pertencem a um “old style”, frequentemente referido pela protagonista (*Ibidem*, p. 141, 143, 145, 146, 147, 151, 156, 157, 160, 162) – 11 vezes mencionado, se for considerado que para a montagem de 1979 Beckett faz a seguinte mudança no texto: “After ‘One does’ [Beckett, 2006, p. 160] [...] delete ‘(Smile.) The old style! (Smile off.)’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 23, p. 198). Ainda sobre a frequência com que Winnie se refere a um “old style” na sua montagem de 1979,

¹¹⁵ Para a montagem de 1979, Beckett trouxe a mudança: “For ‘I speak of’ [...] substitute ‘I talk of’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 195). Tal modificação reforçaria a ideia de que Winnie apenas usa termos temporais que nada dizem.

Beckett commented to Billie Whitelaw, 'remember that you say it so often, the movement says it for you. It could almost be inaudible.' (Knowlson, Fehsenfeld *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 151).

Beckett abre a seção intitulada "*Time*" do seu caderno de direção para a encenação de 1979 para *Happy Days* anotando as principais passagens da peça acerca do tempo com a anotação: "*All 'old styles'*" (Beckett; Knowlson, 1985, p. 23, p. 150).

Na seção "*Time*" do caderno de direção de 1979, além da anotação "*All 'old styles'*" há a indicação de mais momentos em que Winnie afirma estar obsoleto o léxico temporal, sinaliza haver diferença entre um tempo pregresso e seu presente ou revela não estar certa em relação ao passado: "*I talk of temperate times . . .*"¹¹⁶, "*May one still speak of time . . .*"¹¹⁷, "*Then . . . now . . . beechen green . . . this*"¹¹⁸ – "*kisses . . . this*"¹¹⁹, "*The bag . . . you gave me . . . That day . . . What day?*"¹²⁰, "*What day? . . . What reeds?*"¹²¹, "*What day? . . . What look?*"¹²². Já a sétima anotação de Beckett na seção "*Time*" do seu caderno de 1979 consiste na indicação da fala de Winnie:

I used to think . . . [*pause*] I say I used to think there was no difference between one fraction of a second and the next. [*Pause*] I used to say . . . [*pause*] I say I used to say, Winnie, you are changeless, there is never any difference between one fraction of a second and the next (Beckett, 2006, p. 165).

Knowlson esclarece que Beckett tratou desse mesmo excerto durante os ensaios, sob sua direção de *Happy Days* para o *Schiller-Theater Werkstatt*:

Beckett explained that this passage represents a key to Winnie's relationship with time, which is quite simply incomprehensible to her. She feels that everything will remain the same and cannot understand how past events can

¹¹⁶ (Beckett; Knowlson, 1985, p. 23, p. 150) (Beckett, 2006, p. 154).

¹¹⁷ (Beckett; Knowlson, 1985, p. 23, p. 150) (Beckett, 2006, p. 160).

¹¹⁸ (Beckett; Knowlson, 1985, p. 23, p. 151) (Beckett; Knowlson, 1985, p. 43/10) (Beckett, 2006, p. 161).

¹¹⁹ (Beckett; Knowlson, 1985, p. 43/10) (Beckett, 2006, p. 161).

¹²⁰ (Beckett; Knowlson, 1985, p. 35/6) (Beckett, 2006, p. 160-161) – Knowlson indica que essa referência está fora de ordem, pois que precederia a anterior.

¹²¹ (Beckett; Knowlson, 1985, p. p. 35/6) (Beckett, 2006, p. 162).

¹²² (Beckett; Knowlson, 1985, p. p. 35/6) (Beckett, 2006, p. 166).

have any relationship to the present. Beckett ended his explanation to Frau Schultz by referring to the passage about time in *Endgame*: “Moment upon moment, pattering down, like the millet grains of . . . that old Greek. And all life long you wait for that to mount up to a life.” [...] ¹²³ (Beckett; Knowlson, 1985, p. 151).

O trecho de *Endgame* citado por Beckett para explicar a relação de Winnie com o tempo estaria relacionado ao paradoxo pré-socrático de Zeno, também denominado paradoxo *sorites* (σωπίτης, *sōritēs*) – termo grego que significa monte ou pilha. A existência de tal relação é praticamente consenso entre os *scholars* beckettianos, mesmo Fletcher e Spurling (1972, p. 73) tendo citado que Beckett teria negado essa referência ¹²⁴.

O paradoxo de Zeno é fundamentado na asserção de que um monte de areia é formado por grãos de areia, mas que não se pode determinar quantos grãos de areia são necessários para constituir um monte ou a quantidade de grãos a serem retirados para desfazê-lo, o que faz com que a própria definição de monte seja vaga e contraditória. O paradoxo, que demonstra a imprecisão de determinados conceitos, foi invocado no período helênico para demonstrar a inconsistência de sistemas filosóficos dogmáticos.

Assim como descrito pelo paradoxo de Zeno, o início do montículo que prende a protagonista de *Happy Days* permanece indefinido e se mantém indeterminada a quantidade de partículas temporais para que seu monte se complete.

Cohn associa a temporalidade engendrada nas peças de Beckett com o paradoxo *sorites* ao considerar que “By Zeno’s paradox neither grains nor moments can make a whole; life can only *approach* an end” (Cohn, 1980, p. 44). É nesse sentido que Winnie, ao constatar ter-se enganado em pensar que não haveria diferença entre uma fração de segundo e outra, remeteria à fala em que Hamm faria referência ao paradoxo *sorites*. Em *Endgame* tudo está minguando pouco a pouco sem que o fim iminente a que as personagens estão condenadas venha a se consumir, assim como Winnie verifica sua

¹²³ Fala de Hamm em *Endgame* (Beckett, 2006, p. 126).

¹²⁴ Ver Uchman (1987, p. 46-47).

gradual consumição no tempo sem conseguir calcular quando o seu sepultamento irá se completar.

A comparação da construção do tempo na dramaturgia de Beckett com o paradoxo de Zeno chama a atenção para a própria configuração visual de *Happy Days*. Winnie parece estar sendo enterrada pouco a pouco pela poeira do tempo, o que remete não só à imagem dos filhos do tempo, ou seja, os filhos de Cronos sendo devorados lentamente, mas novamente ao paradoxo *sorites*. Na obra *The Problem of Time in Plays of Samuel Beckett* diz Uchman:

The center of the stage is occupied by a mound in which Winnie is “imbedded up to above her waist”. The mound is reminiscent of the Zenonian heap of sand mentioned in “Endgame”, It becomes “an icon of death-in-life”. The “heap of time” in which Winnie is buried always promises yet never actually grants death, and end. The heap will cover her up to the neck in the second act yet will not have covered her up completely yet. The heap may also remind us of an hourglass. No matter which is the case (after all the “impossible heap” of finite time and the hourglass are quite close in meaning) the mound becomes a brilliant stage metaphor for time (Uchman, 1987, p. 89).

Segundo Muse (2017), a composição heurística do tempo na dramaturgia de Beckett como um “*impossible heap*” consiste na acumulação de partículas temporais que constituem um todo vago prenhe de ambiguidades, o que dificulta a distinção de pequenos eventos imersos em um estatismo formado por momentos infinitesimais.

Os “dias” que Winnie afirma serem divididos pelo toque de uma sineta parecem se assemelhar a partículas que vão aderindo a tudo indefinidamente sob a perenidade de uma luz ofuscante. A protagonista chega a dizer que escuta pequenos sons de partículas caindo:

I have not lost my reason. [Pause.] Not yet. [Pause.] Not all. [Pause.] Some remains. [Pause.] Sounds. [Pause.] Like little . . . sunderings, little falls . . . apart (Beckett, 2006, p. 162).

A fala de Winnie que fazia referência ao paradoxo de Zeno parece estar relacionada ainda a outro excerto do II Ato, dito anteriormente e também listado na seção “*Time*” do caderno de direção de Beckett para sua produção inglesa de *Happy Days*:

Then . . . now . . . what difficulties here, for the mind. [*Pause.*] To have been always I am – and so changed from what I was. [*Pause.*] I am the one, I say the one, then the other. [*Pause.*] Now the one, then the other (Beckett, 2006, p. 161).

A personagem revela então já intuir a existência de uma continuidade no tempo – que será expressa na sua frase “*Winnie, you are changeless*” –, e verificar a transição temporal devido ao acréscimo de seu soterramento. O paradoxo temporal sinalizado por Winnie faz lembrar ainda a concepção de tempo apresentada por Heráclito:

Heraclitus’ flux doctrine is a special case of the unity of opposites, pointing to ways things are both the same and not the same over time. He depicts two key opposites that are interconnected, but not identical. [...] Most tellingly, Heraclitus explains just how contraries are connected: ‘As the same thing in us are living and dead, waking and sleeping, young and old. For these things having changed around are those, and those in turn having changed around are these’ (Graham *In* <https://plato.stanford.edu/entries/heraclitus/>).

Gontarski (2017) observa que as citações e as demais referências de *Happy Days* ecoam entre si e vão auferindo peso às imagens que, repetidamente, evocam. O estudioso chega a afirmar que “fragments of Christian mythology and western intellectual tradition help provide the mythic structure of the play” (Gontarski, 2017, p. 63). Nesse sentido, Gontarski indica haver também uma estreita relação de *Happy Days* com *Ecclesiastes*, em especial com uma passagem desse Livro bíblico aqui expandida:

- 2 Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities; all is vanity
- 3 What profit hath a man of all his labour which he taketh under the sun?
- 4 One generation passeth away, and another generation cometh: but the earth abideth for ever.

5 The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to his place where he arose.

6 The wind goeth toward the south, and turneth about unto the north; it whirleth about continually, and the wind returneth again according to his circuits.

7 All the rivers run into the sea; yet the sea *is* not full; unto the place from whence the rivers come, thither they return again.

8 All things *are* full of labour; man cannot utter it: the eye is not satisfied with seeing, nor the ear filled with hearing.

9 The thing that hath been, it *is that* which shall be; and that which is done *is* that which shall be done: and *there is* no new *thing* under the sun.

10 Is there *any* thing whereof it may be said, See this *is* new? it hath been already of old time, which was before us (Bible, 1949, Ecclesiastes 1: 2-10)¹²⁵.

Essa parte introdutória de *Ecclesiastes* estabelece o tom geral do Livro. Expondo a eternidade divina e a efemeridade humana, *Ecclesiastes* professa a impossibilidade de o homem conhecer os desígnios divinos, a ausência de significado do mundo terreno, a limitação da sabedoria e a inutilidade das ações humanas. Não sendo dado ao homem conhecer os planos divinos e visto todos os homens, tanto os justos quanto os ímpios, serem trazidos à morte, o Pregador de *Ecclesiastes* aconselha aproveitar os prazeres da vida e desfrutar da alegria, tida como uma concessão de Deus. Esse Livro diverge dos demais textos do Velho Testamento e é de interpretação bastante controversa por transmitir uma boa dose de pessimismo em relação à vida e um certo ceticismo ao arguir sobre a insignificância do homem, a incogruência do seu tempo histórico e a irrelevância do seu pensamento, diante da onipotência, onipresença e onisciência de Deus, ao afirmar a imprevisibilidade e, daí, a arbitrariedade da benevolência divina segundo as limitações da razão humana. *Ecclesiastes* se destaca também pelas suas referências de ordem hidrológicas e metereológicas. A expressão “*under the sun*” em *Ecclesiastes*,

¹²⁵ Itálico presente na publicação citada.

bastante recorrente e já presente no excerto acima transcrito, enfatiza o caráter cíclico da natureza a que o homem e, portanto, as suas sempre transitórias gerações estão sujeitas, em oposição à imutabilidade e à perenidade divinas.

Winnie diz que tudo está sempre igual mesmo que nada esteja exatamente como antes, de modo a ventilar a ideia da transitoriedade do homem perante a imutabilidade da ordem cósmica. A protagonista afirma não encontrar verdade em lugar algum e expõe o desproveito da sua instrução ao não conseguir se lembrar adequadamente dos textos que tenta citar, o que condiz com o argumento da falta de significado objetivo da vida e da limitação do conhecimento humano. Ainda que venha a rezar, Winnie não confia na intercessão divina vindo ao encontro da concepção de um deus imprevisível e arbitrário. Ela se abstém de qualquer ação transformadora, e, pretendendo ignorar sua circunstância, importa a ela alegar alegria de forma a corroborar com o entendimento da impotência do arbítrio humano e com o juízo de que cabe ao homem desfrutar, com comedimento, os poucos prazeres que lhe restam antes que lhes sejam subtraídos – Winnie parece exatamente submeter a essa fruição comedida os itens da sua bolsa. *Happy Days* parece, assim, apresentar de fato inúmeras correspondências com *Ecclesiastes*. Mais especificamente, considera Gontarski na peça de Beckett “the pervasiveness of images of fundamental changeless under the sun and human vanity echoing *Ecclesiastes*” (Gontarski, 2017, p. 63)¹²⁶.

É possível aventar o desenvolvimento tanto de um sentido de estaticidade e de circulariedade quanto de transitoriedade temporais em *Happy Days* a partir das imagens dispostas em *Ecclesiastes*. Se a passagem bíblica que diz que não há nada de novo sob o sol transmite a ideia de estaticidade e de repetição – de que o que tem sido será novamente e o que foi feito será feito de novo –, *Ecclesiastes* 1: 3 fala exatamente da transitoriedade do homem. Algumas das imagens dispostas em *Ecclesiastes* assim como

¹²⁶ Gontarski também percebe a reverberação de *Ecclesiastes* no hedonismo presente no *Rubaiyat* de FitzGerald, referido em *Happy Days* e também no poema de Thomas Gray (“[...] where ignorance is bliss, / 'Tis folly to be wise”) citado por Winnie, já que traria também o Livro bíblico: “For in much wisdom is much grief: and he that increaseth knowledge increaseth sorrow” (*Ecclesiastes* 1:18 *apud* Gontarski, 2017, p. 68).

as oferecidas pelo Paradoxo de Zeno e pela doutrina de Heráclito transmitiriam ângulos da forma do tempo em *Happy Days*. Essa forma é deduzida das citações de Winnie, dos comentários e falas da protagonista acerca da sua percepção temporal, das repetições presentes na peça e dos sinais materiais de uma imobilidade e de um transcorrer temporais.

3.2.3. A forma do tempo no drama de Winnie e Willie: os efeitos de operações de desvio da fábula e da indicação de uma progressão temporal na constituição do tempo em *Happy Days*

Morse (1990), em *“Moments for Nothing”: Images of Time in Samuel Beckett’s Plays*, apenas fiando-se na evolução do soterramento de Winnie, defende que *Happy Days* segue o caminho convencional da representação do tempo na composição dramática: “[...] a line stretching from the past through the presente into the future” (Morse, 1990, p. 27).

Já Zilliacus (2014), em *La forma del tiempo en Los días felices de Samuel Beckett*, considera que o autor, em *Happy Days*, emprega a infinitude de *Waiting for Godot* e o confinamento de *Endgame* de modo a conjugar o estiramento com a paralisia temporal, seguindo o princípio de uma hipertrofia secundária e de uma atrofia primária. Lembra então Zilliacus (2014) da indicação de Beckett, no caderno de direção de 1979, sobre a alternância de uma hipertrofia e de uma atrofia em *Happy Days*¹²⁷, acerca da qual é pertinente acrescentar um comentário de Knowlson:

As Beckett explains [...] the general principle that governed the form of many of the props chosen was that the primary element has atrophied (i.e. wasted away), while the secondary element has hypertrophied (i.e. developed abnormally). In Schiller nb. (80)¹²⁸, Beckett described this and certain of the other characteristics

¹²⁷ “Gen. [General] principle: hypertrophy [erasure] secondary, atrophy primary” (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, 119).

¹²⁸ Knowlson faz referência à página 80 do *Schiller notebook* – o caderno de direção de Beckett para a sua única direção alemã, de 1971, para *Happy Days*.

of the props: [...] [For example] Narrowness and elongation. Agedness, endingness (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 185).

Zilliagus prova a incorreção de Morse (1990) por discernir em *Happy Days* a aplicação de um princípio de expansão e de um princípio de retraimento ou estagnação temporal que viria contrariar a leitura da limitação do desenvolvimento de um tempo linear na peça, ou seja, da continuidade sequencial de um tempo que progride como linha que avança da direita para a esquerda. A questão, porém, não pode ser encerrada com Zilliagus, que não considera, por exemplo, que também *Endgame* sugere uma infinitude temporal, e trata muito genericamente da construção do tempo em *Happy Days*.

Anos antes de Zilliagus (2014) e Morse (1990), Uchman (1987) apresentou uma análise muito mais extensa e profunda, porém pouco divulgada, acerca da forma do tempo na dramaturgia de Beckett. Uchman, que analisa a estrutura do tempo em cada uma das composições dramáticas de Beckett – para teatro, rádio e televisão –, de modo a identificar relações entre as peças beckettianas, afirma:

[...] Beckett's plays can be viewed as having a shape which is the result of the combination of two elements: line (development) and circle (repetition, stasis). This shape, whose geometrical equivalent is a spiral, has two elements – the coils and the distance between them. The relationship between these two adequately conveys the relationship between the circular quality of psychological time and the linear aspect of physical time (Uchman, 1987, p. 9).

O tempo designado por Uchman como físico corresponde ao tempo cronológico, que implica mudanças e que se desenvolve linearmente, enquanto o tempo subjetivo diz respeito à percepção psicológica descontínua do tempo, captado como acelerado, moroso ou mesmo parado.

Uchman compreende que todas as composições dramáticas beckettianas apresentam a forma do tempo em espiral, constituída a partir de diferentes combinações entre a linearidade do tempo físico e a circularidade do tempo psicológico. Essas várias

combinações, observa Uchman, determinam as conformações da espiral temporal no drama beckettiano – os diferentes espaçamentos entre as voltas e suas dimensões¹²⁹.

Sem ignorar as particularidades de cada uma das composições dramáticas de Beckett, Uchman indica a divisão das peças beckettianas em três grandes grupos segundo a constituição do arranjo entre o tempo físico e o tempo psicológico e, portanto, de acordo com a formulação da espiral temporal nessas obras. A relevância de se apresentar aqui todos esses grupos delimitados por Uchman, que não só aquele ao qual pertence *Happy Days*, é destacar a divergência da dramaturgia beckettiana em relação à composição temporal do drama *stricto sensu* – concentrado na progressão do presente dramático – e circunscrever as características temporais de *Happy Days* em relação a outras peças.

De acordo com Uchman, *Happy Days*, juntamente com *Waiting for Godot* e *Endgame*, pertence ao primeiro de três grupos de peças beckettianas delimitados segundo a constituição do tempo. A extensão da citação a seguir é justificada pela sua clareza:

The most representative play belonging to the first group is “Waiting for Godot” where the two tramps seem to inhabit a world of eternal present of subjective, psychological time, the stress being put on their repetitive habits and routines. The flow of physical time and the changes it brings about are totally external, the tramps seem to be forever condemned to waiting in the world which, even though altering, due to the flow of physical time (the change of the tree and the travellers being easily detectable), does not bring a development of their situation. “Endgame” and “Happy Days” also belong to this group, even though the interrelationship between the two aspects of time is slightly different. The changes brought by the flow of physical time are no longer external to the characters – the medicine of Hamm ends, the heap covering Winnie, becomes higher. These changes, even though undoubtedly effecting the characters, do not

¹²⁹ Morse (1990), por sua vez, sustenta que a forma do tempo nas peças de Beckett nem sempre é a mesma, dividindo-se em: linha, círculos concêntricos, círculo fechado, tira de Moebios e espiral. Apesar de parecer bastante interessante à primeira vista, as análises de Morse mostram-se um tanto quanto rasas, haja visto ele reduzir a temporalidade de *Happy Days* a uma evolução temporal linear.

seem to be capable of bringing about a concrete change in their situation and the characters still seem to perceive the reality as sameness, stasis. Thus, in this group of plays the stress is put on the circular quality of psychological time and the linear, physical time, though partly discernible, does not have much importance. The characters live in the eternal present, as it were, and they try to lessen their damnation by means of routines and habits which enable them to go on living (Uchman, 1987, p. 136-137).

Assim como *Waiting for Godot* no primeiro grupo, *Krapp's Last Tape* é referida como exemplar do segundo grupo dividido por Uchman:

"Krapp's Last Tape" [...] employs the circular quality of psychological time, on the other hand, however, due to the earlier manifestations of Krapp captured on the tapes, the change of the individual caused by the flow of physical time is clearly visible. This drama becomes an investigation of the two spheres of individual – the changing and the changeless components of the self and thus both the static and the dynamic features of the ego are presented. The change brought about by the flow of physical time is here strictly speaking internal and thus the shape of the spiral is greatly different from that in the first group of plays (Uchman, 1987, p. 137).

Uchman explica que em *Krapp's Last Tape* a proporção e a distância entre as voltas da espiral temporal são determinadas pelas manifestações, presentes e passadas, das parcelas do *self* de Krapp. O autor também esclarece que *Krapp's Last Tape* diverge da composição temporal das peças anteriores de Beckett exatamente por submeter o drama à ação do passado e ao papel da memória voluntária e involuntária. A partir de *Krapp's Last Tape*, Uchman percebe a dramaturgia de Beckett não mais se desenrolar em um eterno presente, descolado do passado e do futuro, dado o exercício do passado passar a ser crucial para a constituição dramática das peças.

O terceiro e último grupo, estabelecido a partir das relações temporais identificadas na dramaturgia beckettiana, é definido por Uchman pela combinação de características apresentadas pelo primeiro e pelo segundo grupos: a contraposição entre o tempo físico

e o tempo psicológico, que faz evidenciar um estatismo temporal, com a importância dada à rememoração operada por meio da memória voluntária e da involuntária. Uchman destaca nesse terceiro grupo o modo de composição das peças *Play* e *That Time*:

Whereas in the case of Beckett's first drama the stasis, changelessness of the present was brought into focus, here the same kind of phenomenon refers to the past. The situation of the characters is that of sameness, stasis, changelessness, but these attributes refer not so much to its objective quality but rather depend on the subjective insistence of the characters on reliving the past. Such plays as "Play" and "That Time" make it quite clear that the present of the characters is different from their past and thus the idea of development due to the flow of physical time is evoked; nevertheless the insistence on not paying attention to the present as it is but merely treating it as a period of reliving the past, brings the notion of sameness, stasis. [...] What becomes significant in this group of plays is the characters' denial of their identity – they do not want to accept the changes they have undergone during the flow of physical time and, insisting on the validity of their past selves, they try to live in the eternal past (Uchman, 1987, p. 137).

Uchman deixa claro ainda que um dos resultados desse "eterno passado" é a vagueza de um presente minado pelo estatismo rememorativo que passa a prevalecer nas peças de Beckett a partir de *Play*.

Uchman identifica *Happy Days* entre as peças beckettianas em que se destaca a produção de um estatismo e uma apreensão psicológica do tempo em relação à manifestação de uma passagem temporal cronológica. Agora, cabe discorrer acerca dos indicativos dessa temporalidade na peça em causa, de forma a novamente pontuar como ela se distancia da composição fabular tradicional.

3.2.3.1. A repetição e a repetição-variação

Verifica-se, a partir de Uchman, a constituição de uma paralisia e de uma circularidade temporais inerentes à ação do tempo psicológico em *Happy Days*, pela *repetição* das “ações”, das falas e de outras ocorrências da peça.

É um duplo toque da sineta, que amiúde toca duas vezes seguidas, que faz Winnie acordar no início da peça para vir já indicar uma repetição ao dizer “Another heavenly day” (Beckett, 2006, p. 138). A montagem de 1979 fez intensificar o caráter repetitivo da expressão com que Winnie inicia a peça, como observa Cohn sobre a interpretação de Billie Whitelaw para essa abertura de *Happy Days*: “Her first words – ‘Another heavenly day’ – are a tired sigh” (Cohn, 1980, p. 278). Concorda a esse respeito Knowlson, na sua publicação de 1985 do caderno de direção de Beckett para a produção de 1979:

‘Another (-) heavenly day (+)’. These words are proposed as an example of a negative/positive dualism, the first word being delivered in a sombre, disillusioned manner, ‘heavenly day’ being said more brightly and optimistically. In performance, however, the words emerged as much more uniformly sombre (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 163).

Em seguida, Winnie termina mecanicamente a oração “For Jesus Christ sake Amem [...] World without end Amem” (Beckett, 2006, p. 138). Além de a própria memorização dessa prece remeter à *repetição*, a protagonista mais de uma vez revela o hábito de rezar: “[...] prayers perhaps not for naught” (*Ibidem*, p. 140), “Pray your prayer, Winnie” (*Ibidem*, p. 159), “Pray your old prayer, Winnie” (*Ibidem*). Já no II Ato diz Winnie: “I used to pray. [Pause.] I say I used to pray. [Pause.] Yes, I must confess I did” (Beckett, 2006, p. 161). Há, assim, por meio dessas menções à oração, a indicação de uma rotina que a personagem se exorta a cumprir quando no princípio do I Ato diz: “Begin, Winnie. [Pause.] Begin your day, Winnie.” (*Ibidem*, p. 138) – uma exortação repetida que dá a impressão de já ter sido usada anteriormente.

O “dia” de Winnie, no começo do I Ato, inicia-se com o emprego quase ritual dos objetos de *toilette* que retira da sua bolsa, no que, entre falas descontínuas, parece ser uma

rotina matinal, já que a protagonista nesse mesmo momento sinaliza: “[...] – first thing – [pause, do.] – last thing” (*Ibidem*, p. 140). Mais à frente, ainda no I Ato, Winnie confirma ser frequente o uso desses seus objetos: “Did I brush and comb my hair? [Pause.] I may have done. [Pause.] Normally I do” (*Ibidem*, p. 145), “[...] normally I do not put things back [in the bag], after use, no, I leave them lying about and put them back all together, at the end of the day” (*Ibidem*, p. 146).

Muitas das falas entrecortadas que a protagonista emite no início da peça, ao entreter-se com seus objetos de toucador, configuram ou indicam *repetições*. “Poor Willie”, por exemplo, é então referido 4 vezes por Winnie (*Ibidem*, p. 139). Nesse mesmo trecho, Winnie também indaga mais uma vez ao examinar o cabo da sua escova de dentes: “[...] – pure . . . what?” (*Ibidem*), “[...] – genuine . . . pure . . . what?” (*Ibidem*). Winnie recorre à expressão “genuine . . . pure” mais 10 vezes durante o I Ato de *Happy Days* (*Ibidem*, p. 140, 143, 144, 158, 159).

Voltando ao monólogo inicial de Winnie com seus objetos, ela emprega então pela primeira vez, e já com uma *repetição*, sua usual referência às “mercies”: “[...] – many mercies – [wiping] – great mercies” (*Ibidem*, p. 140). Por 3 vezes a protagonista também elogia o que parece ser a capacidade de Willie de estar sempre dormindo: “marvellous gift” (*Ibidem*, p. 139, 140, 141). Importa considerar que, para a produção de 1979, Beckett troca uma única menção a um “wonderful gift” (*Ibidem*, p. 140) por mais uma referência a um “marvellous gift” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 191). Sobre esse dom, tido como maravilhoso, diz Winnie assinalando ainda mais a recorrência dessa sua consideração: “[...] – always said so [...] – wish I had it” (Beckett, 2006, p. 139).

A protagonista de *Happy Days* evidencia a reincidência de algumas outras falas suas dizendo “what I always say” (*Ibidem*, p. 144, 146, 150, 155, 156, 162, 167). Desse mesmo modo, quase ao final da peça ela enfatiza a apreensão psicológica dos seus dias: “[...] that’s what I always say, it will have been a happy day, after all, another happy day” (*Ibidem*, p. 167). Aliás, como já exposto anteriormente, “happy day (s)” está entre as expressões que Winnie reprisa inúmeras vezes ao longo da peça (*Ibidem*, p. 142, 144, 146, 152, 155, 159, 162, 167, 168).

Tal é a presença da *repetição* nas falas de Winnie que *Happy Days* é usada por Sarrazac como um dos exemplos da aplicação dramática de “[...] uma espécie particularmente perfurante de *repetição*: a litania” (Sarrazac, 2017, p. 37). Afinal, considera esse autor: “[...] é no nível da microestrutura, no próprio diálogo, que a repetição melhor realiza sua obra. Constatamos isso em Beckett com os monólogos de Winnie” (*Ibidem*, p. 38). Sarrazac, contudo, assinala como Beckett usa da “*repetitividade* contra a repetição” ao, assim como outros dramaturgos modernos e contemporâneos, “conjurar a repetição vivida por uma repetição estética, criadora de variações”, ou de microvariações, de modo a estabelecer uma estética da *repetição-variação* (*Ibidem*, p. 36, p. 34-35). Também Uchman (1987) endossa a análise quanto a ser Beckett um dramaturgo que usa a *repetição-variação*:

It seems to me that the introduction of the repetition, yet not of an exact one, fits [...] into the Beckett canon. For him, life is a repetition, yet never an exact one, as there is no place for exact repetition in a universe subject to change and entropy (Uchman, 1987, p. 107).

Já no início da peça há, por exemplo, a variação da repetição do toque da sineta mediante diferentes durações: “A bell rings piercingly, say ten seconds, stops. She does not move. Pause. Bell more piercingly, say five seconds. She wakes. Bell stops” (Beckett, 2006, p. 138). Também, um dos comentários de Knowlson sobre uma das repetições de Winnie referenciada por Beckett no seu caderno de direção de 1979 trata exatamente das variações dessa repetição: “As Winnie’s resources become progressively depleted, so the ‘And now?’ question is repeated at shorter intervals” (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 153). Beckett provavelmente tenha anotado as repetições de Winnie no seu caderno de direção¹³⁰, mesmo sem fazer muitos comentários a respeito, a fim de trabalhar em cena as microvariações, as nuances dessas repetições.

¹³⁰ Grande parte do caderno de direção de Beckett para sua montagem inglesa de *Happy Days* é dedicada à anotação das repetições de Winnie.

Sarrazac (2017; 2002) demonstra como a *repetição* e mesmo a *repetição-variação* atravancam o desenrolar temporal da composição dramática de modo a produzir um *desvio fabular dramático*.

Winnie destaca a paralisia temporal de *Happy Days* dizendo: “[...] – no better, no worse – [...] – no change” (Beckett, 2006, p. 139) – constatação que não deixa de ser repetida: “Ah well, no worse. [...] No better, no worse, no change” (*Ibidem*, p. 141). Talvez, por estar acostumada à estagnação temporal é que Winnie não se sobressalta ao ser desperta para “*another heavenly day*”, o que, segundo ela, apenas ocasionalmente poderia conter alguma dor. Diz Winnie, no começo do I Ato, entretida com os seus objetos:

[...] – no pain – [*puts on spectacles*] – hardly any – [*looks for toothbrush*] – wonderful thing that – [*takes up toothbrush*] – nothing like it – [*examines handle of brush*] – slight headache sometimes – [...] – occasional mild migraine – [...] – it comes – [...] – then goes (Beckett, 2006, p. 140).

A referência a esse “vai e vem” reportaria a uma temporalidade cíclica, já deduzida da rotina de Winnie. A protagonista mesma parece insinuar a caracterização esférica dos seus dias configurados pela invariabilidade da sua rotina:

My hair! [*Pause.*] Did I brush and comb my hair? [*Pause.*] I may have done. [*Pause.*] Normally I do. [*Pause.*] [...] I shall simply brush and comb them later on, purely and simply, I have the whole (Beckett, 2006, p. 146).

Sarrazac (2017, p. 34-36) observa justamente que a presença contumaz da *repetição* no drama leva ao estabelecimento de rotinas infernais e, portanto, a uma temporalidade circular, desviada da progressão linear do tempo exigida pela conformação dramática tradicional.

Happy Days aparenta oferecer a constituição de uma temporalidade cíclica. Winnie recorre sempre aos mesmos expedientes para preencher seus dias, compreendidos, segundo ela, “[...] between the bell for waking and the bell for sleep” (Beckett, 2006, p. 145). Parecendo referir-se à periodicidade de suas ínfimas ocupações, diz a protagonista: “There is so little one can bring up, one brings up all” (*Ibidem*, p. 165).

Winnie chega a comemorar: “[...] that is what I find so wonderful, all comes back” (*Ibidem*, p. 152). Além disso, a protagonista revela também o constante volver do remorso na moenda do tempo: “[...] sorrow keeps breaking in” (*Ibidem*, p. 152).

Winnie aparenta ainda sugerir a existência de uma dinâmica circular entre ela e Willie quando, sem haver didascália que indique então que ele está se movendo, solicita estranhamente ao esposo:

Don't go off on me again now dear will you please, I may need you. [*Pause.*] No hurry, no hurry, just don't curl up on me again. No hurry, no hurry, just **don't curl up on me again** (Beckett, 2006, p. 141).

Quando Winnie dá instruções para que Willie consiga entrar no buraco, diz ela: “That's it . . . right round . . . now . . . back in. [*Pause.*] Oh I know it is not easy, dear, crawling backwards, but it is rewarding in the end” (Beckett, 2006, p. 147). Esse trecho parece denunciar que Winnie pensa ser recompensador repetir sempre os mesmos movimentos de uma rotina, para que, ao invés de produzir algum avanço, possa regressar a um ponto inicial.

A eterna recorrência do mesmo viria ultrapassar o ciclo vital de Winnie, suas manifestações deduzidas do hábito e da psiquê por exprimir-se na ordem material do mundo em que está inserida, o que pode ser deduzido do trecho:

The sunshade will be there again tomorrow, beside me on this mound, to help me through the day. [*Pause. She takes up mirror.*] I take up this little glass, I shiver it on a stone – [*does so*] – I throw it away – [*does so far behind her*] – it will be in the bag again tomorrow, without a scratch, to help me through the day. [*Pause.*]¹³¹ (Beckett, 2006, p. 154).

A forma circular do tempo em *Happy Days* parece bem representada tanto pela dedução do reaparecimento do espelho de Winnie novamente intacto quanto pela constatação

¹³¹ Há uma modificação nesse trecho, para a montagem *Happy Days* de 1979 dirigida por Beckett, uma vez não parecer ser necessário Winnie narrar toda a sua ação de quebrar propositadamente o espelho: After 'this little glass' [...] delete from 'I shiver it' to 'I throw it away.' For '(does so far behind her)' substitute '(throws it behind her)' (Beckett; Knowlson, 1985, p. 196).

de que a sombrinha da protagonista, antes incinerada pelo sol, torna a surgir em perfeito estado no II Ato da peça. Tal forma circular coincide com a descrição do tempo apresentada em *Ecclesiastes*.

Um dos excertos de Winnie faria transparecer sua percepção psicológica do tempo correspondente a uma temporalidade circular:

It is perhaps a little soon – to make ready – for the night – [*stops tidying, head up, smile*¹³²] – the old style! – [*smile off, resumes tidying*] – and yet I do – make ready for the night – feeling it at hand – the bell for sleep – saying to myself – Winnie – it will not be long now, Winnie – until the bell for sleep. [*Stops tidying, head up.*] Sometimes I am wrong. [*Smile.*] But not often. [*Smile off.*] [...] Yes, the bell for sleep, when I feel it at hand, and so make ready for the night – [*gesture*] – in this way, sometimes I am wrong – [*smile*] – but not often¹³³ (Beckett, 2006, p. 157).

A percepção psicológica do tempo demonstrada por Winnie também se manifestaria mediante a memória voluntária, conforme descrito por Beckett no seu ensaio sobre Proust (Beckett, s/d), uma vez que essa adaptaria dados de uma realidade passada conforme a constituição ou as demandas do aparato mental/emocional. Mais uma vez há de serem verificados, então, os efeitos da *retrospecção* em *Happy Days*.

3.2.3.2. A retrospecção

Winnie parece recorrer à memória voluntária para contar o episódio dos Shower & Cooker no trecho: “And now, Willie? [*Long pause.*] I call to the eye of the mind . . . Mr. Shower – or Cooker” (Beckett, 2006, p. 164). A protagonista também parece estar se referindo ao tempo psicológico quando em momento anterior, logo após ter narrado outro diálogo dos Shower & Cooker, diz: “Strange thing, time like this, drift up into the

¹³² Para a montagem inglesa de Beckett de 1979: “‘The old style’ and its accompanying smile are deleted from the text at the beginning of the second act [...]. This had already been cut in the *Schiller* production” (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 152).

¹³³ Há outra modificação, indicada no caderno de direção de Beckett de 1979, para esse trecho: “After the second ‘But not often’ [...] delete from ‘(*Smile off.*) Yes, the bell for sleep . . .’ to the third ‘but not often’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 197).

mind” (*Ibidem*, p. 157). O cotejo entre as narrativas das aparições dos Shower & Cooker, todavia, sugere uma progressão temporal e, por conseguinte, a ação do tempo físico cronológico. Isso porque primeiramente os Shower & Cooker são citados como possíveis noivos ou enamorados para mais à frente, quando Winnie afirma estar narrando uma aparição “*up to date*”, serem descritos como um casal já de meia-idade: “[...] A Mr Shower – a Mr and perhaps a Mrs Shower – no – they are holding hands – his fiancée then more likely – or just some – loved one” (*Ibidem*, p. 155), “Mr. Shower – or Cooker. [...] Getting on . . . in life. [*Pause.*] No longer young, not yet old” (*Ibidem*, p. 165). Winnie parece explicitar a indicação da relação da referência aos Shower & Cooker com a temporalidade quando pergunta: “Cookeer, Willie, does Cookeer ring a *bell*, the name Cookeer?¹³⁴” (*Ibidem*, p. 156).

Winnie viria a mencionar a ação de diferentes temporalidades em *Happy Days* ao dizer:

[...] That I may say **at all times**, even when you do not answer and perhaps hear nothing, something of this is being heard, I am not merely talking to myself, that is in the wilderness, a thing I could never bear to do – for **any length of time** (Beckett, 2006, p. 145).

Em *Happy Days* outras formas temporais viriam a se somar à perspectiva cíclica do tempo. Uchman compara Winnie a uma ampulheta, pois se percebe no aumento do monte “zenoniano” de *Happy Days* o indicativo de uma evolução temporal no sentido linear.

3.2.3.3. As marcas do tempo em *Happy Days*: a estética de paisagem e a progressão temporal

Não só o acréscimo do monte tumular de Winnie apresentado no II Ato exprime um progresso temporal, mas tudo aquilo que na peça traz as marcas do tempo físico e/ou diz respeito a mudanças transcorridas ao longo do tempo.

¹³⁴ Itálico aqui inserido.

Winnie é descrita como uma mulher em torno dos 50 anos, sobre o que observa Uchman:

[...] The place of an ageless character has been taken over by a character of concrete age and so physical time has been stressed – one's age is not so much dependent on how old one feels but is rather, or at least also, the outcome of the flow of concrete, physical time (Uchman, 1987, p. 89).

A protagonista mais de uma vez denota seu envelhecimento:

Save possibly, now and then, every now and then, a sigh into my looking-glass. [Pause.] Or a brief . . . gale of laughter, should I happen to see the old joke again (Beckett, 2006, p. 145).

[...] When I was young and . . . foolish and . . . [*faltering, head down*] . . . beautiful . . . possibly . . . lovely . . . in a way . . . to look at (*Ibidem*, 152).

Também se virá a saber que Willie é um homem de avançada idade. Winnie atinge a careca dele com um frasco vazio de remédio e diz em certo momento ver os velhos olhos azuis do esposo entre as sombras. A didascália que detalha a aparição de Willie de corpo inteiro informa que ele tem um longo bigode branco e, conforme já citado, entre as falas iniciais da peça estão:

Poor Willie – [*examines tube, smile off*] – running out – [*looks for cap*] – ah well – [*finds cap*] – can't be helped – [*screws on cap*] – just one of those old things – [*lays down tube*] – another of those old things – [*turns towards hag*] – just can't be cured – [*rummages in hag*] – cannot be cured – [*brings out small mirror, turns hack front*] – ah yes – [*inspects teeth in mirror*] – poor dear Willie (Beckett, 2006, p. 139).

Winnie parece então reificar Willie, tomando-o como mais uma das velhas coisas ali presentes.

Estaria, assim, presente em *Happy Days* a *estética de paisagem* definida por Sarrazac (2017; 2002). Por meio de tal estética, característica do drama moderno e contemporâneo, há a conversão do tempo em espaço devido ao desgaste material dos

elementos cênicos passar a ser determinante para a delimitação do transcorrer temporal dramático.

Winnie revela que seu batom, assim como sua pasta de dentes, está no fim, e bebe o último gole do seu remédio, o que sinaliza um gasto temporal desses elementos. Além disso, a protagonista chega também a prever sua gradual consumição no tempo: “[...] should one day the earth cover my breasts, then I shall never have seen my breasts, no one ever seen my breasts” (Beckett, 2006, p. 154). Sobre isso considera Uchman:

Winnie says “There always remains something of everything. Some remains” [...] [p. 161]. She has not lost her reason – “Not yet. Some remains” [...] [p. 162], a part of one’s classics remains [...] [p. 164]. Both concrete, material objects and mental components of one’s life are diminishing, disappearing. What helps man survive, as Winnie realizes, is his ability of adapting himself to the changing conditions [...] [p. 153] and so in the second act she is still satisfied with her so greatly deteriorated existence (Uchman, 1987, p. 94)¹³⁵.

A personagem central de *Happy Days* emenda sua fala “*all comes back*” dizendo:

All? [Pause.] No, not all. [Smile.] No no. [Smile off.] Not quite. [Pause.] A part. [Pause.] Floats up, one fine day, out of the blue (Beckett, 2006, p. 144).

Poderia estar sendo pontuada, assim, a perda material que alguns entes, como a própria protagonista, sofrem no tempo.

Winnie expressa notar a progressão linear do tempo cronológico, físico, ao dizer: “The day is now well advanced” (*Ibidem*, p. 151, p. 164), “Should have put on my glasses. [Pause.] Too late now”¹³⁶ (*Ibidem*, p. 156), “Ah well, not long now, Winnie, can’t be long now, until the bell for sleep”¹³⁷ (*Ibidem*, p. 165).

¹³⁵ Os números das páginas referidos por Uchman foram substituídos pela paginação correspondente na edição de *Happy Days* aqui empregada.

¹³⁶ Essa referência temporal, todavia, foi retirada da produção de Beckett de 1979 para *Happy Days*: “After ‘The old style! ([. . .] Resumes nails.)’ [...] delete from ‘No, done him’ to ‘Too late now.’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 196). Possivelmente Beckett o fez por considerá-la como demasiado redundante.

¹³⁷ Beckett especifica no seu caderno de direção de 1979 para *Happy Days*: “After ‘until the bell’ delete ‘for sleep’” (*Ibidem*, p. 199). Beckett pode ter feito tal mudança por achar o complemento então

Em inúmeros momentos da peça também o uso do gerúndio indica uma evolução temporal: “Poor Willie – [*examines tube, smile off*] – running out” (*Ibidem*, p. 139), “[...] *Examines lipstick.*) Running out” (*Ibidem*, p. 141), “That is what enables me to go on, go on talking that is” (Beckett, 2006, p. 145), “[...] Not to be just babbling away on trust as it is were not knowing and something gnawing at me” (*Ibidem*, p. 148), “You *are*¹³⁸ going, Willie, aren’t you?¹³⁹” (Beckett, 2006, p. 148), “All things expanding, some more than others” (*Ibidem*, p. 149), “[...] All this time – asking for the moon” (*Ibidem*), “And you have done more than your bit already, for the time being [...]” (*Ibidem*, p. 150), “[...] Sorrow keeps breaking in (*Ibidem*, p. 152), “[...] You are there [...] perhaps taking all this in [...]” (*Ibidem*), “I am weary, holding it up” (*Ibidem*, p. 153), “I do not ask if you are alive to all that is going on” (*Ibidem*), “What were you doing all this time? [*Pause.*] Changing?” (*Ibidem*, p. 166). Esse último exemplo listado, retirado do II Ato da peça, resume a própria assimilação cronológica do tempo por meio do verbo “*changing*”. Assim, além de um tempo psicológico circular haveria a ação de um tempo físico linear cronológico em *Happy Days*.

3.2.3.4. A coexistência de diferentes temporalidades e a antecipação

Winnie viria expor a diferença entre o tempo psicológico, que então para ela figura recorrente ou invariável, e o tempo físico linear cronológico, que implica mudança e que a acomete:

[...] Did I ever know a temperate time? [*Pause.*] No. [*Pause.*] I speak¹⁴⁰ of temperate times and torrid times, they are empty words. [*Pause.*] I speak of when I was not yet caught – in this way – and had my legs and had the use of my legs, and could seek out a shady place (Beckett, 2006, p. 154).

redundante ou por pensar que Winnie já estaria um tanto quanto a par de que a sineta somente viria a acordá-la, nunca pô-la para dormir.

¹³⁸ Itálico do autor.

¹³⁹ Beckett faz, em 1979, uma substituição nessa frase: “For ‘aren’t you?’ after ‘You are going, Willie’ [...] substitute ‘are you not?’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 194). Essa substituição parece dar maior ênfase à pergunta feita por Winnie.

¹⁴⁰ Beckett especifica no seu caderno de direção de 1979 para a montagem de *Happy Days*: “For ‘I speak of’ after ‘did I ever know a temperate time? [...] No. (*Pause.*)’ [...] substitute ‘I talk of’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 195). Ver nota de rodapé de número 115.

Mais de uma vez Winnie se refere a um passado diverso do momento então presente. Ela menciona os seus “bailes” de juventude com Charlie Hunter e Mr. Johnstone, relembra o que parece ser a noite de núpcias com Willie¹⁴¹, o tempo em que o esposo pensava em cometer suicídio¹⁴², uma época em que ela diz ter sido boba e bela¹⁴³, o dia em que ganhou a bolsa do marido¹⁴⁴ e um passeio em um lago na companhia dele¹⁴⁵. No II Ato Winnie sinaliza terem ficado no passado alguns de seus hábitos, ao usar a locução “*used to*”: “I used to think that I would learn to talk alone” (Beckett, 2006, p. 160), “I used to pray” (*Ibidem*, p. 161), “I hear sounds. [*Pause.*] [...] I used to think they were in my head” (*Ibidem*, p. 162), “I used to think there was no difference between one fraction of a second and the next” (*Ibidem*, p. 165), “I used to say, Winnie, you are changeless” (*Ibidem*).

Beckett sugere que o tempo presente e o futuro sejam destacados nas seguintes falas de Winnie, conforme segue:

Even when you *are* gone, Willie. [*She turns a little towards him.*] You are going, Willie, aren't you? [*Pause. Louder.*] You *will* be going soon, Willie, won't you?¹⁴⁶ (Beckett, 2006, p. 148).

Em mais de uma ocasião Winnie cogita ou prevê um futuro distinto do presente:

[...] The happy day to come when flesh melts at so many degrees and the night of the moon has so many hundred hours (Beckett, 2006, p. 144).

¹⁴¹ “Golden you called it, that day, when the last guest was gone” (Beckett, 2006, 146). Beckett modifica um pouco essa frase em 1979: “For ‘when the last guest was gone’ after ‘Golden you called it, that day’ [...] substitute ‘the last guest gone’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 193). Tal alteração condiz melhor com a fragmentação do discurso de Winnie.

¹⁴² “Remember how you used to keep on at me to take it away from you? Take it away, Winnie, take it away, before I put myself out of my misery” (Beckett, 2006, p. 151).

¹⁴³ “[...] When I was young and . . . foolish and . . . [...] . . . beautiful . . . possibly . . . lovely . . . in a way . . . to look at” (Beckett, 2006, p. 152).

¹⁴⁴ “The bag is there, Willie, as good as ever, the one you gave me that day . . . to go to market” (Beckett, 2006, 160).

¹⁴⁵ “The sunshade you gave me . . . that day . . . (*pause*) . . . that day . . . the lake . . . the reeds” (Beckett, 2006, p. 162).

¹⁴⁶ Para sua produção de *Happy Days* de 1979, Beckett faz algumas modificações nesse trecho da peça. Uma delas já foi discutida em uma nota de rodapé anterior, de número 132, e outra mudança, que teria o mesmo objetivo, foi assim anotada por Beckett: “For ‘won't you?’ after ‘You will be going soon, Willie’ [...] substitute ‘will you not?’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 194).

Oh no doubt the time will come when before I can utter a word I must make sure you heard the one that went before and then no doubt another come another time when I must learn to talk to myself a thing I could never bear to do such wilderness (*Ibidem*, p. 148).

[...] Cast your mind forward, Winnie, to the time when words must fail (Beckett, 2006, p. 151).

Winnie reitera uma de suas previsões acerca de sua situação futura a partir de uma fala constante no diálogo entre os Shower & Cooker, que ela narra ainda no I Ato: “What’s the idea? he says – stuck up to her diddies the bleeding ground” (*Ibidem*, p. 156).

Sarrazac (2017, p. 24-27) considera ser a *antecipação* tão desdramatizante quanto a *retrospecção*, por, privando a cena do sensacional que produz o clímax, provocar a descontinuidade do drama e obstar a sucessão temporal dramática progressiva. Assim sendo, as *antecipações* feitas por Winnie adensariam o *desvio fabular dramático* de *Happy Days*.

As *antecipações*, *retrospecções*, *repetições-variações* e *repetições*, entre outras *operações de desvio fabulares* descritas por Sarrazac (2017; 2002), que, junto com os indicativos de uma evolução cronológica do tempo, fazem-se presentes em *Happy Days*, viriam a constituir a espiral temporal da peça.

3.2.3.5. A espiral temporal de *Happy Days*

A *espiral temporal* de *Happy Days* seria produzida pela fusão do tempo psicológico, aqui deduzido a partir das falas de Winnie e da análise da aplicação de procedimentos temporais de *desvio da fábula*, e do tempo cronológico, que também é referido pela protagonista e apresenta indícios de sua evolução.

Winnie parece indicar haver em *Happy Days* uma fusão entre o tempo psicológico, representado pela invariabilidade de temperatura, e o tempo cronológico linear, determinante de passado, presente e futuro:

It is no hotter today than yesterday, it will be no hotter tomorrow than today, how could it, and so on back into the far past, forward into the far future (Beckett, 2006, p. 154).

A combinação entre o tempo psicológico, circular, e o tempo cronológico, linear, resultaria na paradoxal avaliação, heraclitiana, de que nada está como antes e tudo está exatamente igual outrora. É o que Winnie expressa quando diz no II Ato:

Then . . . now . . . what difficulties here, for the mind. [*Pause.*] To have been always what I am – and so changed from what I was (Beckett, 2006, p. 161).

A protagonista já no I Ato também manifestaria a inteligência da ação conjunta do tempo físico com o tempo psicológico ao observar:

Yes, something seems to have occurred, something has seemed to occur, and nothing has occurred, nothing at all (Beckett, 2006, p. 154).

Never any change. [*Pause.*] And more and more strange (*Ibidem*, p. 158).

Parece ser bastante produtivo o recorrente comentário de Winnie acerca da presença do “estranho” em *Happy Days*: “Strange? [*Pause. Do.*] No, here all is strange” (Beckett, 2006, 155), “Strange thing, time like this, drift up into the mind. [*Pause.*] Strange? [*Pause.*] No, here all is strange” (*Ibidem*, p. 157), “Strange? [*Pause.*] No. [*Smile.*] Not here. [*Smile broader.*] Not now” (*Ibidem*, p. 163). Essa estranheza remeteria novamente ao tempo cronológico e à percepção temporal psicológica: ao estranho pertinente ao atípico próprio da mudança inerente ao tempo físico e à conformação esdrúxula do tempo psicológico em relação à linearidade cronológica.

Há uma passagem em que Winnie, depois de expressar o desejo de derreter-se progressivamente sob o sol, parece relacionar Willie a uma besta-fera:

And if for some strange reason no further pains are possible, why then just close the eyes – [*she does so*] – and wait for the day to come – [*opens eyes*] – the happy day to come when flesh melts at so many degrees and the night of the moon has so many hundred hours. [*Pause.*] That is what I find so comforting when I lose

heart and envy the brute beast. [*Turning towards WILLIE.*] I hope you are taking in (Beckett, 2006, p. 144).

Uchman (1987) identifica Willie, por andar de rastros e habitar um buraco, como uma metáfora do tempo selvagem linear cronológico. Mesmo que Uchman não fizesse tal observação, é de se considerar que Willie permaneça imperceptível em grande parte da peça devido ao fato de os efeitos do tempo cronológico só poderem ser percebidos por meio de saltos temporais – o envelhecimento, por exemplo. Repreendendo o marido por estar há muito tempo exposto ao sol, diz Winnie: “Go back into your hole now, Willie, you’ve exposed yourself enough” (Beckett, 2006, p. 147). Mais à frente, no II Ato, falando da maior ausência de Willie, comenta a protagonista: “I sometimes find your attitude a little strange, Willie, all this time, it is not like you to be wantonly cruel” (*Ibidem*, p. 163). Winnie expressaria, então, a ideia de que a crueldade de Willie enquanto uma representação do tempo cronológico não seria flagrante, e que tal crueldade seria diretamente proporcional ao atraso da percepção da passagem ou da evolução temporal. O fato de Winnie machucar seu pescoço por olhar demais para trás para admirar Willie denotaria que ela usa a única forma possível de contemplar o tempo físico cronológico, ou seja, em retrospectiva: “Ah! [*Turns back front laboriously, rubs neck.*] Crick in my neck admiring you. [*Rubs neck.*] But it’s worth it, well worth it” (*Ibidem*, p. 158). Aliás, a “casa” de Willie, como referido por Winnie (*Ibidem*), está situada para trás do monte da protagonista, obrigando-a a ter de olhar frequentemente à sua retaguarda para buscar ver o esposo. Tal leitura poderia ser sustentada por outro excerto em que Winnie parece relacionar sua dor no pescoço com o olhar para o passado:

Why bring that up again? [*Pause.*] There is so little one can bring up, one brings up all. [*Pause.*] All one can. [*Pause.*] My neck is hurting me. [*Pause. With sudden violence.*] My neck is hurting me! (Beckett, 2006, p. 165-166).

Em um trecho em que orienta Willie a entrar no buraco em que habita, Winnie novamente sugere tanto a passagem do tempo físico quanto o fato de que seu esposo seria um indicativo de um tempo cronológico:

Not the crawler you were, poor darling. [Pause.] No, not the crawler I gave my heart to. [Pause.] The hands and knees, love, try the hands and knees. [Pause.] The knees! The knees! [Pause.] What a curse, mobility! (Beckett, 2006, p. 158).

Ao contrário de Willie, novamente segundo Uchman, Winnie representa a domesticação psicológica do tempo – ainda que a protagonista remeta à imagem de uma ampolheta.

Winnie manter-se-ia então imobilizada por estar presa a divagações mentais em vez de realizar ações que a façam progredir no tempo. Assim, talvez esteja sendo pontuada a diferença entre o tempo cronológico, movediço, e o tempo psicológico, que é fruto de processos mentais e/ou emocionais e pode aparentar fixidez, quando Winnie vem a dizer:

Well I don't blame you, no, it would ill become me, who cannot move, to blame my Willie because he cannot speak. [Pause.] Fortunately I am in tongue again. [Pause.] That is what I find so wonderful, my two lamps, when one goes out the other burns brighter¹⁴⁷ (Beckett, 2006, p. 153).

O tempo cronológico, que tem representação no movimento corporal, e o tempo psicológico, que ganha expressão no discurso verbal, também figurariam como dois faróis de Winnie, ainda que a alternância entre ambos inviabilize a apreensão de uma perspectiva temporal estável. O divagar mnemônico ou imaginativo faz obliterar a percepção do tempo cronológico e vice-versa.

Winnie observaria Willie, enquanto criatura humana, comer a poeira do tempo físico dia após dia:

Oh, Willie, you're not eating it! Spit it out, dear, spit it out! [Pause. Back front.] Ah well, I suppose it's only natural. [Break in voice.] Human. [Pause. Do.] What is

¹⁴⁷ Beckett faz a seguinte modificação para sua direção de *Happy Days* de 1979: "For 'when one goes out' after 'my two lamps' [...] substitute 'when one goes down'" (Beckett; Knowlson, 1985, p. 195).

one to do? [*Head down. Do.*] All day long. [*Pause. Do.*] Day after day. [*Pause. Head up. Smile. Calm.*] The old style!^{148 149} (Beckett, 2006, p. 156).

A protagonista demonstraria tentar resgatar a digressão mental quando é acometida pela percepção do tempo físico cronológico:

My arms. [*Pause.*] My breasts. [*Pause.*] What arms? [*Pause.*] What breasts? [...] Ah well, not to know, not to know for sure, great mercy, all I ask. [*Pause.*] Ah yes . . . then . . . now . . . beechen green . . . this . . . Charlie . . . kisses . . . this . . . all that . . . deep trouble for the mind (Beckett, 2006, p. 161).

Destaca-se em *Happy Days* o fato de as personagens habitarem perspectivas temporais distintas:

Do you know what I dream sometimes? [*Pause.*] What I dream sometimes, Willie. [*Pause.*] That you'll come round and live this side where I could see you. [*Pause. Back front.*] I'd be a different woman. [*Pause.*] Unrecognizable. [*Turning slightly towards him.*] Or just now and then, come round this side just every now and then and let me feast on you (Beckett, 2006, p. 158).

Outro excerto também sugere que a natureza de Willie seria estranha à divagação temporal psicológica representada por Winnie:

WINNIE: [...] Don't you ever have that feeling, Willie, of being sucked up? [*Pause.*] Don't you have to cling on sometimes, Willie? [*Pause. She turns a little towards him.*] Willie.

Pause.

WILLIE: Sucked up?

¹⁴⁸ Itálico do autor: "What *is* one to do?".

¹⁴⁹ Beckett também esclarece a Alan Schneider, em carta datada de 17 de agosto de 1961, que Willie estaria a comer secreções do seu nariz: "Snot from his nose" (Beckett, 2014, vol. III, p. 429). A produção dessas secreções pode ainda ser creditada à "poeira do tempo".

WINNIE: Yes love, up into the blue, like gossamer. [Pause.] No? [Pause.] You don't? [Pause.] Ah well, natural laws, natural laws, I suppose it's like everything else, it all depends on the creature you happen to be (Beckett, 2006, p. 152).

Usando a dramaturgia de Beckett como exemplo, Sarrazac (2017) indica ser uma das possibilidades do *desvio da fábula* pelo tempo a fusão entre a imobilidade, a repetição, típicas do tempo circular psicológico, e a infixidez, a variação, distintivas do tempo linear cronológico, na constituição de uma temporalidade espiralada.

Do espaço linear da forma dramática tradicional, a operação repetição-variação nos faz passar por um espaço circular, e mesmo em espiral (Sarrazac, 2017, p. 36).

Segundo Uchman (1987), a ação do tempo psicológico (circular) e a do tempo físico (linear cronológico) em *Happy Days* acarretaria a constituição de uma temporalidade em espiral, presente em todas as composições dramatúrgicas de Beckett e disposta em arranjos específicos a cada obra, que, segundo suas características quanto à conformação do tempo, pode ser incluída em algum dos três grupos aqui já descritos. Uchman afirma que *Happy Days* pertence a um conjunto inicial de peças compreendido pelo estabelecimento de um “eterno presente”, formado por uma conjunção ociosa do tempo psicológico e físico, e explora as particularidades da conformação espiralada do tempo nessa peça.

Ao revelar que Beckett afirmou em 1971, durante sua direção alemã para *Happy Days*, que a bolsa era a amiga e a sineta a inimiga de Winnie, Uchman esclarece que a sineta representa a ação externa do tempo cronológico que ameaça a protagonista. É nesse sentido observado por Uchman que, apesar da percepção psicológica de um “*world without end*”, Winnie indica a sucessão de dias compreendidos “between the bell for waking and the bell for sleep”¹⁵⁰, de forma que o tempo psicológico circular é dividido por frações do tempo cronológico linear, as quais ligam as voltas da espiral temporal constituída em *Happy Days*.

¹⁵⁰ (Beckett, 2006, p. 145).

Uchman verifica que no II Ato da peça, privada das suas distrações habituais e sem que Willie se manifeste até sua aparição final, Winnie é impelida a concentrar-se na passagem cronológica do tempo. Deduz-se assim, com base em Uchman, que nesse II Ato, dominada pelo tempo físico, Winnie, o animal aéreo, não poderia mais desprezar seu desgaste temporal por meio de divagações mentais que fariam seu pensamento flutuar no espaço:

WINNIE: [...] Then . . . now . . . what difficulties here, for the mind. [*Pause.*] To have been always what I am – and so changed from what I was. [*Pause.*] I am the one, I say the one, then the other. [*Pause.*] Now the one, then the other.

[...] Eyes float up that seem to close in peace . . . to see . . . in peace. [*Pause.*] Not mine. [*Smile.*] Not now.

[...] There always remains something. [*Pause.*] Of everything. [*Pause.*] Some remains. [*Pause.*] If the mind were to go. [*Pause.*] It won't of course. [*Pause.*] Not quite. [*Pause.*] Not mine. [*Smile*] Not now. [*Smile broader.*] No no (Beckett, 2006, p. 161).

A protagonista revela o poder que o tempo físico assumiria então no II Ato: “The bell. [*Pause.*] It hurts like a knife. [*Pause.*] A gouge. [*Pause.*] One cannot ignore it” (Beckett, 2006, p. 162).

A campainha toca 2 vezes seguidas no início do I Ato para despertar Winnie, enquanto no II Ato são 6 as vezes em que a protagonista, logo após adormecer inadvertidamente, é acordada pela sineta. Essas observações fazem Uchman constatar que no II Ato as voltas da espiral temporal de *Happy Days* são mais curtas do que aquelas constituídas no I Ato e que, portanto, apesar de o II Ato ser mais curto que o I, sob uma perspectiva diegética o Ato final seria mais longo, como se mais dias se passassem para Winnie – que aparenta estar mais confusa mentalmente exatamente pelo fato de não ter mais controle sobre sua capacidade de operar uma distorção psicológica do tempo.

A desconformidade da amplitude diegética de *Happy Days* em relação à extensão do texto seria compatível com a destituição dos critérios dramáticos aristotélicos de “ordem, extensão e completude”, observada por Sarrazac na dramaturgia moderna e

contemporânea (Sarrazac, 2017, p. 43). Segundo Sarrazac, operações de *desvio fabular* – como a *repetição-variação*, a *retrospecção*, a *antecipação*, a *interrupção* e mesmo a *opção* – alterariam o “ritmo interno do drama”, acarretando o mais das vezes o alargamento diegético dramático (*Ibidem*). Parece ser justamente isso o que ocorre em ambos os Atos de *Happy Days* e mais intensamente no II.

Uchman não apresenta diagramas gerais no seu estudo. Se é possível imaginar, a partir de Uchman, que em *Happy Days* o tempo assume a forma de uma espiral variável com uma primeira volta bastante larga seguida por uma linha e 6 voltas mais curtas, não é dada a conhecer a extensão da linha temporal que separa o I do II Ato e das frações temporais cronológicas, que, delimitadas pelo toque da sineta, Winnie designa como “dias”. Apenas é informado por Winnie que um longo tempo se passou quando retorna no II Ato, já que no início diz ela: “Say it is a long time now, Willie, since I saw you. [Pause.] Since I heard you” (Beckett, 2006, p. 160). Uchman, a partir disso, acautela:

It is difficult to say how long the period of time has been [since we saw Winnie when she came back in II Act] [...] and we never know how much time passes between the consecutive bell rings (Uchman, 1987, p. 92-93).

O desenho da *espiral temporal* de *Happy Days* não pode ser precisamente traçado diante de tal indefinição, para a qual ainda contribuem os efeitos temporais da *interrupção* e da *opção* presentes nessa peça.

3.2.3.6. A *interrupção* e a *opção*

Um dos fatores que obsta a elaboração de um diagrama da constituição do tempo em *Happy Days* é o caráter interrupto de Winnie, já que nesse caso a *interrupção*, um dos procedimentos de *desvio fabular* analisados por Sarrazac (2017), acarreta a produção de um drama demasiado irregular.

Beckett usa justamente a *interrupção* para provocar uma descontinuidade temporal em *Happy Days*, conforme observa Knowlson ao examinar também o primeiro caderno de direção de Beckett para a peça:

In Schiller nb. [...] Beckett had separate sections on interruptions of the text and interruptions of her actions. This is an extremely important aspect of the play. Beckett wrote, again in Schiller nb. [...], 'Relate frequency of broken speech and action to discontinuity of time.' (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 135)

A descontinuidade temporal desviante da fábula dramática, que Sarrazac (2017) localiza na justaposição de falas unidas pelo processo de montagem, vem a se desdobrar em *Happy Days* a partir de um discurso monológico fragmentado, repleto de elipses e *interrupções* que desestabilizam as voltas da espiral temporal deduzidas dessa peça – característica que se sobressai logo no início do I Ato:

WINNIE: [...] Hoo-oo! [*Pause. Louder.*] Hoo-oo! [*Pause. Tender smile as she turns hack front, lays down brush.*] Poor Willie – [*examines tube, smile off*] – running out – [*looks for cap*] – ah well – [*finds cap*] – can't be helped – [*screws on cap*] – just one of those old things – [*lays down tube*] – another of those old things – [*turns towards hag*] – just can't be cured – [*rummages in hag*] – cannot be cured – [*brings out small mirror, turns back front*] – ah yes – [*inspects teeth in mirror*] – poor dear Willie – [*testing upper front teeth with thumb, indistinctly*] – good Lord! – [*pulling hack upper lip to inspect gums, do.*] – good God! – [*pulling hack corner of mouth, mouth open, do.*] – ah well – [*other corner, do.*] – no worse – [*abandons inspection, normal speech*] – no better, no worse – [*lays down mirror*] – no change – [*wipes fingers on grass*] – no pain – [*looks for toothbrush*] – hardly any – [*takes up toothbrush*] – great thing that – [*examines handle of brush*] – nothing like it – [*examines handle, reads*] – pure . . . what? – [*pause*] – what? – [*lays down brush*] – ah yes – [*turns towards bag*] – poor Willie – [*rummages in bag*] – no zest – [*rummages*] – for anything – [*brings out spectacles in case*] – no interest – [*turns back front*] – in life (Beckett, 2006, p. 139).

É certo que o caráter entrecortado desse excerto de Winnie proporciona um paralelismo verbal que expõe a montagem a partir da qual é explorado o poder da sugestão, em vez de se produzir a continuidade de um discurso verbal unívoco, que permitiria a constituição de um fio temporal passível de ser transposto para um diagrama. Revelar-se-ia também, assim, por meio de uma capilarização ficcional produzida pela sugestão,

a *opção* descrita por Sarrazac (2017; 2002), a qual contribui para o fracionamento do tempo dramático.

A despeito de incluir *Happy Days* entre um grupo inicial de peças beckettianas estabelecido pelo prevaecimento da estaticidade temporal sobre a passagem cronológica do tempo, Uchman verifica que *Happy Days* constitui uma mudança no cânone dramatúrgico de Beckett quanto à constituição da temporalidade.

Winnie feels time not only as repetition and sameness but also as development. Whereas the coil in the earlier plays was achieved by means of joining the circular quality of psychological time and the linear quality of physical time, in this drama, for the first time, Winnie perceives time as a combination of these two elements (Uchman, 1987, p. 99).

Também se pode inferir, a partir do estudo de Uchman, que nenhuma outra personagem de Beckett apresenta maior percepção da passagem do tempo físico cronológico do que Winnie. Paradoxalmente, a protagonista, aparentemente frívola e dona de uma memória falha – dado serem lacunares suas citações literárias e em virtude de ela manifestar lapsos quanto à lembrança de fatos passados¹⁵¹ –, é a personagem beckettiana que mais demonstra consciência da temporalidade que ela experiencia e da natureza dessa temporalidade. Essa consciência de Winnie faria a construção do tempo em *Happy Days* se sobressair quando comparada às demais peças de Beckett.

3.2.3.7. Particularidades da forma do tempo em *Happy Days*: a consciência temporal de Winnie diante de uma notória evolução temporal

A protagonista de *Happy Days* manifesta estar consciente de que, privada das palavras, terá que encarar o tempo físico:

¹⁵¹ “Golden you called it, that day, when the last guest was gone. [...] That day. [Pause. Do.] What day?” (Beckett, 2006, 145-146) – “For ‘when the last guest was gone’ [...] substitute ‘the last guest gone’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 193). “I presume this has occurred before, though I cannot recall it” (Beckett, 2006, 153). “The bag is there, Willie, as good as ever, the one you gave me that day . . . to go to market [Pause. Eyes front.] That day. [Pause.] What day?” (*Ibidem*, 160). “The sunshade you gave me . . . that day . . . (pause) . . . that day . . . the lake . . . the reeds. [Pause. Eyes front.] That day. [Pause.] What day? [Pause.] What reeds?” (*Ibidem*, 162).

[...] What *could* I do, all day long, I mean between the bell for waking and the bell for sleep? [Pause.] Simply gaze before me with compressed lips. [Long pause while she does so. No more plucking.] Not another word as long as I drew breath, nothing to break the silence of this place. [Pause.] Save possibly, now and then, every now and then, a sigh into my looking-glass. [Pause.] Or a brief . . . gale of laughter. should I happen to see the old joke again¹⁵² (Beckett, 2006, p. 145).

Winnie, além dos outros modos como sinaliza a evolução do tempo cronológico, deixa claro que está ciente de estar desaparecendo a olhos vistos. Conforme já mencionado, no I Ato ela assim se manifesta: “Not to be just babbling away on trust as it is were not knowing and something gnawing at me” (Beckett, 2006, p. 148). A protagonista confirma ainda estar bastante consciente da sua consumição no tempo quando, no II Ato, verbaliza:

My arms. [Pause.] My breasts. [Pause.] What arms? [Pause.] What breasts? [...] Ah well, not to know, not to know for sure, great mercy, all I ask (Beckett, 2006, p. 161).

A forma atabalhoada com que Winnie se expressa, seus lapsos mnemônicos e o esforço para apagar sua autopercepção não conseguem suprimir o sofrimento provocado por um discernimento deveras presente. Winnie parece usar de uma metáfora, construída a partir da sua relação com a sombrinha, para expressar a dor de tentar manter de pé uma fuga imóvel da temporalidade linear cronológica, uma vez que tal esforço, sabido efêmero, também a consome.

Holding up wearies the arm. [Pause.] Not if one is going along. [Pause.] Only if one is at rest. [Pause.] That is a curious observation. [Pause.] I hope you heard that, Willie, I should be grieved to think you had not heard that. [*She takes parasol in both hands. Long pause.*] I am weary, holding it up, and I cannot put it down. [Pause.] I am worse off with it up than with it down, and I cannot put it down. [Pause.] Reason says, put it down, Winnie, it is not helping you, put the

¹⁵² Itálico do autor.

thing down and get on with something else. [Pause.] I cannot. [Pause.] I cannot move. [Pause.] No, something must happen, in the world, take place, some change, I cannot, if I am to move again (Beckett, 2006, p. 153).

Winnie manifestaria também estar bastante ciente da sua derrota contra o tempo:

I can do no more. [Pause.] Say no more. [Pause.] But I must say more. [Pause.] Problem here. [Pause.] No, something must move, in the world, I can't any more. [Pause.] A zephyr. [Pause.] A breath. [Pause.] (Beckett, 2006, p. 166).

Para a montagem da peça em 1979, Beckett, contudo, procedeu à seguinte alteração no excerto de Winnie acima citado: "After 'Problem here' [...] delete from '(Pause.) No, something must move . . .' to 'A breath'" (Beckett; Knowlson, 1985, p. 199). Talvez ela não cometa novamente a temeridade de desejar mais alguma alteração, pois a única mudança até então verificada em *Happy Days* é a evolução do seu soterramento.

Exatamente a progressão do soterramento de Winnie verificada no II Ato é que constituiria outra divergência de *Happy Days* em relação à elaboração do tempo presente nas demais peças de Beckett. Uchman (1987) não desconsidera de todo tal divergência, uma vez que observa que em *Happy Days* e em *Endgame* as mudanças trazidas pelo tempo físico, diferentemente daquelas observadas em *Waiting for Godot*, não seriam completamente externas às personagens.

As personagens de *Endgame* não deixam de notar a escassez de seus recursos materiais e, portanto, de padecer da privação imposta por uma evolução do tempo cronológico, mas é patente também não haver nenhum grande salto temporal ou nenhuma grande mudança nessa peça. Winnie, contudo, sofre o impacto pungente de uma extensa progressão temporal, pois que essa agrava a imobilidade da protagonista de modo a limitar sobremaneira sua ocupação. Assim, ao contrário do que afirma Uchman, haveria sim uma mudança concreta na situação de Winnie em *Happy Days*, o que desestabilizaria a percepção da realidade como estática. Talvez não seja equivocado considerar que nenhuma outra peça de Beckett apresenta uma mudança, externa objetiva e interna subjetiva, e uma progressão temporal tão significativas quanto *Happy*

Days. Algo de substancial ocorre nessa peça e Winnie não só é atingida em cheio por tal ocorrência como não consegue ignorar tal fato.

É possível que Winnie não aparente ser um dos pensadores de Beckett não por uma falta de discernimento, mas por recorrer a expedientes que a fariam parecer fútil e pueril ao tentar suplantar o desespero de uma consciência demasiado e desvantajosamente vigilante acerca do tempo. Afinal, conforme observado por McDonald (2006), diferentemente de outras personagens de Beckett, Winnie não encontraria guarida no cinismo e na desilusão. Ao descrevê-la como “*unaware*”, nos ensaios da montagem inglesa de 1979¹⁵³, Beckett talvez estivesse buscando apenas que a interpretação de Winnie trouxesse toda a concentração da inconsciência temporal arquitetada e por vezes alcançada pela personagem. Isso explicaria o motivo de Beckett, na mesma ocasião, ter também descrito Winnie como uma bagunça organizada, como alguém dotado de uma frivolidade profunda, cuja força procederia da inconsciência (Beckett *apud* Knowlson, 1985, p. 17). Beckett apresenta com *Happy Days* “*a banality out of banalities*”¹⁵⁴ ao representar uma mulher que, à beira da velhice, tentando desesperadamente interromper o fluxo do tempo que vai consumindo seus restos de beleza, revela não só a arbitrariedade da dimensão do juízo humano face à brevidade temporal do homem, mas ser o inclemente tempo tanto a substância quanto o termo daquilo que é designado por “vida”.

Faz-se necessário, porém, lembrar que em 1971 Beckett também teria afirmado, durante os ensaios da sua montagem alemã para a peça, ser o tempo bastante incompreensível para Winnie, que crê que tudo continuará como sempre e que não estabelece relações entre o passado e o presente. Ainda, no seu caderno de direção para essa montagem alemã de 1971 para o *Schiller-Theater Werkstatt*, “Beckett wrote, ‘her time experience, incomprehensible transport from one inextricable present to the next, those past unremembered, those to come inconceivable’” (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 150). Isso, contudo, não anularia o fato de poder Winnie ser

¹⁵³ (Beckett *apud* Knowlson, 1985, p. 17).

¹⁵⁴ (Knowlson, 1983, p. 20).

considerada a mais atenta das personagens de Beckett quanto ao tempo e não descartaria a possibilidade de se julgar ser grande a acuidade temporal da protagonista de *Happy Days*, mas que apenas dá por certo o inexplicável da própria experiência temporal apresentada nessa peça. Afinal, Winnie expõe a supressão da ordem natural ao falar da combustão da sua sombrinha:

With the sun blazing so much fiercer down, and hourly fiercer, is it not natural things should go on fire never known to do so, in this way I mean, spontaneous like (Beckett, 2006, p. 154).

Winnie evidencia o imponderável do tempo em *Happy Days* ao indicar que o espelho por ela quebrado reaparecerá em perfeito estado – o que provaria, grosso modo, que nada ali, com exceção do seu montículo e da sua circunstância, poderia mudar. Também deve ser lembrado que, entre os toques da sineta, o que implicaria a sucessão cronológica de dias, o sol não cruza o céu de leste a oeste, de modo a se pôr para novamente nascer e voltar a seguir para o poente, repetidamente, mas permanece estranhamente a pino. Mesmo que alguém possa vir a tomar tais manifestações tão somente enquanto reflexos da percepção temporal subjetiva de Winnie, só aparentemente externas a ela, parece presumível que a presença, mesmo que ocasional, de Willie na peça, por vezes também exposto à inclemência desse mesmo sol abrasador, contradiga tal leitura. Nesse mesmo sentido, seria importante também observar o fato de a esposa oferecer inteiro a Willie, já no II Ato, o espelho que então deveria estar em pedaços: “Take my looking-glass, it doesn’t need me” (Beckett, 2006, p. 162).

Analisando a peça a partir das afirmações de Beckett acerca dos “*inextricable presents*” de Winnie, a protagonista de *Happy Days* mais uma vez parece comprovar estar excessivamente atenta ao tempo. Ela não aparenta uma visão clara do passado e não conseguiria conjecturar um futuro distinto do agora por estar preocupada com cada segundo de uma somatória de presentes inextricáveis, pois em geral qualquer mudança se tornaria praticamente imperceptível sob a óptica pormenorizada da sucessão dos instantes – daí também a relação de *Happy Days* com a referência ao paradoxo de Zeno presente em *Endgame*:

HAMM: [...] Moment upon moment, pattering down, like the millet grains of . . .
[*he hesitates*] . . . that old Greek, and all life long you wait for that to mount up
to a life (Beckett, 2006, p. 126).

Beckett defende, no ensaio sobre Proust (Beckett, s/d), que a ação do hábito droga a consciência de modo a não se pensar na morte a todo momento. Nos ensaios de 1979 para sua montagem de *Happy Days*, Beckett descreve Winnie como uma mulher infantil e um tanto amalucada, que interrompe a si mesma com frequência por ter uma concentração extremamente curta¹⁵⁵. Se já estava explicada aquela que poderia ser uma infantilidade apenas aparente, o estado mental de Winnie seria decorrente do fracasso dos expedientes do hábito frente à sua percepção temporal, o que a impede de permanecer mergulhada no entorpecimento que faz olvidar a infalibilidade da morte, fazendo-a submergir continuamente para a realidade que a faz perder a razão. A loucura de Winnie decorreria da extrema lucidez acerca da arbitrariedade de um tempo que demarca o nascimento para acionar o cronômetro da morte.

Após a protagonista e seu esposo rirem juntos da piada deste acerca da imagem da formiga carregando um pequeno ovo, diz Winnie:

How can one better magnify the Almighty than by sniggering with him at his little jokes, particularly the poorer ones? [*Pause.*] I think you would back me up there, Willie. [*Pause.*] Or were we perhaps diverted by two quite different things?
(Beckett, 2006, p. 150).

Winnie cogita que ela teria se divertido por um motivo diverso do de Willie, por rir do que seria uma piada de mau gosto do Todo Poderoso. A protagonista parece então sugerir que sua gargalhada não procedia do jocoso que faria esquecer a gravidade da vida, mas ao contrário. O chiste de Willie teria desviado a concentração de Winnie para se manter distraída, de forma que após isso ela voltaria sua atenção para o sarcasmo

¹⁵⁵ (Fehsenfeld *apud* Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, p. 16).

divino em fazer reproduzir uma vida sobremaneira insignificante por evoluir sempre em direção a seu fim, a única certeza¹⁵⁶.

A representação em *Happy Days* do incessante avanço de uma morte iminente estabeleceria a presença de mais um procedimento de *desvio fabular* nessa peça.

3.2.3.8. O longo estiramento do instante da morte: um *presente mais que presente* desdobrado por falas de perfil monológico e pela *estética do tableau*

Sarrazac (2017; 2002) verifica a constituição de dramaturgias, desviadas da composição fabular tradicional, que, centradas na *distensão do instante* pregnante da morte, ganham a dimensão do *drama-da-vida* inteira. Ao apresentar duas etapas do que seria o lento sepultamento de uma mulher aparentemente viva, Beckett trabalharia exatamente o estiramento do instante da morte conforme especificado por Sarrazac. *Happy Days* abarcaria a totalidade da existência ao representar o inane de uma vida que só na morte encontraria sua razão e que tem o sofrimento como meio de alcançar sua finalidade. Winnie recorreria então a um arsenal de banalidades, dada a necessidade de insuflar de fora o sentido de uma existência caprichosa, em si mesma sem sentido, de modo que *Happy Days* representaria, a partir da banalidade, um argumento nada banal. A morte e o não sentido imanente da vida seriam o *presente mais que presente* em *Happy Days*.

Cohn (1980) constata que uma das formas de a dramaturgia beckettiana promover o estiramento do presente é pelo uso abundante de trechos monológicos. Mercier considera que com *Happy Days* é que Beckett descobriu como escrever uma peça composta integralmente por um monólogo, já que a presença de Willie não altera a constituição monológica dessa obra, e a personagem de *Krapp's Last Tape*, peça que antecede *Happy Days*, estaria dialogando com seu *self* de outras épocas (Mercier, 1977,

¹⁵⁶ Diz Beckett em carta de 3 de setembro de 1961 para Alan Schneider:

[...] they are both duly diverted by it. By "two different things" I am not quite sure what she means, possibly that Willie is not seeing the joke from the same angle as she, i.e. he laughing at the image of the ants devouring her and she at the image of the ants devouring herself. Nuance? (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 103).

p. 77). Parece que, de fato, a despeito da estaticidade representada nas peças beckettianas anteriores, nenhum dos textos teatrais pregressos de Beckett trabalha tão agudamente o solilóquio. A concentração do solilóquio e o perfil monológico de *Happy Days* parecem estabelecer exatamente aquela que seria a *estética do tableau* definida por Sarrazac (2017), a qual, reduzindo a atividade ao mínimo e apoiando-se no ato de fala e no relato narrativo, é concentrada em um tempo subjetivo constituído como a intersecção de todas as temporalidades.

O quadro retratado por *Happy Days* seria o da última estação, morredoura, do jogo da vida, um quadro que por sinédoque transmite a agonia de uma “extenuação cada vez maior da vida”, assim como Sarrazac (2017, p. 124-125) verifica em outras peças de Beckett. Nesse último quadro, concentrado da *Via Crucis* humana, a agonia nunca chega a seu termo, de modo que ela tende ao infinito, uma vez que aos personagens beckettianos, presos em um mundo em progressiva deterioração, é vedada a morte ou o suicídio. Segundo Uchman (1987), essa imagem da evolução infinita de uma degradação próxima a um fim iminente é o que faz com que alguns autores identifiquem a construção temporal beckettiana como entrópica.

This has led some of the critics to discussing Beckett’s drama from the point of view of the laws of thermodynamics, especially that of “entropy” or the running down of the things from energy to exhaustion, and of the absolute zero which can only be approached asymptotically i.e. got ever closer to without ever being reached (Uchman, 1987, p. 6).

Em *Happy Days* se sabe que o monte zenoniano em que Winnie está presa se avoluma e que a cobrirá por completo, mas não é possível mensurar quando será alcançado o fim de uma degradação que tende ao infinito, dado que seria exposto nessa peça aquilo que, também segundo Uchman, faz-se bastante patente em *Endgame*: “[...] a gradual process of inexorable entropy” (Uchman, 1987, p. 51).

Happy Days não é uma peça muito longa e viria a abranger, senão a totalidade da existência, a totalidade de uma dada existência – a de Winnie, ao menos. Dado o caráter extremamente fragmentado do discurso da sua protagonista, *Happy Days* se

aproximaria da descrição de Sarrazac (2017) acerca de dramaturgias breves que não cessam de se fragmentar. Nesse sentido, essa obra novamente se aproximaria dos *dramáticos beckettianos*, dos quais anteciparia ainda outros aspectos.

3.2.4. Conclusões parciais a partir do tempo em *Happy Days*

Segundo Uchman (1987), predomina em *Happy Days* uma imobilidade temporal que transmite a ideia de um “*eterno presente*”.

Realmente, há uma estaticidade temporal em *Happy Days*, mas também é evidente haver na peça uma mudança significativa que, demarcando um presente diverso do passado, impacta consideravelmente sua protagonista, fazendo com que ela não possa ignorar tal transição.

Uchman (1987) observa, a partir de *Play*, que o passado assume um papel bastante importante em *Happy Days*, pois o agravamento da situação de Winnie constitui uma grande mudança na peça e só pode ser observado em relação à circunstância anterior. Ademais, um determinado apelo do passado parece estar, assim como Uchman verifica em peças beckettianas tardias, bastante presente em *Happy Days*. Winnie, assim como personagens posteriores de Beckett, encara sua atual circunstância com a normalidade informada por algumas narrativas do próprio passado. Winnie se esforça para modular seu presente sob o feitiço do seu passado, o que, diferentemente do que é defendido por Uchman, faria *Happy Days* se aproximar da constituição do tempo formulada em peças escritas por Beckett a partir de *Play*. Não obstante, se, como afirma Uchman, com *Play* as personagens beckettianas frequentemente passam a viver no passado por não aceitarem sua presente condição, parece difícil saber se Winnie aceita ou não seu soterramento. Ela busca ignorar a gravidade da sua situação presente e a passagem cronológica do tempo, mas – diversamente da maior parte das personagens dramáticas de Beckett concebidas a partir de *Play* – está a par daquilo que se passa no presente sem que isso a faça empenhar esforços para impedi-lo. O fato de Winnie não tentar escapar do seu montículo, todavia, talvez só venha a provar que a personagem sabe ser impossível lutar contra o avanço do tempo que Uchman designa por físico.

Diversamente, ainda, do que considera Uchman, *Happy Days*, assim como *Krapp's Last Tape*, trabalha os conceitos de memória voluntária e involuntária, dada a força dos rompanes mnemônicos de Winnie acerca da menina Mildred e devido à protagonista usar do expediente da memória voluntária para tentar evadir-se da percepção do tempo presente.

Happy Days parece assumir um papel importante na dramaturgia de Beckett, ao reunir aspectos dos três grupos de peças delimitados por Uchman a partir de uma constituição temporal: do predomínio da percepção subjetiva de uma temporalidade estática que estabelece a assimilação de um “*eterno presente*”, da sujeição da temporalidade à perspectiva do *self* de uma personagem central e da negligência quanto ao tempo presente devido a uma entrega à rememoração que sugere o recobrar de um “*eterno passado*”.

Tal qual observa Uchman, *Happy Days* apresenta a conformação de um tempo em espiral, formado pela fusão da mobilidade de um tempo cronológico que segue avante – deduzido a partir de alguns indícios presentes nas falas de Winnie e no ambiente que a envolve – e da imobilidade temporal depreendida de um sol inalterável, de “ações” repetitivas e do discurso monológico da protagonista.

A espiral do tempo, segundo Uchman uma constante na produção dramatúrgica de Beckett, assume, contudo, em *Happy Days*, um aspecto bastante particular por não parecer se reduzir a nenhuma das fórmulas temporais divisadas pela estudiosa.

Ao constituir um espectro temporal mais amplo, Beckett emprega em *Happy Days* praticamente todas as operações que Sarrazac especifica incidirem sobre a construção do tempo dramático: a citação como uma forma de *repetição*, a *repetição* propriamente dita, a *repetição-variação*, a *retrospecção*, o uso da *estética de paisagem*, a *antecipação*, a *distensão do instante pregnante da morte*, a criação de um *presente mais que presente*, a concentração no ato de fala e no relato narrativo de *perfil monológico*, o uso da *estética do tableau* etc. Todas essas operações verificadas em *Happy Days* promovem uma dilatação temporal e são ainda associadas a outros expedientes que, conforme observado por Cohn (1980), produzem esse mesmo efeito, como por exemplo a inserção

de divagações sobre o tempo ou de referências temporais dispersas. A estagnação temporal gerada por tais meios concorre com uma progressão temporal também observada em *Happy Days* de forma a determinar um *desvio fabular dramático*.

A combinação entre uma imobilidade e uma mobilidade temporal em *Happy Days*, o que produz a forma espiralada do tempo, dá-se, contudo, diante da evidência material de uma progressão dramática, necessária à fábula *stricto sensu*. Não se confirma, todavia, a permanência da fábula em *Happy Days* devido ao remanescente de uma progressão temporal extenuada pelas investidas de procedimentos que trabalham a estagnação do tempo.

Não obstante, a ocorrência de uma progressão temporal, ainda que restrita à imagem representada na peça, mantém-se tão explícita que Winnie parece não poder ignorá-la. A despeito de ser aparentemente retratada como fútil e infantil matrona burguesa, Winnie seria a personagem dramática beckettiana que maior consciência temporal demonstra, por indicar estar a par da ação do tempo cronológico e da percepção subjetiva do tempo, além da conjuntura temporal de *Happy Days*. Aliás, a manifestação dessa consciência temporal também dá vazão a um tema capital da peça em questão: o tempo. Em *Happy Days*, a desfamiliarização do tempo, talvez um dos motivos que tenha feito Beckett voltar-se para o teatro, ganha fundamento temático.

Szondi (2001) defende que a emergência de novas perspectivas e de novos temas a partir da modernidade faz exigir novas formas dramáticas, que se afastam do arquétipo de um drama absoluto compreendido como o drama *stricto sensu*. Logo que terminou de escrever *Happy Days*, Beckett chegou a expressar sua preocupação se seria essa obra uma peça teatral e se valeria a pena continuar a pressionar o teatro nesse sentido¹⁵⁷. Essa preocupação inicial do autor comprovaria que ele não desejava renunciar à forma dramática. Ao adotar em *Happy Days* aqueles que seriam procedimentos de *desvios fabulares* concernentes à constituição do tempo dramático, Beckett conceberia uma forma dramática “desordenada”, mais ajustada ao tema da peça.

¹⁵⁷ Ver página 79, em que há a citação a uma carta de Beckett que confirma essa apreensão do autor – (Beckett, 2014, vol. III, p. 434-435).

Beckett desenvolve a noção de uma entropia temporal em *Happy Days* ao representar uma progressiva e perene extenuação da vida, a evolução da carência dos recursos e do soterramento de Winnie rumo a uma morte iminente, que nunca chega. O autor, porém, trabalha ainda um outro conceito de entropia na peça, ao exprimir o caos abstracional do próprio tempo: apesar de onipresente e inexorável, o tempo é sempre relativo.

Pode-se considerar que em *Happy Days* Beckett coordenou uma *pulsão de desordem*, algo que Sarrazac (2002; 2013, a.; 2013, b.; 2017) considera como o motor do drama moderno e contemporâneo para a composição de um discurso fragmentado que possibilita abordar todos os ângulos contrastantes de percepção do tempo e de diferentes concepções temporais. *Happy Days* apresenta uma protagonista demasiadamente atenta ao tempo, por debalde buscar ignorar cada segundo do presente, e usa praticamente todos os meios dramatúrgicos conhecidos para desenvolver uma estaticidade temporal e para marcar uma progressão em um tempo estagnado. Como não considerar, então, a produção de uma *fábula* em *Happy Days* constituída a partir de *desvios fabulares temporais* que permitiriam representar diversas perspectivas acerca do tempo? Nesse sentido *Happy Days* parece se afirmar como exemplo da subsistência dramática da *fábula em desvio* defendida por Sarrazac (2002; 2013, a.; 2013, b.; 2017).

O enfoque de Szondi (2001) pretere o tratamento da dramaturgia beckettiana. Por sua vez, Lehman (2007) sugere a associação do nome de Beckett a um *teatro pós-dramático*, que, pela sua aversão à fábula, recusa até mesmo a distorção paródica da dramática tradicional. Nesse caso, *Happy Days* viria a ser exemplar da *fábula em desvio* identificada por Sarrazac e não deixaria de parodiar o drama *stricto sensu*, cuja delimitação serviu-se das unidades aristotélicas. Parodiando o referencial aristotélico, que exige que o texto teatral represente uma ação desenvolvida no período de um único dia, *Happy Days* expõe o errar imóvel de uma protagonista que, afirmando o transcorrer de sucessivos dias, é exposta a um sol a pino que, fustigante, não transita.

A constante manutenção da luz em *Happy Days*, uma das estratégias beckettianas de dilatação temporal identificadas por Cohn (1980), cenograficamente representada como parte do ambiente de Winnie, parece sugerir também o desenvolvimento de um

desvio fabular dramático a partir do espaço. Torna-se necessário, portanto, analisar também o espaço dramático da peça em questão a fim de elucidar a elaboração de possíveis *desvios da fábula* configurados por meio desse outro elemento basilar da construção dramática.

3.3. O desvio pelo espaço

Sarrazac (2017, 2012) destaca a indeterminação e a desertificação do espaço, constituído como um *despovoador*, como procedimentos de *desvio da fábula* empregados por Beckett no tocante à construção do espaço dramático. As explicações de Sarrazac sobre um espaço dramático purgatorial, a *estética da paisagem*, a *estética do tableau* e a importância da imagem no teatro moderno e contemporâneo, no entanto, parecem indicar outros processos de desvio fabular dramático utilizados na dramaturgia teatral beckettiana quanto à elaboração do espaço.

Atentando para a definição do teatro como arte do espaço no tempo presente e admitindo a *romancização* da forma dramática, Sarrazac reconhece um papel que as didascálias – antes responsáveis apenas por oferecer indicações referentes à constituição dos elementos cênicos e à ambientação e representação dramáticas – passariam a ter em dramaturgias modernas e contemporâneas. Segundo Sarrazac, dramaturgias do teatro moderno e contemporâneo usariam as didascálias para integrar a voz do *autor-rapsodo* no drama de modo a constituir uma “mediação romanesca”:

[...] A mediação romanesca – essas brechas que o autor-rapsodo opera no drama – substitui de certa forma a mediação pictórica. A voz do autor dedica-se à *hipotipose* permanente: ela procura, ao longo de toda a representação, nos fazer ouvir e ver o *tableau* (Sarrazac *In* 2013 a., p. 143).

Philippe Hamon (1981), estudioso da questão da descrição no campo da teoria literária, esclarece ser a *hipotipose* um dos ramos estilísticos descritivos dedicados ao tipo de objeto descrito, no caso eventos concretos (ações) ou subjetivos (paixões). Hamon ainda esclarece que, derivada da retórica, a *hipotipose* corresponde a uma viva e entusiástica descrição verbal capaz de fazer com que o leitor ou o ouvinte tenha a impressão de estar diante da cena ou da circunstância descrita.

A partir da concepção de *hipotipose*, Sarrazac viria a indicar a importância da imagem e do espaço em um tipo de dramaturgia estabelecida como “[...] um quadro sem bordas e limites” (Sarrazac, 2017, p. 196).

Haveria mais de uma razão que faria a imagem e o espaço serem cruciais em *Happy Days*. A primeira delas a ser aqui analisada diz respeito, precisamente, ao apelo pictórico da peça e sua relação com as artes visuais.

3.3.1. A relação de *Happy Days* com as artes visuais: um caminho para o *desvio fabular*

Em *Images of Beckett*, Knowlson (2003) apresenta um levantamento iconográfico da obra teatral beckettiana, que teria a arte pictórica como fonte visual. A biografia de Beckett de autoria de Knowlson (2004), aliás, deixa evidente que o autor de *Happy Days* não foi um frequentador assíduo de teatro, mas de galerias de arte e museus¹⁵⁸.

Knowlson (2003) relata, por exemplo, que Beckett creditou a atmosfera de *Waiting for Godot* à tela *Mann und Frau den Mond betrachtend*, de Caspar David Friedrich (1774-1840). Da mesma forma, o *insight* que teria dado origem à figura da Boca e do Auditor em *Not I* é creditado a *La decollazione di San Giovanni Battista* de Caravaggio (1571-1610). Diferentemente, em relação a *Happy Days*, Beckett teria mencionado por alto que a imagem de Winnie semissepulta teria advindo da visão de alguém parcialmente enterrado numa praia, o autor poderia ter-se inspirado nas últimas cenas do filme *Un chien andalou*, de Luis Buñuel (1900-1983) e Salvador Dalí (1904-1989), em que duas mulheres aparecem enterradas a meio-corpo em um deserto de areia (Knowlson, 2003, p. 92). Knowlson, até então, identifica apenas a composição da iluminação de *Happy Days* com a vigorosa oposição entre luz e sombra oferecida pela pintura expressionista. Um ano mais tarde, na sua biografia de Beckett, Knowlson cogita que uma fotografia talvez possa ter influenciado a composição de *Happy Days*¹⁵⁹:

¹⁵⁸ Ver nota de rodapé de número 21.

¹⁵⁹ As principais fotografias e pinturas pertinentes a *Happy Days* a serem referidas constam como apêndices deste trabalho: uma fotografia de Angus McBean e uma imagem de um quadro de Max Ernst.

[...] Closer to the woman of *Happy Days* is a photograph by Angus McBean of Frances Day, in the review *The Fleet's Lit Up*, in 1938. The actress, buried to her waist, is posed with a mirror held in another's hand. The image is one of those pastiches of à la mode Surrealism that McBean did for the *Daily Sketch* (Knowlson, 2004, p. 425)¹⁶⁰.

Já em *Note sur les images visuelles de "Oh les beaux jours"*, Knowlson (2012) observa que McBean resgatou o tema de uma mulher parcialmente coberta de areia em outras de suas fotografias, que poderiam ter influenciado Beckett.

[...] Angus McBean a utilisé le même motif d'une femme à moitié enterrée dans deux autres photos: une de l'actrice Flora Robson, prise aussi en 1938, la poitrine sortant de la terre, et une autre de la vedette de cinéma Audrey Hepburn, photographiée mais cette fois-ci en 1951, la poitrine surgissant du sable et entourée de deux colonnes de type néoclassique (Knowlson, 2012, p. 24)^{161 162}.

Também é assinalada por Knowlson (2012) uma habitual identificação da imagem de Winnie em *Happy Days* com o inferno dantesco, já que na Divina Comédia – livro de cabeceira de Beckett – há quem esteja condenado a ter o corpo todo para sempre submerso em um lago congelado (Inf., XXXII), e quem sofra o suplício eterno de permanecer semissepulto em covas fumegantes (Inf., X; Inf., XIX)¹⁶³. Afinal, tratando também da relação entre o Canto X do Inferno de Dante e *Happy Days*, expõe Carrière (2013) em *Beckett's Happy Days and Dante's Inferno, Canto 10*:

[...] [The description of Canto 10] brings to mind several parallels with *Happy Days*. The blazing sun and 'hellish' heat that scorch Winnie and Willie here find

¹⁶⁰ Angus McBean (1904-1990) foi um fotógrafo e cenógrafo galês associado ao Surrealismo, enquanto a atriz americana Frances Day (1907-1984) alcançou grande popularidade no Reino Unido com o teatro de revista.

¹⁶¹ Flora Robson (1902-1984) – atriz inglesa de teatro e cinema. Audrey Hepburn (1929-1993) – famosa atriz hollywoodiana de origem britânica.

¹⁶² Os referidos retratos fariam parte de uma série fotográfica que traz ainda a imagem da atriz americana Dorothy Dickson (1893-1995) capturada na mesma posição.

¹⁶³ Knowlson (2012) refere-se apenas ao Canto XIX do Inferno, em que os condenados permanecem semissepultos, de pernas para o ar, em covas abrasadoras, ao descrever o que parece ser uma mescla das imagens presentes nos Cantos X, XIX e XXXII (Inf.), retratadas em gravuras de Gustave Doré (1832-1883).

their analogue in the fire that rains down and the extreme heat of the tombs. In both cases there is an emphasis placed on the protagonists' physical suffering as they are burned by the great heat. Willie lies hidden from the spectator's view in his hole just as the condemned lie in their tombs hidden from Dante. Winnie is partially buried and therefore also 'entombed' [...] (Carrière, 2013, p. 201).

É necessário abrir aqui um parêntese para tratar de outra referência imagética dantesca considerada pelos estudiosos de Beckett, frequente não só em *Happy Days* mas em toda a obra beckettiana: a imagem da personagem Belacqua, presente no Canto IV do Livro do Purgatório da Divina Comédia¹⁶⁴.

Belacqua teria sido um hábil fabricante florentino de instrumentos musicais que, à época de Dante, teria ganhado fama devido à sua extrema preguiça. É no Ante-Purgatório da Divina Comédia, a antecâmara purgatorial mais exterior do Paraíso que Belacqua, com outras personagens indolentes, negligentes e omissas, aguarda prostado a passagem de um tempo equivalente à duração da sua vida terrena para ascender ao Céu. Belacqua, como os demais procrastinadores que ali se encontram, está assim condenado a sofrer uma espera a que tantas vezes sujeitou os outros e a Deus – já que Deus veio colher o arrependimento dos apenados do Ante-Purgatório apenas nos últimos instantes de suas vidas. Belacqua é, contudo, também interpretado como uma personagem cômica e como um elemento paradoxal da Divina Comédia. Isso porque ele, em espera ociosa, em posição fetal abrigado do sol incandescente, à sombra fria debaixo de uma grande pedra, pretende purgar um pecado favorecido por essa sua forma de expiação. No poema, Belacqua não esconde a perpetuação do seu sonolento vício e diz esperar passivamente que o céu somente, em movimento, trabalhe até alcançar o equivalente à medida temporal então exigida¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Daniela Caselli (2005), ao tratar exatamente da relação entre a obra de Beckett e a de Dante, em *Beckett's Dantes: intertextuality in the fiction and criticism*, discorre, por exemplo, sobre a presença de Belacqua na primeira novela de Beckett, a qual, intitulada *Dream of Fair to Middling Women*, tem "Belacqua Shuah" como sua personagem central, e discorre também como a imagem dantesca de Belacqua teria influenciado *How It Is*, uma novela que Beckett escreveu originalmente em língua francesa e que ganhou sua primeira publicação em 1961 – ano em que o autor finalizou a composição de *Happy Days*.

¹⁶⁵ Diz Belacqua:

A figura de Belacqua remete tanto à imagem de Willie recolhido do sol em seu buraco quanto à visão de Winnie supliciada em um *stillness* esperando um descanso eterno.

Voltando ao artigo *Note sur les images visuelles de "Oh les beaux jours"*, Knowlson (2012), entretanto, atém-se à sua descoberta, em 2010, de outra possível fonte de inspiração visual para a composição de *Happy Days*: a pintura de 1957 intitulada *Projet pour un monument à W. C. Fields*, de Max Ernst (1891-1976). A tela, que faz referência ao filme *My Little Chickadee*, de 1940, tem no centro o meio-corpo de uma figura feminina, em tons de vermelho, que usa um chapéu e segura uma sombrinha, concebida a partir da imagem da atriz e vedete Mae West (1893-1980). Já no seu canto inferior direito está colocada a grande cabeça de um homem usando um chapéu alto, que representaria o ator W. C. Fields (1880-1946). As duas figuras retratadas são ainda observadas por uma terceira, uma pequena cabeça que, com olhos vivos e um sorriso zombeteiro, paira no lado superior esquerdo da tela. Conforme Knowlson observa, essa pintura se assemelharia mais com a composição visual de *Happy Days* que qualquer outra fonte até então cogitada. Também Knowlson verifica que Beckett provavelmente teria conhecido essa obra de Max Ernst, com quem o autor tinha uma certa proximidade¹⁶⁶, um tempo antes de iniciar a redação de *Happy Days*. Haveria uma reprodução dessa pintura na biografia do pintor, lançada em 1958, escrita pelo crítico de arte Patrick Waldberg (1913-1985), amigo íntimo de Beckett. Ainda que nessa biografia de Max Ernst, vinda a público em dezembro de 1958, a reprodução da pintura esteja em preto e branco, Knowlson destaca a disposição das figuras apresentadas em *Projet pour un monument à W. C. Fields* e demonstra ser possível Beckett ter tido contato ao menos

Prima convien che tanto 'l Ciel m'aggiri 130
Di fuor da essa, quant' io fece in vita,
Perchè 'ndugiai al fin li buon sospiri ;

Se orazione in prima non m'aita 133
Che surga su di cuor che 'n grazia viva:
L'altra che val, che 'n Ciel non è udita ? (Dante *In Lombardi*, 1822, p. 95 / Dante, *Purg.*, IV, 130-135).

¹⁶⁶ Max Ernst foi casado com a colecionadora de arte Peggy Guggenheim (1898-1979), amiga de Beckett, com quem o autor tivera um envolvimento amoroso entre o fim de 1937 e o início de 1938. Ernst chegou a ilustrar a edição trilingue de um trabalho de Beckett pela *Manus Presse* de Stuttgart: *From an abandoned work / D'un ouvrage abandonné / Aus einem aufgegebenen Werk* (Beckett, 1967).

com uma versão colorida da obra no período precedente à elaboração de *Happy Days*, que poderia, portanto, apresentar uma representação dramatúrgica e, em última instância, cênica desse quadro de Max Ernst.

As três figuras representadas no quadro de Max Ernst, entre as quais a da mulher a meio-corpo e a da cabeça que flutua no alto da tela, encontram-se em um espaço tomado apenas por frações coloridas aglutinadas. Em *Happy Days*, uma Winnie seccionada afirma ser observada de cima em um descampado coberto de pequenos aclives que, desertificado e indeterminado geograficamente, apresenta-se como um *nowhere*. A concepção *stricto sensu* de fábula dramática, apoiada nas conceituações aristotélicas dos elementos do texto teatral, requer que a ação do drama se passe em um único lugar determinado. A correspondência entre o colorido informe da tela de Max Ernst e a indefinição geográfica e o inóspito do espaço de *Happy Days* constituiria um desvio da definição espacial deduzida da inequívoca univocidade do espaço exigida pelo conceito fabular dramático tradicional.

Independentemente da semelhança entre a imagem disposta em *Happy Days* e a figuração presente em *Projet pour un monument à W. C. Fields* ser ou não premeditada, há outras relações entre a peça de Beckett e a arte pictórica responsáveis pela elaboração de um espaço dramático que, constituído como um *nowhere*, diverge da concepção tradicional de fábula não apenas pela sua indeterminação local.

Apesar de se concentrar na identificação de referências das artes visuais presentes na dramaturgia teatral de Beckett, Knowlson (2003), em *Images of Beckett*, já afirma: “[Beckett’s] remarkable ability to draw on his knowledge of one artistic medium and see its possibilities for transformation and use in another” (Knowlson, 2003, p. 53). Mesmo sem mencionar o termo écfrase (ingl. sing. *ekphrasis*, ingl. pl. *ekphraseis*), essa afirmação de Knowlson diria respeito à característica ecfrástica dos textos teatrais beckettianos.

Proveniente do grego arcaico, o vocábulo écfrase (ἐκφρασις, *ékphrasis*) – ἔκ (ek = “fora, ex”) + φράζω (phrázō = “eu explico, aponto”) – foi originalmente cunhado para designar o exercício retórico de reconstituir a vívida imagem de um objeto no “olho mental” do ouvinte ou leitor por meio da descrição. Ainda que no Período Helenístico o termo

écfrase também tenha passado a designar a descrição poética de uma obra de arte visual e que o paragon entre as artes tenha sobrevivido em autores como Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)¹⁶⁷ até a chegada da modernidade, a partir do século XIX ocorreria uma disseminação da écfrase no campo específico da produção artística, a qual voltaria a animar as discussões entre o verbal e o visual. Nos séculos seguintes, porém, ainda que sob a perspectiva artística, a definição de écfrase voltaria a provar sua elasticidade.

Heffernan (2004), em *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, define a écfrase como “[...] a verbal representation of a visual representation” (Heffernan, 2004, p. 3). Segundo Heffernan, tal definição resolveria a polarização apresentada pela perspectiva de Davidson (1983) acerca da écfrase e a excessiva abrangência com que Krieger (1992) emprega o termo. Referindo-se à poesia como a arte literária em si mesma, Davidson (1983) diferencia “*the classical painter poem*”, composição poética que descreve uma pintura ou escultura no sentido de transmitir as peculiaridades do objeto de arte descrito, do “*painterly poem*”, obra literária que emprega estratégias de composição análogas às utilizadas pelas artes visuais mas sem aludir, necessariamente, a um objeto em particular. Krieger (1992), por sua vez, explica a écfrase como um princípio geral da composição literária que usa as artes visuais como uma metáfora não apenas para a representação verbal voltada à expressão da experiência visual, mas para a apreensão do movimento e da temporalidade linguística

¹⁶⁷ Na sua obra *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* de 1766 – *Laocoon: An essay Upon the Limits of Painting and Poetry* (Lessing, 2013) –, Lessing aborda a representação do episódio lendário de Laocoonte e seus filhos, Antifantes e Timbreu, sendo estrangulados por duas serpentes, conforme apresentado no grupo escultórico helenístico *Laocoonte e seus filhos*, atribuído a Agesandro, Atenodoro e Polidoro, e como narrado na *Eneida* de Virgílio. A partir de uma análise comparativa entre essas duas grandiosas representações, a escultórica e a poética desse mesmo evento mítico, Lessing teoriza os limites das artes plásticas e da arte poética. O autor discerne, por exemplo, a impossibilidade de as artes plásticas representarem o abstrato invisível senão por meio da alegoria e de apreenderem a sucessão temporal de um evento, e discorre sobre o fato de a poesia não poder captar a simultaneidade necessária à contemplação da beleza corpórea, subordinada à apresentação de uma totalidade. Se a concepção de Lessing da superioridade da poesia sobre as artes plásticas fosse alvo de controvérsia, sua exposição das divergências e semelhanças entre as artes seria determinante para o desenvolvimento dos estudos que tratam da relação entre o verbal e o visual – especialmente suas observações quanto à afinidade das artes plásticas com a perspectiva espacial e a respeito da forma de como a arte poética é afeita à dimensão temporal.

pelo *stillness* da convenção imagética formal estabelecida na materialidade espacial da escrita.

Ainda que à primeira vista a definição de écfrese apresentada por Heffernan (2004) aparente ser capaz de compreender a relação da composição dos textos teatrais beckettianos com as artes visuais, um estudo acerca dessa relação viria demonstrar que o sentido visual da dramaturgia teatral de Beckett demanda uma concepção mais ampla de écfrese.

Lois Oppenheim (2000) atribui a definição de écfrese empregada no seu estudo, *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*, especialmente ao trabalho de Tamar Yacobi (1995), *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, que estende a écfrese à “narrativização” de um modelo visual, cunhada a partir do “pictorialismo”¹⁶⁸ característico do *painterly poem*. Sobre essa combinação, é bastante elucidativa a seguinte explicação de Yacobi (1995):

[...] This intersection [between two neglected forms: pictorial modes and narrative ekphrasis] compounds the ekphrasis of a visual model (as distinct from a unique artwork) with narrativized (as against descriptive, picturelike) effect, though not only within narrative works. The neglect of both forms, I point out, relates to theory's doctrinal biases, namely, the insistence on interart reproduction (“mimesis”) and so on either-or choices (between epic and lyric, action and description, narrativity and pictoriality). Instead, I argue for the centrality and the specifically narrative roles of the pictorial model (Yacobi, 1995, p. 599).

¹⁶⁸ Heffernan (2004) distingue a écfrese do pictorialismo, destinado à representação de objetos naturais e artefatos em vez de objetos de arte (Heffernan, 2004, p. 3). O autor, todavia, esclarece que, por pretender a reprodução verbal de determinados fundamentos visuais ou procedimentos das artes visuais e não exatamente a reconstituição discursiva de uma imagem, o pictorialismo pode ainda prescindir de um objeto ou artefato real a ser representado. É importante acrescentar, contudo, que, apesar de excluir o pictorialismo do seu conceito de écfrese justamente por circunscrever a écfrese à relação entre a representação verbal e a representação visual – “[...] [ekphrasis] explicitly represents representation itself” (*Ibidem*, p. 4) –, Heffernan considera que o pictorialismo e a écfrese não são reciprocamente excludentes: “An ekphrastic poem may use pictorial techniques to represent a picture” (*Ibidem*).

Yacobi (1995) então defende que a narrativização de um modelo visual não exige a mimese, de modo a sustentar a análise de Oppenheim (2000):

Ekphrasis in Beckett takes a distinctly nonmimetic turn; it dramatizes perception as it points to the unreliability of representation of the (already unreliable) real (Oppenheim, 2000, 141).

Para Oppenheim (2000), a perspectiva apresentada por Yacobi permite analisar as múltiplas facetas da écfrase em uma composição literária que evolui no sentido de se aproximar cada vez mais do estatismo próprio das artes visuais e de abordar uma obra que explora a referência visual e a visualidade para criar, sobretudo, um efeito narrativo distinto: o ecfástico. Sobre a produção desse efeito, Oppenheim esclarece:

Ekphrasis [...] [has not need to] refer to a single object-source, but many, or even the sum of works by an artist, and more: It may even take art, as opposed to a work or works of art, as its model. And it may involve the entire length of the text, not just the segment in which the visual art is cited. [...] [Besides that,] the visual object-source [or the object-sources] [...] [can be] enlivened by its correlation to the narrative action, [with] its embedding within a discursive surround (Oppenheim, 2000, p. 138-139).

Indicando, então, a centralidade da narrativa ecfástica na produção beckettiana, afirma novamente Oppenheim: “Visual allusions in Beckett are most often invested with an indisputably narrative force far more transformative than comparative or descriptive” (Oppenheim, 2000, p. 138).

Se a pesquisa do estabelecimento de um efeito narrativo ecfástico em *Happy Days* cinge o exame de como Beckett promove a abstinência da ação no tempo presente de forma a constituir um *desvio fabular* dramático, por ora cabe observar os possíveis desenvolvimentos ecfásticos relacionados à composição espacial dessa obra. Afinal, observa Oppenheim: “Beckett’s post-Godot drama of the 1950s [...] result in the immobility or stasis prioritizing the scenographic would suggest” (Oppenheim, 2000, p. 131).

Oppenheim (2000) verifica que Beckett buscou exprimir o exercício da visão de modo a evocar a plasticidade e a visualidade pictórica a partir da écfrese. Assim, a autora deixa claro que trata da constituição ecfástica da obra beckettiana tomando a écfrese como um termo guarda-chuva a fim de abordar a ampla e profunda relação da composição literária de Beckett com as artes plásticas, a pintura em especial. A estudiosa então considera que Beckett pratica a écfrese não só por aludir a determinadas obras de arte, mas por apresentar uma escrita pictorial que articula características específicas da linguagem literária e da linguagem pictórica, por representar o funcionamento de procedimentos pictóricos na sua composição literária e por alegorizar algumas discussões, em torno da representação, encetadas pela arte moderna.

Se não é totalmente seguro que Beckett tenha recorrido a uma referência visual particular ao conceber *Happy Days*, é certo que a didascália inicial do texto, que descreve o espaço em que se dá a peça e a ocupação desse espaço, ostenta uma clara referência à pintura:

Expanse of scorched grass rising centre to low mound. Gentle slopes down to front and either side of stage. Back an abrupt fall to stage level. Maximum of simplicity and symmetry.

Blazing light.

Very pompier trompe-l'oeil backcloth to represent unbroken plain and sky receding to meet in far distance.

Imbedded up to above her waist in exact centre of mound, WINNIE. About fifty, well preserved, blond for preference, plump, arms and shoulders bare, low bodice, big bosom, pearl necklet. She is discovered sleeping, her arms on the ground before her, her head on her arms (Beckett, 2006, p. 138)¹⁶⁹.

No caderno do autor para sua direção de 1979 para *Happy Days* é esclarecido que Beckett, assim como já havia feito na montagem de 1971 para o *Schiller-Theater Werkstatt*, diferentemente do especificado no texto publicado, deslocou o montículo de

¹⁶⁹ Negrito aqui inserido.

Winnie para a esquerda do palco de modo a abalar a simetria cenográfica até então exigida (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, 21). Essa questão, porém, será posteriormente abordada. Por ora, é importante apenas destacar a relação do trecho acima com a pintura.

Grande parte da didascália inicial de *Happy Days* mais aparenta ser a descrição de um quadro do que de um cenário dramático, devido ao estatismo da imagem descrita e ao uso de um passivo que remete à contemplação visual para retratar o repouso de Winnie na abertura da peça: “*She is discovered sleeping*”. Além disso, é óbvia a ênfase, aparentemente paródica, com que Beckett indica haver ao fundo um telão pintado de forma bastante gritante, em *trompe-l’oeil*, para representar a linha de fuga de uma planície contínua e um céu sem nuvens – recurso já então pouco usado no teatro¹⁷⁰.

Outra referência bem menos óbvia, mas que também já se faz presente logo no início de *Happy Days*, vindo ainda a retornar ao longo do texto, diria respeito ao próprio debate ecfrástico. O uso que Winnie faz de um adereço em específico, um cachecol, remeteria ao estudo de Lessing (2013) sobre a composição escultória *Laocoonte e seus filhos*, em que três personagens mitológicos estão sendo estrangulados por serpentes – discussão essa considerada por muitos a pedra angular do desenvolvimento dos estudos sobre a écfrase¹⁷¹. O cachecol, que tanto lembra uma serpente, é, por exemplo, displicentemente empregado pela protagonista para polir seus óculos em um monólogo entrecortado que insinua uma discussão a respeito da faculdade visual e da visualidade.

WINNIE: [...] – blind next – [*takes off spectacles*] – ah well – [*lays down spectacles*] – seen enough – [*feels in bodice for handkerchief*] – I suppose – [*takes out folded handkerchief*] – by now – [*shakes out handkerchief*] – what are those wonderful lines – [*wipes one eye*] – woe woe is me – [*wipes the other*] – to see what I see –

¹⁷⁰ Roubine (1998) explica como, a partir da moderna encenação, os telões pintados até então utilizados para a ambientação da cena foram aos poucos sendo substituídos pela cenografia realista, pela iluminação cênica e/ou por um cenário arquitetônico, na maior parte das vezes ditado por um minimalismo visual. O autor narra que, quando ainda empregado, o telão pintado ao fundo não tinha mais a função exclusiva de representar a atmosfera e o espaço dramáticos, mas constituía um dos elementos cenográficos que contribuiriam para o discurso da encenação – como, por exemplo, ocorria nas representações teatrais simbolistas do final do século XIX e do início do século XX.

¹⁷¹ Ver nota de rodapé de número 167.

[looks for spectacles] – ah yes – *[takes up spectacles]* – wouldn't miss it – *[starts polishing spectacles, breathing on lenses]* – or would I? – *[polishes]* – holy light – *[polishes]* – bob up out of dark – *[polishes]* – blaze of hellish light. *[Stops polishing, raises face to sky, pause, head back level, resumes polishing, stops polishing, cranes back to her right and down.]* Hoo-oo! *[Pause. Tender smile as she turns back front and resumes polishing. Smile off.]* Marvellous gift – *[stops polishing, lays down spectacles]* – wish I had it – *[folds handkerchief]* – ah well – *[puts handkerchief back in bodice]* – can't complain – *[looks for spectacles]* – no no – *[takes up spectacles]* – mustn't complain (Beckett, 2006, p. 139-140).

No I Ato, sem ainda estar reduzida a uma cabeça, Winnie, logo após falar dos transeuntes que a teriam visto e enunciar várias referências visuais, parece indicar a si mesma como uma modelo pictórica e/ou escultória que constantemente tem de ajustar a sua posição, ao dizer:

[...] Here all is strange. *[Pause.]* Thankful for it in any case. *[Voice breaks.]* Most thankful. *[Head down. Pause. Head up. Calm.]* Bow and raise the head, bow and raise, always that (Beckett, 2006, p. 157).

A ideia da concepção pictórica e/ou escultória de Winnie talvez permita entender que a protagonista esteja a referir-se a um vernissage quando ela, pouco antes da aparição de Willie, diz:

That day. *[Pause.]* The pink fizz. *[Pause.]* The flute glasses. *[Pause.]* The last guest gone. *[Pause.]* The last bumper with the bodies nearly touching. *[Pause.]* The look. *[Long pause.]* What day? *[Long pause.]* What look? (Beckett, 2006, p. 157).

A didascália inicial de *Happy Days* e os excertos acima apresentados compreenderiam alguns dos inúmeros trechos da peça relacionados, entre outros aspectos, ao olhar, à visualidade e à écfrase.

O estatismo da linguagem pictórica seria uma das matrizes da paralisia de *Happy Days*, constituída como uma peça bastante procedente da espacialidade: uma *paisagem dramática* cuja indeterminação local, escrupulosamente definida, seria elaborada a partir da *estética do tableau*, como compreendida por Sarrazac (2017, 2013 a., 2012).

Em *Happy Days*, ademais, a influência da arte pictórica e também o flerte com a arte escultória ultrapassariam a configuração de um *stillness* dramático e a composição de uma protagonista concebida como uma estátua animada fixa no espaço. A extensão e a profundidade do papel da écfrase em *Happy Days* e suas elaborações em torno da percepção visual orientam, então, a análise de como a conformação do espaço na peça e suas implicações ópticas acarretam o *desvio fabular dramático* organizado em uma *estética do tableau*.

3.3.2. A *estética do tableau* na constituição de uma paisagem dramática localmente incerta e descentralizada: outros desdobramentos

No verbete “Teatro estático (Estatismo)” do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Sarrazac (2013 a.), é apontada a relação do desenvolvimento do estatismo na composição dramaturgica com a descrição imagética que transmite cristalização de um instante, sendo Beckett novamente citado como autor de um teatro estático que trabalha a *estética do tableau*.

Oppenheim (2000) considera o predomínio da imobilidade e a importância da sugestão espaço-cenográfica na dramaturgia de Beckett produzida após os anos 1950 como resultado de uma evolução da incorporação do estatismo e da visualidade, presentes nas artes plásticas, na composição dramaturgica beckettiana.

É evidente que, concentrada em uma protagonista imóvel, *Happy Days*, a primeira peça escrita por Beckett nos anos 1960, intensifica o estatismo que Sarrazac (2017, 2012) considera resultar em uma composição dramática equivalente a um *tableau* dramaturgico, e que Oppenheim (2000), por sua vez, atribui expressamente ao exercício ecfrástico: “[...] Beckett’s theatrical tableaux are certainly ekphrasis-like” (Oppenheim, 2000, p. 139). O intuito então de analisar como a conformação espacial de *Happy Days* contribuiria para o *desvio fabular* da peça parece tornar necessário identificar como Beckett desejaria “fazer ver e ouvir” esse *tableau* dramático a partir do exercício ecfrástico.

A dimensão visual sempre foi um aspecto importante da composição dramaturgica de Beckett, mas a imagem de Winnie enterrada até a cintura e depois até o pescoço causa

um impacto visual até então sem precedentes na sua dramaturgia teatral. Nesse sentido, Boulter é bastante exato ao observar ser *Happy Days* “[...] the first play dominated by the iconic Beckettian image” (Boulter, 2013, p. 58).

Winnie é descrita na didascália inicial de *Happy Days* como uma loira bem conservada cujo decote voluptuoso do corpete destaca a forma dos seus seios e do seu colo nu. A atriz Billie Whitelaw – que sobre a composição dramatúrgico-teatral de Beckett chegou a afirmar: “he writes paintings” (Cohn, 1980, p. 31) – revela como o autor trabalhou a caracterização dela como a protagonista de *Happy Days* na montagem de 1979:

[...] When we did *Happy Days*, which he directed, he made me quite a sexy little piece, he made me wear a sort of crazy Follies Bèrgère hat and strapless top with funny little feathers and things and very seductive (Whitelaw *In Ben-Zvi*, 1990, p. 4).

Beckett parece então explorar na exposição da figura feminina de Winnie, concebida a partir do enfoque das artes visuais como uma estátua animada presa em um pedestal, o atrativo sensualista da imagem, que, diferentemente da palavra, prende os sentidos por meio do olhar.

W. J. T. Mitchell (1994), em *Iconology: Image, Text, Ideology*, resume como o conceito de *écfrase* relacionado à produção poética assimila, por meio de padrões preconcebidos, a distinção entre o feminino e o masculino. Mitchell então explica que a descrição ecfrástica é relacionada ao desejo do poeta de exprimir para um público masculino a posse e o domínio sobre a beleza da musa inspiradora ou um objeto compensatório do apetite não satisfeito por um “outro feminino”, ausente.

[...] The treatment of the ekphrastic image as a female other is a commonplace in the genre. I’ve already suggested that female otherness is an overdetermined feature in a genre that tends to describe an object of visual pleasure and fascination from a masculine perspective, often to an audience understood to be masculine as well (Mitchell, 1994, p. 17).

A partir de Mitchell, Heffernan (2004) também aborda a questão do confronto ecfrástico entre o poder silencioso de sedução da imagem identificada com a forma feminina que

seduz e ameaça, e a autoridade discursiva da linguagem, associada ao domínio de um masculino que ordena e controla.

Oppenheim (2000) assume seu débito com a obra de W. J. T Mitchell (1986), vindo a relatar que o estudioso delimita o espelhamento de relações de poder estabelecidas entre o gênero feminino e o masculino na écfrase. A autora, porém, longe de identificar um apelo erótico ecfrástico na composição da figura de Winnie em *Happy Days*, descarta a presença de pelo menos um dos nexos de gênero pertinentes à écfrase, identificado por Mitchell em toda a produção beckettiana. Isso porque, segundo Oppenheim:

Beckett throws both the conventions of (female) Beauty in Art and (masculine) power in ekphrastic description to the wind (Oppenheim, 2000, p. 140).

A imagem dos restos de beleza de Winnie cozinhando sob o sol escaldante e sob a vista de uma plateia também representada pelo casal “Cooker” inicialmente parece, então, constituir uma exceção na obra beckettiana, uma vez que corresponde a uma representação da própria convenção do Belo artístico feminino e da apreensão intelectual masculina da produção estética.

Os nomes das personagens de *Happy Days* apresentam um paralelismo complementar que parece sugerir a interdependência entre o modo feminino com que a imagem seduz pela forma e a rigidez do poder discursivo associado à virilidade masculina. Os nomes Winnie e Willie se distinguem devido às suas duas letras centrais, que separam um mesmo par de caracteres à direita e à esquerda. Enquanto o nome da protagonista feminina é distinguido pelo uso dobrado da sinuosa letra “n”, o nome do esposo é diferenciado pela duplicação da hirta letra “l”, que parece aludir justamente à varonilidade do masculino. Nesse sentido, a escolha dos nomes do par dramático de *Happy Days* refletiria a complementaridade entre a autoridade masculina da linguagem e o magnetismo feminino da imagem por meio da transcrição pictorialista desse aspecto da relação texto-imagem na materialidade gráfica da escrita. Apesar de ser um nome *unissex*, vale lembrar que Willie também corresponde a uma gíria inglesa para o órgão sexual masculino, e que Winnie é um nome de origem galesa que tem como um dos seus significados “amiga gentil”. Não à toa Winnie se exortaria a manter uma afabilidade

ajustada à concepção da passividade feminina da imagem: “Gently, Winnie” (Beckett, 2006, p. 163).

A alternativa dos nomes Cooker e Shower para designar um casal que teria visto Winnie e Willie parece dizer respeito à submissão da imagem ao escrutínio torturante do olhar e à exposição ao jorro sensualista propiciado pela imagem, além de aludir ao jogo da imagem contra o texto – que Gontarski (1985) identifica estar presente na dramaturgia beckettiana a partir de *Footfalls*, peça escrita 14 anos após *Happy Days*.

É especialmente interessante Winnie dirigir a Willie – o esposo que seria banhado pelo efeito sensualista feminino da imagem – a seguinte fala:

WINNIE: [...] Shower – Shower – does the name mean anything – to you, Willie – evoke any reality, I mean – for you, Willie – don’t answer if you don’t – feel up to it – you have done more – than your bit – already – Shower – Shower (Beckett, 2006, p. 156).

Também volta a ser intrigante a forma com que Winnie chama a atenção para o sentido do nome Cooker:

WINNIE: [...] Cooker, Willie, does Cooker strike a chord? [*Pause. Turns a little further. Louder.*] Cooker, Willie, does Cooker ring a bell, the name Cooker? [*Pause. She cranes back to look at him. Pause.*] Oh really! [*Pause.*] Have you no handkerchief, darling? [*Pause.*] Have you no delicacy? (Beckett, 2006, p. 156).

A perspectiva ecfástica esclareceria a estranha transição da indagação acerca do nome “Coker” para a sugestão do uso “delicado” de um cachecol, possivelmente associado à imagem das serpentes presentes no conjunto do escultório *Laocoonte e seus filhos* – ponto de partida da célebre discussão de Lessing (2013) sobre a relação entre o verbal e o visual.

Parece então relevante observar que Beckett atribui grande importância ao cachecol, adereço usado tanto por Winnie quanto por Willie, dado que esse é um dos poucos itens do figurino das personagens especificado no caderno de direção do autor para a montagem da peça em 1979:

Willie

Handkerchief dirty white, large, stains

pink

Hat Battered boater, /red/yellow [erased]

/ ribbon (cf. parasol).

Newspaper: yellowed, 8 pages, with

sheets stiffened for sound when turned.

P.C [postcard]: Normal format, brown gloss,

écornée, dirty white back finger-

stained.

Winnie's dress

Pearly necklace (cf. Mildred)

Filly (cf. Mildred)

Colour? Black.

Low cut. Arms & shoulders bare.

Handkerchief: pink, edge emerging¹⁷² (Knowlson *In* Beckett; Knowlson, 1985, 121).

Ainda, o fato de ser rosa tanto o cachecol de Willie quanto o de Winnie parece relacionar esse adereço à ideia de um feminino.

¹⁷² Aqui foi feita uma pequena modificação quanto à formatação da transcrição desse trecho do caderno por Knowlson a fim de possibilitar a citação sem que fosse necessário recorrer à cópia da imagem contida na fonte.

As discussões do casal Cooker ou Shower narradas por Winnie seriam elucidativas da batalha entre o verbal (masculino) e o visual (feminino), conforme pode ser observado no exemplo seguinte:

WINNIE: [...] At last this man Shower – or Cooker – ends in er anyway – stake my life on that – What’s she doing? he says – What’s the idea? he says – stuck up to her diddies in the bleeding ground – coarse fellow – What does it mean? he says – What’s it meant to mean? – and so on – lot more stuff like that – usual drivell – Do you hear me? he says – I do, she says, God help me – What do you mean, he says, God help you? [*Stops filing, raises head, gazes front.*] And you, she says, what’s the idea of you, she says, what are you meant to mean? It is because you’re still on your two flat feet, with your old ditty full of tinned muck and changes of underwear, dragging me up and down this fornicating wilderness, coarse creature, fit mate – [*with sudden violence*] – let go of my hand and drop for God’s sake, she says, drop! [*Pause. Resumes filing.*] Why doesn’t he dig her out? he says – referring to you, my dear – What good is she to him like that? – What good is he to her like that? – and so on – usual tosh – Good! she says, have a heart for God’s sake – Dig her out, he says, dig her out, no sense in her like that – Dig her out with what? she says – I’d dig her out with my bare hands, he says – must have been man and – wife. [*Files in silence.*] Next thing they’re away – hand in hand (Beckett, 2006, p. 156-157).

Sobre essa partida dos Cooker / Shower afirma Lawley: “The joined hands seem to represent for Winnie the sexualized link between female spectacle and male spectator” (Lawley *In Ackerley*; Gontarski, 2004, p. 97).

Os discordes Cooker / Shower, contudo, em vez de indicarem um casamento perfeito, representariam a fornicação conflituosa da especulação discursiva, consciente do óbice que a ocultação da evidência constitui para a evolução do pensamento, com a sensória inconsequência imagética importunada pelas inquirições da lógica verbal.

Winnie, justamente, parece indagar acerca do poder passional relacionado à concepção da imagem como um feminino, no trecho:

WINNIE: [...] Was I lovable once, Willie? [*Pause.*] Was I ever lovable? [*Pause.*] Do not misunderstand my question, I am not asking you if you loved me, we know all about that, I am asking you if you found me lovable – at one stage. [*Pause.*] No? [*Pause.*] You can't? [*Pause.*] Well I admit it is a teaser (Beckett, 2006, p. 150).

Quase ao final de *Happy Days*, ao se surpreender com a aparição completa de Willie, exposto em traje elegante, Winnie poderia novamente estar fazendo referência a uma adoração masculina da imagem, associada à corte ao Belo e à rendição diante da exuberância sensualista identificada com um feminino aparente e, portanto, mundano:

WINNIE: [*Mondaine*]. Well this is an unexpected pleasure! [*Pause.*] Reminds me of the day you came whining for my hand. [*Pause.*] I worship you, Winnie, be mine. [*He looks up.*] Life a mockery without Win. [*She goes off into a giggle.*] What a get up, you do look a sight! [*Giggles.*] Where are the flowers? (Beckett, 2006, p. 166).

O tratamento lacônico de Willie para com a esposa resultaria da extinção do desejo masculino, já saciado: “[...] I worship you Winnie be mine and then nothing from that day forth only titbits from Reynolds’ News” (Beckett, 2006, p. 167).

A despeito de a peça trazer alusões ao contraponto do verbal como um masculino à ideia do visual enquanto um feminino, a asserção de Oppenheim (2000) de que Beckett joga pela janela convenções de gênero relacionadas à éfrase se aplicaria também a *Happy Days*. Isso em razão de Beckett parecer pontuar as relações de gênero identificadas na éfrase tão somente para baralhá-las.

A eloquência aparentemente superficial e ociosa de Winnie não logra ocultar a existência de movimentos revoltos encobertos no discurso da protagonista imobilizada que, exposta em um pedestal de terra, mas sendo visualmente reduzida, contradiz uma identificação terminante com a passividade e com a exuberância sensualista femininas da imagem. Também Willie, na maior parte do tempo fora do campo de visão mas no

geral secundarizado e chegando a aparecer “vestido para matar”¹⁷³ para finalmente encarar a sua loquaz esposa, confunde a leitura desse par de Winnie como um representante do domínio masculino verbal sobre a exibição visual.

Em *Happy Days*, o embate entre visões conflitantes, próprio da arte dramática, parece se manifestar em variações do *locus* do observador e do observado e, portanto, no revezamento desses papéis.

Winnie descreve os parceiros Cooker / Shower como os últimos seres a ali se desviarem do campo de visão de uma forma naturalmente “humana”, de modo a se tornarem cada vez mais turvos, até desaparecerem por completo:

[...] They're away – hand in hand – and the bags – dim – then gone – last human kind – to stray this way (Beckett, 2006, p. 157).

Ainda assim, também o dualismo expresso pelos nomes dos transeuntes Cooker / Shower, a quem Winnie diz que viu terem-na visto, remeteria à instabilidade da perspectiva em *Happy Days*.

A própria Winnie demonstraria estar consciente de que padece dessa instabilidade:

WINNIE: [...] Strange feeling that someone is looking at me. I am clear, then dim, then gone, then dim again, then clear again, and so on, back and forth, in and out of someone's eye (Beckett, 2006, p. 155).

Em vez de prescindir de dramaticidade, *Happy Days* traria a luta pela impossível erradicação da distância entre o observador e o observado, um binômio essencial da perspectiva. Winnie estaria se referindo a essa intransponível distância no seguinte trecho do I Ato da peça:

Willie! [...] Can you see me from there I wonder, I still wonder. [Pause.] No? [Back front.] Oh I know it does not follow when two are gathered together – [faltering]

¹⁷³ “[...] WILLIE's head appears to her right round corner of mound. He is on all fours, dressed to kill - top hat, morning coat, striped trousers, etc., white gloves in hand” (Beckett, 2006, p. 166).

– in this way – [*normal*] – that because one sees the other the other sees the one (Beckett, 2006, p. 148-149).

Winnie viria ainda a expressar desejo pela supressão da distância entre *um* (observador) e o *outro* (observado) quando, no princípio do II Ato, depois de notar que ainda é objeto do olhar alheio, menciona: “Eyes on my eyes” (Beckett, 2006, p. 166).

A descentralização do *tableau* dramático em *Happy Days* decorreria então, paradoxalmente, do objetivo utópico de fundir em uma só unidade o sujeito e o objeto de contemplação, inevitavelmente resultante de uma desestabilização da perspectiva.

Hale (1987), em *The Broken Window: Beckett’s Dramatic Perspective*, demonstra que a dramaturgia beckettiana absorveu e processou as profundas transformações ocorridas no século XX – especialmente no domínio das artes plásticas – relacionadas à questão da perspectiva: “[...] [this] transparent window leading the eye to a rational space” (Hale, 1987, p. 15). Esclarecendo melhor o que vem a designar por perspectiva, afirma ainda Hale:

By perspective, I mean the representation of objects, including other people and the self, in respect to their spatial relationships with one another and with the eye of observer (Hale, 1987, p. 2).

Acerca do artista outrora apoiado na perspectiva formulada com base em uma tradição de orientação clássica, diz Beckett no seu ensaio sobre Proust:

The classical artist assumes omniscience and omnipotence. He raises himself artificially out of Time in order to give relief to his chronology and causality to his development (Beckett, s/d, p. 62).

Esse artista se coloca também “fora do espaço” de representação, a fim de conseguir imprimir uma visão organizada e geral sobre o representado. É exatamente tal organização enunciada por Beckett quando, no mesmo ano em que termina a composição de *Happy Days*, ele diz a Tom Driver: “With classical art, all is settled” (Driver *In Graver*; Federman, 2005, p. 243).

Hale (1987) nota que no teatro, por exemplo, a elaboração renascentista do chamado palco italiano torna o posicionamento “fora do espaço” de representação bastante evidente, dado o palco italiano ter na plateia um local privilegiado de apreciação do espetáculo retirado do tempo, do espaço e da ação do drama.

Já no século XX, conforme assinala Hale, desaparece a ordenação conjuntural surgida no *Quattrocento*, a partir da qual cada invenção, em seu arranjo particular, viria a refletir proporções de uma ordem celestial e a inequívoca criação de um Deus absoluto. Passa então a inexistir uma posição unívoca capaz de oferecer uma “correta” apreensão da realidade. O sujeito, não podendo mais afirmar com segurança a apreensão do mundo exterior, perde sua objetividade. Rompe-se o pacto entre o observador e o observado. Ocorre a quebra da ordem espaço-temporal linear, dirigida a um objetivo ou a um fim, e da estabilidade da relação sujeito-objeto.

A perspectiva dramática beckettiana expressa em *Happy Days* procederia justamente da derrocada do acordo pacífico entre o observador e o observado, firmado na estabilidade de um ponto fixo necessário à delimitação de um ângulo preciso de contemplação. Por isso, afirma Hale (1987):

Beckett’s revolutionary dramatic perspective is informed by his concepts of the impossibility of establishing a “correct” point of view upon a given object, the doubtful reality of every object exterior to the self, the fragmentary nature of all perception, the continual change undergone by the objects of our vision, as well as the artist’s (unrealizable) will to seize and give permanent form to a constantly fleeing vision (Hale, 1987, p. 15).

Na entrevista de 1961 concedida a Tom Driver, Beckett acaba por identificar o ofício do artista com a tarefa de tentar atribuir uma forma permanente a uma visão desordenada e fugidia:

‘What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. The form and the chaos remain separate. The latter is not reduced to the

former. That is why the form itself becomes a preoccupation, because it exists as a problem separate from the material it accommodates. To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.’ (Driver *In Graver*; Federman, 2005, p. 243).

Oppenheim (2000), mais amplamente que Hale (1987), observa que toda a produção beckettiana, dramaturgical ou não, trabalha a deposição da perspectiva como um elemento ordenador da obra de arte. Segundo ela, Beckett buscou expressar um olhar para além do alcance convencional oferecido pelo horizonte metafísico ou pela imersão psicológica a fim de substituir a descrição panorâmica realista, disposta a partir das técnicas novelísticas estabelecidas no século XIX, por uma representação mais real da percepção visual: “[...] writing for Beckett is a way of seeing” (Oppenheim, 2000, p. 46). Ainda de acordo com Oppenheim, o fato de Beckett ter modelado seu trabalho, desse modo, em uma epistemologia da percepção visual teria tornado impossível sua certa categorização sob o rótulo de moderno ou pós-moderno. Isso porque, se Beckett viria a apresentar o espírito contestatório e a utopia de uma visão totalizante típicos do modernismo, ele também exporia os limites da expressão e viria a assumir uma atitude de decomposição contrária ao progressismo modernista e conexas ao anúncio pós-moderno do fim da arte. Oppenheim então considera que Beckett, em vez de propor o fechamento da representação, ofereceria uma nova perspectiva para essa que é uma questão nevrálgica da arte pictórica do século XX.

Reconhecida tanto por Oppenheim (2000) quanto por Hale (1987), a referência ao cancelamento da representação presente em *Endgame*, por meio da indicação cenográfica de um quadro pendurado com a face virada para a parede, parece retornar em *Happy Days* quando, quase no final do II Ato, Winnie expressa o desejo por uma noite sem fim após resignar-se com o fato de não estar conseguindo seguir com o jogo representacional:

WINNIE: [...] I can do no more. [Pause.] Say no more. [Pause.] But I must say more. [Pause.] Problem here. [Pause.] No, something must move, in the world, I can’t any more. [Pause.] A zephyr. [Pause.] A breath. [Pause.] What are those

immortal lines? [Pause.] It might be the eternal dark. [Pause.] Black night without end. [Pause.] Just chance, I take it, happy chance (Beckett, 2006, p. 166).

O “*blazing light*”, que incessantemente ilumina o espaço de *Happy Days*, faria referência à importância do tratamento da visualidade nessa peça de Beckett, e, contrariamente a um “*eternal dark*”, à imposição do jogo representacional.

A despeito do entendimento de que muito pouco ou nada há para ser trazido à vista da representação, Winnie, bem como Hamm em *Endgame*, acaba sempre por reconhecer a necessidade de continuar sob o olhar da plateia a fim de obedecer ao imperativo representacional.

WINNIE: [...] Old things. [Pause.] Old eyes. [Long pause.] On, Winnie (Beckett, 2006, p. 140).

HAMM [Angrily.] [To himself]¹⁷⁴: Keep going, can't you, keep going! (*Ibidem*, p. 121).

CLOV [*Imploringly*.]: Let's stop playing!

HAMM: Never! [Pause.] Put me in my coffin.

CLOV: There are no more coffins.

HAMM: Then let it end! (*Ibidem*, p. 130).

É oportuna a observação de Boulter de que:

Winnie becomes the clearest example in Beckett of what we can call the cruelty of the gaze, the way the audience—as in *Endgame*—is in a sense responsible for keeping the actress/character in her position. After all, if there were no audience, Winnie would not exist, as she well knows (Boulter, 2013, p. 61).

¹⁷⁴ Aqui “*To himself*” não é uma didascália, mas um acréscimo para que se entenda o sentido da fala de Hamm.

Antecipando a batalha entre o observador e o observado travada em *Film*, Winnie expressa o axioma berkeleyano “*Esse est percipi*” ao reconhecer que sua existência depende da sua visibilidade, que fora do campo de visão será como se ela nunca houvesse existido: “And should one day the earth cover my breasts, then I shall never have seen my breasts, no one ever seen my breasts” (Beckett, 2006, p. 154).

A Winnie, assim como a todas as demais personagens de Beckett martirizadas em circunstâncias esvaziadas de sentido, é vedado escapar do espaço de representação, da execução representacional imposta pela arte.

Beckett, em 1949, nos seus *Three Dialogues* com Georges Duthuit, expõe qual é o imperativo da produção artística:

The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express (Beckett, 1983, p. 139).

Nesses mesmos diálogos com Duthuit, Beckett também defende o que a arte deveria perseguir:

[...] A more adequate expression of natural experience, as revealed to the vigilant coenaesthesia. [...] By nature I mean here, like the naivest realist, a composite of perceiver and perceived, not a datum, an experience (Beckett, 1983, p. 138).

Reconhecendo, porém, a inexequibilidade de uma indissociável fusão do *perceiver* com o *perceived*, Beckett afirma restar à arte o dilema feroz da expressão que, diante do insuportável vazio deixado pela ausência de um objeto que não pôde ser verdadeiramente invadido, não deve ser confundido com o vazio em si mesmo. Para Beckett, caberia então ao artista a aguerrida tentativa, desde sempre malograda, de acabar com a farsa de dar e receber, disposta na relação objeto-sujeito de contemplação. Por isso mesmo, segundo Beckett é necessário assumir que “[...] To be an artist is to fail, as no other dare fail” (Beckett, 1983, p. 145).

A ousadia com que Beckett formularia a falha da relação observador-observado e, portanto, a ausência da perspectiva em *Happy Days* afetaria a constituição espacial dessa peça.

Hale (1987) observa que o abandono da perspectiva leva à produção de obras que desafiam a autonomia com que a “visão” extrairia um sentido de verdade do conjunto artístico. Aliás, nesse caso, dismantelar-se-ia a própria ideia de conjunto composicional, uma vez que o desaparecimento da perspectiva seria realmente a perda de uma certa amarração entre os elementos que compõem o todo da obra. A ordenação dirigida a uma unidade composicional seria substituída por uma composição fragmentária, em que cada um dos elementos do conjunto passaria a proceder por si mesmo.

Sarrazac entende o *desvio fabular dramático* propriamente pela substituição do enquadramento de um ponto de vista dominante, que ordenaria ou “amarraria” o conflito de vontades antes indispensável ao drama, pela relativização da perspectiva dramática e/ou pela exposição de uma estrutura dramática polifônica composta por perspectivas dispersas.

Ao ponderar que Winnie veste a saia de terra que viria subir-lhe até o pescoço, Inoue (1999), em *The Mound of Sand in Happy Days: Tomb to Womb* faz entender que não só o espaço é parte do figurino da protagonista de *Happy days*, mas que essa personagem é parte da composição espaço-cenográfica da peça.

Boulter levanta uma questão central acerca da relação de Winnie com o espaço em *Happy Days*:

[...] Part of the intellectual frisson produced by [...] *Happy Days* arises [...] [from] what appears to be an allegorical image — Winnie in earth as metaphor for the subject trapped by the debris and detritus of modern culture; Winnie as metaphor for the subject gradually entombed by the claims of history—is given a ‘realistic’ explanation in the play, or is simply acknowledged as part of the logic of the world the character inhabits. Winnie, for instance, acknowledges a time when she was ‘not yet caught’ [...] in earth, thereby making it hard for the audience simply to read her as metaphor: she really is trapped and thus we are

justified in asking, with no pun intended, what on earth can it mean when allegory collides with a bizarre kind of realism? (Boulter, 2013, p. 59).

Haveria um contraste invulgar entre a imagem espaço-cenográfica de *Happy Days* e a protagonista. Conforme evidenciado por Pilling, a imagem espaço-cenográfica da peça contrapõe-se, insolitamente, ao discurso aparentemente cotidiano de Winnie.

The settings of Krapp's Last Tape or Waiting for Godot or even that of Endgame may be strange, unlikely and alienating. But they are not entirely implausible. There are still a few frayed threads connecting these scenarios to a believable world, albeit one that is depleted, atrophied and shot through with negation. *Happy Days* marks a radical severance with even the residual feasibility that existed in Beckett's early drama. This is not to say that there are not many elements of the play that connect to a realistic context – the play has an unusually large investment in the detritus of everyday life. But the central theatrical image on which the play is based, in which a seemingly cheerful woman is progressively and helplessly absorbed into a mound of earth while her husband reads the newspaper beside her, is not one which we are likely to see too often in actual experience. It is, nonetheless, an intense theatrical metaphor, wonderfully providing a scenic counterpoint to the optimistic prattle of Winnie's garrulous speeches (Pilling, 1994, p. 65).

O espaço apresentado em *Happy Days* atuaria de modo independente em relação a outros elementos da peça, de modo, porém, a ressignificar e ser ressignificado diante daqueles outros componentes descosidos com os quais formaria uma *paisagem dramática descentralizada*.

Em *Happy Days*, o espaço sinaliza a passagem do tempo físico, cronológico, diverso do tempo psicológico expresso em muitas das falas de Winnie, de forma a influir para a constituição da espiral temporal da peça.

Happy Days demonstra já trabalhar o “jogo da imagem contra o texto” que Gontarski (1985) viria a considerar pertencer a uma fase posterior da dramaturgia beckettiana. A constituição espaço-cenográfica de *Happy Days*, destoando de outros elementos

constituintes desse conjunto dramático, atua no sentido de contrariar um discurso verbal que, isolado, poderia jogar a peça na banalidade não desejada por Beckett, o qual determinaria a não banalização de *Happy Days* por meio da constituição de um espaço desconexamente indeterminado.

A independência dos elementos submetidos à sutura de uma composição dramática formada por fragmentos implica a instabilidade das unidades fundamentais do drama. Precisamente sobre a razão da instabilidade do tempo e do espaço dramáticos decorrentes do abandono da concatenação harmônica da perspectiva elucida Hale:

Only in a state of timeless and spacelessness could we as subject arrest the flow of desire within us which propels our gaze from one fleeting object to another (Hale, 1987, p. 28).

No seu ensaio sobre Proust, Beckett afirma que nenhum objeto suporta a posse, em sua plenitude, prolongando-se no tempo: “[...] total possession [...] [as] the complete identification of object and subject” (Beckett, s/d, p. 41). Isso posto, Hale explica que para que se possa viver inteiramente no presente é necessário renunciar ao desejo, dado o desejo pelo objeto ausente remeter a uma promessa futura de posse ou à reminiscência nostálgica da presença já faltante.

A oscilação do desejo nas personagens das peças de Beckett permitiria uma elaboração espaço-temporal instável e, conseqüentemente, incerta, pois segundo Hale

Beckett’s characters are never fully “there” nor “here” because their desires take them from one undefinable, uninhabitable place and time to another, whose boundaries are equally uncertain, and which comes no closer to satisfying their need than did the place and time they have just left (Hale, 1987, p. 25).

Ainda mais especificamente sobre o motivo da desdiferenciação do espaço na dramaturgia beckettiana, acrescenta Hale:

Just as the right moment never arrives for Beckett’s characters, neither do they ever manage to find themselves in the right place. Wherever they are, their desire transports them to another place which, once attained, becomes only

another “here” from which they yearn to escape. Since all places share the same inadequacy, they become one undifferentiated space which is futile to attempt to leave (Hale, 1987, p. 33).

Beckett não delimitaria um espaço dramático inequivocamente único e determinado, destinado a conduzir o olhar do leitor ou espectador para um ponto ou uma região específica. O espaço nas peças de Beckett seria transicional e movediço. Caracterizado como um *nowhere*, o espaço dramático beckettiano implicaria o vagar do olhar de modo a desestabilizar a distinção entre o observador e o observado e novamente, portanto, o próprio funcionamento da perspectiva.

Vision in perspective requires distance between subject and object, in theater as elsewhere. When limits are vague and constantly eroding, “here” and “there” and “now” and “then” become confused; continual movement, or “déplacement”, which is the primary characteristic of Beckett’s (and our) conception of space and time, impedes perception, whose prerequisite is stability (Hale, 1987, p. 18).

Hale constata a partir da análise desse “deslocamento”, típico da concepção espacial disposta na dramaturgia teatral beckettiana, o fato de o teatro de Beckett não visar oferecer ao espectador um ponto de vista mais integral e preciso do que os apresentados pelas suas personagens.

Ao escrever sobre a obra de Proust, Beckett fala de uma “*pictorial multiplicity*” a que a percepção, ou a sensibilidade, poderiam ser expostas:

[...] No longer a mere shifting superficies and an effect of the observer’s angle of approach rather than the expression of an inward and active variety, but a multiplicity in depth, a turmoil of objective and immanent contradictions over the subject has no control (Beckett, s/d, p. 32).

A definição do espaço dramático beckettiano como um espaço purgatorial seria então ainda mais precisa, uma vez que Beckett, no seu ensaio *Dante . . . Bruno. Vico . . . Joyce*, de 1929, definiu o Purgatório como um turbilhão gerado pela colisão de contrários absolutos:

Hell is the static lifelessness of unrelieved viciousness. Paradise the static lifelessness of unrelieved immaculation. Purgatory a flood of movement and vitality released by the conjunction of these two elements (Beckett, 1983, p. 33).

Seria essa uma contraditória conformação purgatorial expressa por Winnie quando, com a saudação que abre o II Ato, “Hail holy light” (Beckett, 2006, p. 160), conforme observado por Knowlson (*In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 147), a protagonista faz ecoar suas falas anteriores: “– holy light – [...] – bob up out of dark – [...] – blaze of hellish light” (Beckett, 2006, p. 140).

A concepção de uma multiplicidade pictorial desapegada da perspectiva, capaz de manter a percepção em constante movimento, parece justamente remeter à ideia de uma “paisagem dramática descentralizada” ou de um “*boundeless space*” descrito por Hale (1987), a qual define o cronotopo¹⁷⁵ beckettiano como “a boundless space in an endless time”.

Analisando a constituição do espaço na dramaturgia beckettiana a partir da questão do *self*, Hale avalia que as peças de Beckett passam a explorar cada vez mais os limites do *self* em um cenário destituído de paredes enquanto perímetros de contenção do *ser*, ou a ocupar ambientes fechados extremamente genéricos em que as paredes, apenas implicitamente presentes, não seriam mais representadas. Explica Hale:

All of the Beckettian journeys can be, and have been, interpreted as explorations of the limits of the self, and just as the precise contours of the self can never be

¹⁷⁵ O termo cronotopo, advindo da Teoria da Relatividade de Einstein, significa literalmente *tempo-espaço*. Mikhail Bakhtin, entre os anos de 1937 e 1938, desenvolve o conceito de cronotopo literário, que se refere à apreensão do tempo, do espaço e da personagem histórica do romance. Bakhtin conjuga a compreensão de Lessing acerca do espaço-temporalidade da imagem – de que a representação visual se desdobra no espaço e condensa o tempo, por remeter a um episódio de uma série temporal – com o pensamento transcendental de Kant sobre as qualidades intrínsecas do tempo e do espaço. Todavia, Bakhtin considera o espaço e o tempo aspectos fundantes da realidade, indissociáveis entre si. Para ele, a dimensão espacial e a temporal só podem ser separadas por meio da reflexão abstrata. Desse modo, para Bakhtin, cronotopo, “[...] como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro de concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro” (Bakhtin, 1993, p. 356). Os diversos arranjos concernentes ao cronotopo narrativo resultam em variados gêneros literários, que, além de poderem abrigar cronotopos menores dentro da própria seara discursiva, inevitavelmente relacionam-se com os cronotopos do autor, do intérprete e dos leitores da obra.

delineated or perceived, so the walls of Beckett's stage décors are ineffectual in aiding his characters to establish the perimeters of a domain in which they might finally attain a sense of unity of self. Walls disappear altogether from the sets of Beckett's later plays; while they are alluded to in the texts, the spectators no longer see them upon the stage, but see instead the characters suspended, [...] in a space which is as undefined and endless as is the time whose boundaries they also seek in vain (Hale, 1987, p. 84).

Nesse sentido, *Happy Days* demonstraria novamente ser um marco da dramaturgia de Beckett. Nessa peça, que assinala um retorno da ambientação teatral beckettiana ao espaço aberto, Winnie parece habitar mormente o espaço e o tempo indefiníveis de uma consciência que busca escapar da restrição do *ser*, conforme Hale observa ser típico das personagens das peças mais tardias de Beckett – ainda que a identificação da constituição cenográfica de *Endgame* com a imagem de uma caveira permita a interpretação de que as personagens dessa peça representam diferentes aspectos de uma mesma consciência¹⁷⁶.

A destituição das paredes cenográficas como um mecanismo de deposição das arestas representacionais de limitação do *ser* parece congruente com o fluxo *despovoador*, acionado pelos espaços desérticos beckettianos, identificado por Sarrazac (2017, 2012). O espaço inóspito ocupado pelas personagens em *Happy Days* também contribui no sentido de obstar a objetivação das personagens, privadas de um meio específico que as determine ou que possa ser objeto da sua ação.

3.3.3. Conclusões parciais a partir do espaço em *Happy Days*

A identificação por Sarrazac (2017, 2012) de uma *estética da paisagem*, de uma *estética do tableau* e da indeterminação e desertificação do espaço dramático beckettiano constituído como um *despovoador* e um ambiente purgatorial, mesmo que de forma

¹⁷⁶ Knowlson (2003), por exemplo, expõe essa identificação visual: "The skull-like set of *Endgame*" (Knowlson, 2003, p. 65).

genérica, indica um ponto de partida adequado à pesquisa da composição do espaço e das implicações espaciais da dramaturgia de Beckett.

Sarrazac demonstra estar a par do sentido ecfrástico da *estética do tableau* ao usar o termo “hipotipose” para designar a intenção de um “dramaturgo-rapsodo” que, trabalhando o *desvio da fábula*, acentua o papel da imagem na constituição dramaturgico-teatral a fim de trabalhar fissuras dramáticas de ordem descritiva e um estatismo dramático correlato às artes visuais.

A composição de *Happy Days*, muito possivelmente, serviu-se de modelos visuais. Essa peça, porém, comprova que Beckett usa a écfrase por dramatizar a percepção visual, a própria discussão ecfrástica e a problemática em torno da representação e da perspectiva encetadas pela arte moderna.

Em *Happy Days*, a dramatização da renúncia a uma perspectiva visual, responsável por conduzir o olhar para um ponto determinado, acarreta a composição do espaço como um *nowhere*, divergente da definição do espaço único exigida pela fábula dramática *stricto sensu*.

Caracterizado como um “não lugar”, o espaço de *Happy Days* funciona como um *despovoador*, por não contribuir para a objetivação das personagens da peça e por espelhar a fuga da delimitação da *dramatis personae* pela ausência cenográfica de paredes, representativas da recusa às balizas do *ser*.

A não apresentação de uma perspectiva fechada deduzida da análise da composição do espaço em *Happy Days* novamente remete à concepção de uma “processualidade aberta”, que convoca o espectador a tomar parte no processo de produção da obra.

Happy Days apresenta um espaço purgatorial por Winnie vestir parte do cenário da peça, de modo a submeter-se a uma espera que lembra a expectativa de Belacqua no Purgatório de Dante – uma das possíveis referências visuais de *Happy Days*. Tendo Beckett definido o Purgatório a partir do movimento causado pela desopressão de dois absolutos estáticos contrários, o vício e a virtude perenais, é também o espaço de *Happy Days* purgatorial por exigir o incessante movimento da percepção frente à pluralidade de “pontos de vista” oferecida por uma *paisagem dramática descentralizada*.

A partir da transcrição ecfrástica do abandono do arranjo de uma perspectiva visual, que unifica os elementos que compõem a imagem, Beckett constitui o espaço de *Happy Days* como um componente autônomo de uma *paisagem dramática descentralizada*. Isso atribui à composição espaço-cenográfica de *Happy Days*, formada também pela representação de uma luz solar abrasadora, a capacidade de opor-se ao discurso verbal da protagonista da peça de forma a ressignificar o conjunto dramático. Pode-se verificar, assim, o poder da imagem e o jogo da imagem contra o texto nessa peça de Beckett.

O jogo da imagem contra o texto impulsionaria a discussão acerca da ação em *Happy Days* – uma ação engendrada também a partir da dramatização de uma “narratividade ecfrástica”.

3.4. O desvio pela ação

Joseph Danan esclarece no verbete “Ação (Ações)” do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* organizado por Sarrazac:

[...] [Há] três níveis nos quais pode ser percebida a ação numa peça. Esses três níveis determinam três tipos de ação, que talvez não sejam de natureza igual: ação de conjunto [ou “ação central”], ação de detalhe (o “detalhe” podendo ser o ato, a cena, a sequência...) e ação molecular (tal como se manifesta réplica após réplica, ou simplesmente no passo a passo do texto). [...] O que o drama moderno e contemporâneo realiza, sob diversas formas, não é necessariamente a supressão de toda ação de conjunto, mas, acima de tudo, a desconexão entre esses três níveis (ou às vezes entre dois deles). A ação de conjunto, quando mantida, mudou de sentido, tornando-se, segundo os casos, distante, fantasística ou puramente interior, de aparência aleatória – raramente o resultado de um projeto, um plano preestabelecido, uma engrenagem (Danan *In* Sarrazac, 2013, a., p. 32).

Também observa Danan, em vista da definição aristotélica do drama como a representação de ações, que a chamada “crise do drama” é, fundamentalmente, uma “crise da ação”, e que o estatismo no drama afasta, sobretudo, a dramática da composição fabular *stricto sensu* (*Ibidem*).

Segundo Sarrazac (2017, 2012), o drama moderno e o contemporâneo, representativos de uma “crise do drama”, engendram *fábulas em desvio* ao substituírem o encadeamento dramático de ações intersubjetivas pela representação da passividade derivada da paralisia existencial decorrente da recolha ao *intrassubjetivo*, na forma de esperas despropositadas ou reações meramente reflexivas. Ocorre então a dissociação dos movimentos e “ações” do drama, que deixam de convergir, necessariamente, para a passagem da peripécia rumo ao estabelecimento e à resolução de um conflito mediante a definição categórica de uma grande ação central. A dispersão ou o desaparecimento de uma “grande ação central” em relação a uma infinidade de movimentos e pequenas “ações” leva à inscrição do drama em um *registro infradramático*. Além disso, o rompimento interno da interconexão das ocorrências do drama acarreta a constituição de um *drama interrompido*, no qual pequenas “ações” e movimentos, assim como falas das personagens figuram descontínuas, ao menos diante da totalidade do conjunto dramático. Essa descontinuidade pela flexibilização quanto ao estabelecimento de uma “grande ação central” pode fomentar uma linguagem verbal lacunar que favorece a presença da corporeidade cênica e da imagem na composição dramática e/ou se somar à recolha ao *intrassubjetivo*, no sentido de promover a extenuação do diálogo em proveito de monólogos e solilóquios e, novamente, a carestia do dialogismo intersubjetivo. Esses monólogos e solilóquios, desobrigados de trabalharem uma conjugação resolutive, podem operar a *retrospecção* em vez de contribuírem para a evolução temporal de “ações” e movimentos representados. Tais alterações quanto à substituição de um ordenamento dramático dialógico por um monológico implicam ainda a ascendência da narrativa sobre o drama, não mais restrito à resolução de um circunstancial conflito de vontades mas ampliado como um *drama-da-vida* – íntimo porque relacionado à realidade intrassubjetiva do *ser*, mas suprapessoal por cingir a totalidade da vida na sua generalidade.

Especificamente sobre a dramaturgia teatral beckettiana, traz novamente Danan:

Em *Fim de partida* de Beckett, à pergunta “O que está acontecendo?”, que é propriamente a da ação (especialmente do ponto de vista do espectador), Clov responde “Alguma coisa segue seu curso”: nada além da vida. . . Programa

realizado melhor do que em qualquer outro lugar em *Dias felizes* (Danan In Sarrazac, 2013, a., p. 32).

É bastante patente a predominância da passividade em *Happy Days*, a constituição *infradramática* das ações dessa peça, o aspecto interrupto das falas monológicas e narrativas da sua protagonista, tendo sido ainda aqui já sinalizada a importância do “jogo da imagem contra o texto” na composição desse texto dramático. O exame da relação desse “jogo” e da narratividade ecfrástica com a concepção da ação no desenvolvimento do desvio da fábula em *Happy Days* parece, antes, exigir resposta a determinadas perguntas.

O que exatamente “da vida” seguiria seu curso em *Happy Days*? Como uma peça tão aparentemente estática, composta de falas monológicas intensamente interrompidas e supostamente dispersas, que se serviria bastante da retrospectção e teria a imagem enquanto um importante meio discursivo, reportaria à totalidade da existência? Qual seria, então, o sentido desse “tocar a vida na sua generalidade” em *Happy Days* e como esse sentido estaria ligado à composição de uma ação central nessa peça?

Mercier (1977) percebe várias semelhanças entre a dramaturgia beckettiana e a obra teatral de Racine, segundo a estudiosa, o dramaturgo mais estudado por Beckett – Shakespeare incluso. Haveria, segundo Mercier, uma afinidade estreita entre a dramaturgia beckettiana e a raciniana quanto ao modo de composição da ação dramática. O esclarecimento dessa correspondência permite elucidar exatamente o caráter universalizante de uma possível ação de conjunto em *Happy Days*.

3.4.1. A generalidade da ação dramática na constituição de um *drama-da-vida*: uma relação com a dramaturgia de Racine

Uma das semelhanças verificadas por Mercier entre a dramaturgia beckettiana e as tragédias de Racine seria uma certa obediência às unidades dramáticas classicistas ditas aristotélicas. Nesse sentido, especificamente sobre a observância de Beckett quanto às unidades dramáticas de tempo e de espaço, explica Mercier:

Now [, in modern times,] that sets are expensive, it's natural enough for two-actors like *Godot* and *Happy Days* to be played in a single set, but even these two

plays come close to observing the least respect unity, that of time; following Aristotle's suggestion, *Godot* certainly "tries as far as possible to keep within a single revolution of the sun, or only slightly to exceed it", its action taking place on two successive evenings. In *Happy Days* the sun no longer even *seems* to move, but if we speak in "the old style", as Winnie habitually does, then the play's action occurs during part of two possibly successive "days" (Mercier, 1977, p. 76).

Tais afirmações de Mercier quanto a *Happy Days* são, todavia, um tanto quanto controversas. Como visto anteriormente, a severa indeterminação geográfica do espaço nessa peça embaraça a especificidade determinante de uma indubitável singularidade espacial, e o argumento de Mercier de que possivelmente a "ação" de *Happy Days* toma dois dias consecutivos é impugnado pelo fato de não ser possível dizer quanto tempo se passa entre o I e o II Ato, quando então Winnie reaparece coberta até o pescoço pelo seu montículo tumular.

Já foi anteriormente citado que Beckett teria declarado que foi a limitação espaço-temporal da dramaturgia um dos atrativos que o teriam levado à composição teatral (Beckett *apud* Fletcher, 2003, p. 81). Por sua vez, Muse (2017) observa que o teatro teria possibilitado a Beckett ampliar a desestabilização do tempo e do espaço em relação à sua produção em prosa. Em vez de obedecer rigorosamente ao menos às unidades dramáticas classicista-aristotélicas de espaço e de tempo, *Happy Days* explora a desestabilização do tempo e do espaço dramáticos a partir da paródia à concentração dessas balizas formais da composição dramática. O fato de o sol não mais se mover em *Happy Days* é destacado em contraposição à evolução do soterramento da protagonista, e a peça sugere o arremedo da contenção do drama a um único local pela manutenção de um mesmo plano espacial aberto para a apresentação de um ambiente desdiferenciado. Essa configuração, parodiada, contraria justamente a razão das prescrições aristotélicas quanto à conformação do tempo e do espaço na dramática: evitar a decomposição e, conseqüentemente, a imprecisão da grande ação a ser desenvolvida.

Lehman afirma haver uma relação entre a “estética de redução” do teatro classicista raciniano – pertinente à concentração do espaço, do tempo e da ação dramática – com a “dramaturgia do ponto zero de Beckett” (Lehman, 2007, p. 299). O teórico do *pós-dramático* explicita que a estética reducionista raciniana retornaria parodiada em Beckett e, ao longo da sua exposição, faz entender o ponto zero beckettiano como a articulação minimalista reforçada nos *dramaticulos* do autor.

Lehman verifica que é característica geral na dramaturgia de Beckett o desempenho quase “incorpóreo” das personagens beckettianas como uma “paródia da abstração e da espiritualização clássicas” presentes nas tragédias de Racine (Lehman, 2007, p. 300). Já Knowlson (2004) informa que as leituras das peças de Racine fizeram Beckett atentar para as possibilidades teatrais do monólogo e para a concepção de personagens virtualmente imóveis, presas em um mundo que nada ou quase nada muda (Knowlson, 2004, p. 383).

Revely-Calder (2016), em *Racine Lighting Beckett*, traz o seguinte relato de Rachel Burrows – aluna de Beckett durante o breve leitorado do autor em 1930 no *Trinity College Dublin*: “‘What interested Beckett above all in Racine’s plays is that little happens’” (Burrows *In Le Juez*, 2008 *apud* Revely-Calder, 2016, p. 233). Revely-Calder, assim como Mercier (1977), cita o prefácio do tragediógrafo francês para a peça *Bérénice* como uma carta de princípios da estética raciniana onde é descrita a redução da atividade ao mínimo, o que virá a contribuir para o desenvolvimento do “grau zero” da dramaturgia beckettiana.

Bérénice de Racine é uma tragédia concisa disposta em cinco atos, em que sobressai uma rigorosa obediência às três unidades aristotélicas. Concentrada no rompimento amoroso entre Titus, então tornado Imperador de Roma, e a personagem-título, promissária do trono da Palestina, essa peça não traz nenhuma morte no decorrer do seu enredo. Apesar da dor então vivida e da resistência inicial de Bérénice, ambos os enamorados compreendem que o dever político impõe o término da sua relação e aceitam seu destino, o que faz com que, a pedido de Titus, a nobre palestina parta enfim resignada de Roma para assumir seu reino no Oriente Médio. É essa parcimônia quanto

ao número de acontecimentos e a ausência de mortes que Racine também defende no seu Prefácio para *Bérénice*, conforme se pode comprovar a seguir:

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie: il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.

Je crus que je pourrais rencontrer toutes ces parties dans mon sujet; mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens.

[...] Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie, et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire **toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien**¹⁷⁷, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression (Racine, 1949, p. 13-14).

A grandeza e a simplicidade de uma ação dramática produzida “a partir do nada” constituem, portanto, algo que Beckett colheria mais diretamente de Racine do que de autores como Tchekhov, Strindberg e Maeterlinck para a composição de um *drama da vida* que envolveria a totalidade da existência.

Ainda segundo Revelly-Calder (2016), Beckett também teria se interessado pela forma com que as personagens profundamente etéreas de Racine operam a desfamiliarização do tempo, do espaço e da ação do drama em relação ao universo cotidiano, mediante

¹⁷⁷ Negrito aqui inserido.

uma excessiva subordinação às unidades dramáticas classicistas, que exercem a função de pressionar a exposição de uma imanência trágica. Revely-Calder então avalia que a dramaturgia de Beckett assimila a cronostase, a claustrofobia e principalmente o estatismo do drama raciniano – inerente à concentração espiritual das personagens e da ação dramática nas peças de Racine – de forma a forjar ao modo beckettiano: a artificialização do movimento cênico-dramático, a estranheza da representação, a dúvida quanto à realidade exposta e um sentido trágico imanente.

Lyons (1983) defende que *Phèdre*, de Racine, serviu de modelo para a constituição do tempo e do espaço em *Happy Days*, mas aqui as considerações desse estudioso acerca da relação entre essas duas peças são proveitosas para elucidar como Beckett, ao modo de Racine, trabalha em *Happy Days* a composição de uma “ação dramática” imbuída da generalidade de um “trágico imanente” – exatamente o “trágico moderno” próprio de uma *fábula em desvio*, conforme descrito por Sarrazac (2017, p. 60).

3.4.2. A composição de uma ação dramática insuflada por um trágico imanente: outro aspecto da ligação com a dramaturgia de Racine

Para Lyons (1983), há traços importantes do paradigma trágico estabelecido por Racine na composição das peças longas de Beckett, e *Happy Days* trabalha o esquema dramático raciniano apresentado em *Phèdre*.

Nessa direção, em todas as peças longas beckettianas Lyons percebe a pertinência da luz para a concepção de “[...] an arena in which protagonists confront themselves self-consciously” (Lyons, 1983, p. 117). Já especificamente acerca da relação entre *Phèdre* e *Happy Days*, Lyons compreende haver em ambas as peças o indicativo da oposição entre luz e trevas como representativo do conflito entre o público e o privado.

Lyons expõe ser o mote de *Phèdre* a inelutável fuga da luz da exibição pública e da razão inquisidora, que vem a expor: o opróbrio da paixão de Phèdre pelo seu enteado Hippolyte, a culpa da heroína trágica pela morte do jovem e a entrega definitiva da protagonista às trevas da loucura e da morte. Lyons então destaca o fato de Winnie, tal qual Phèdre, sentir-se impelida a se compor apropriadamente para, à luz do dia, apresentar-se ao público e se ver enervada no espaço aberto sob a intensa luz do sol,

desejosa por se esconder na escuridão. Sendo essa a contribuição de Lyons (1983) para o estudo da ação em *Happy Days*, parece produtivo explorar um pouco mais a analogia entre *Phèdre* e a dramaturgia de Beckett para tratar da ação na peça em causa.

Assim como em *Phèdre* de Racine, a luz se manifesta como um olhar inquisidor na dramaturgia de Beckett. Winnie, tal qual os protagonistas de *Waiting for Godot* e *Endgame* sente-se observada. Em *Act Without Words* a personagem opõe-se ao jogo imposto pela iluminação, que a faz refém da plateia. Já em *Play* um foco de luz extrai o discurso de cada uma das personagens, enquanto os passos aparentemente penitenciais de May em *Footfalls* são delimitados por uma faixa de luz, e em *Breath* a iluminação parece orquestrar os movimentos sonoros que exprimem o nascimento como morte. De fato, a apresentação nas peças teatrais de Beckett da visualidade como um martírio impingido, devido ao imperativo da objetivação do *ser* diante do olhar do *outro*, parece se servir do modelo apresentado por Racine em *Phèdre*.

Em *Phèdre* o conflito expresso na oposição entre luz e trevas não pode se estender depois do assalto luminoso que significa a revelação pública de todos os delitos da heroína trágica. O conflito de *Phèdre* finalmente cessa em razão do suicídio da sua personagem-título e, portanto, da entrega definitiva dessa personagem à eterna escuridão. O conflito das peças de Beckett, entretanto, não só se mantém irresoluto, mas obscuro.

Pattie (2000) discorre sobre como Knowlson entende a disposição da luz e das trevas na dramaturgia de Beckett:

James Knowlson's short text, *Light and Darkness in the Plays of Samuel Beckett* (1972) [...] examined the dialectic in Beckett's writing between the conventional symbolic meaning of light (usually associated with reason) and dark (conventionally treated as a representation of the soul or spirit). Knowlson noted that Beckett's characters inhabited a universe that was predominantly grey (that is caught between light and darkness) and the temptation felt by many of the

characters in Beckett's prose and theatre to turn towards the darkness was an ambiguous one (Pattie, 2000, p. 141)¹⁷⁸.

Beckett diverge da oposição entre luz e trevas como a representação do bem e do mal, e perpetua o conflito em um lusco-fusco que contradiz a trajetória, estabelecida na dramaturgia clássica, da obscuridade do desconhecimento ao clarão da anagnórise. O próprio autor explica, em entrevista para Tom Driver, no mesmo ano da primeira publicação de *Happy Days*:

The destiny of Racine's *Phèdre* is sealed from the beginning: she will proceed into the dark. As she goes, she herself will be illuminated. At the beginning of the play she has partial illumination and at the end she has complete illumination, but there has been no question that she moves toward the dark. That is the play. Within this notion clarity is possible, but for us who are neither Greek nor Jansenist there is not such clarity. The question would also be removed if we believed in the contrary – total salvation. But where we have both dark and light we have also the inexplicable. The key word in my play is "perhaps" (Driver *In Graver*; Federman, 2005, p. 244).

Essa indicação do "talvez" como a chave interpretativa das suas peças, logo após Beckett afirmar que a "grande ação" de *Phèdre* de Racine é o movimento rumo à escuridão, ratifica a afinidade entre a dramaturgia beckettiana e a raciniana, e o emprego da *opção*, descrita por Sarrazac (2017, 2012), na constituição da ação nos textos teatrais beckettianos – sendo *opção* o procedimento de *desvio fabular* que visa uma ambiguidade preta de possibilidades.

Já estaria claro que Beckett usa da *interrupção* para promover a *opção* em *Happy Days*. A associação entre *Phèdre* de Racine e *Happy Days* parece, porém, sugerir haver na peça de Beckett a disputa de uma grande ação diante do campo de forças contrárias estabelecido pelo autor – já que a indubitável certeza dessa "ação central" vem a ser

¹⁷⁸ O texto "*Light and Darkness in the Plays of Samuel Beckett*", de Knowlson, referido por Pattie (2000), não foi encontrado em nenhuma biblioteca em pesquisa à plataforma <https://www.worldcat.org>, e não há exemplares anunciados para venda na Web.

sustada pelo domínio do optativo. Beckett despreza a anagnórise, mas o conflito raciniano entre luz e trevas, enquanto embate entre a exposição e a ocultação apresentado em *Phèdre*, parece encontrar nova expressão trágica em *Happy Days*.

Beckett concebe um trágico existencial imanente referente ao martírio objetivante que um olhar externo impõe ao *ser*, que se amplia em *Happy Days* de modo a abranger outros aspectos do sacrifício compreendido pela visualidade: a distância entre a Ideia¹⁷⁹ que anima a obra de arte visual da sua materialização física quando comparada a outras artes, e o desgaste da imagem mantida sob a inspeção do olhar. Seriam esses aspectos absorvidos em uma narrativa ecfrástica da imagem contra o texto que corresponderia à grande ação de *Happy Days*, aquela que faria Winnie permanecer todo o tempo imóvel e oferecida ao olhar alheio e Willie escalar o montículo da esposa para encará-la e lhe dizer um monossilábico, optativo: “Win!” (Beckett, 2006, p. 168).

Assim, ainda que a *optação* trabalhada em *Happy Days*, ou seja, o “*perhaps*” beckettiano obste a resoluta definição da ação central dessa peça, menos despropositada do que tentar examinar cada uma das microações que integram *Happy Days* e que acarretam a sua inscrição em um *regime infradramático* parece ser arriscar a indicação de uma ação de conjunto que abarcaria uma imensidade de ínfimas ações. Devido ao exercício interno da *optação*, essa ação de conjunto, mais cogitada do que afirmada, voltaria a remeter à inespecificidade totalizante do trágico *drama-da-vida* inteira.

3.4.3. A indicação *optativa* de uma macroação em *Happy Days*: aspectos de uma narrativa ecfrástica de pendor trágico

Sendo o cerne da discussão aqui apresentada a caracterização de uma *fábula em desvio* em *Happy Days*, não aparenta ser apropriado discorrer sobre a teoria narratológica e os estudos recentes acerca da écfrase a fim de abordar a constituição, optativa, da representação de uma narrativa ecfrástica nessa peça. Parece suficiente esclarecer

¹⁷⁹ Aqui se usa o termo “Ideia” no sentido platônico empregado por Schopenhauer (2005), conforme se verá mais adiante. Cabe por ora, porém, adiantar que Schopenhauer (2005) diverge da concepção platônica depreciativa da arte de que esta não atinge “o mundo das Ideias”, mas apenas “a coisa individual” correspondente à sombra de uma Ideia que não pode assumir forma material acidental (Schopenhauer, 2005, III, § 41, p. 285).

muito sucintamente, a partir da leitura de Oppenheim (2000) e de Yacobi (1995), que se fala da concepção de uma narrativa ecfástica em *Happy Days* devido à sugestão de uma “dramatização narrativa” que, relacionada à própria arte pictórica e à escultórica, representa a consumição da imagem mantida sob o escrutínio do olhar, características essenciais das artes plásticas em relação a outras artes, o conflito do paragone entre as artes e, mais, o esvaziamento aurático da produção artística moderna¹⁸⁰ – no sentido de não ser mais capaz de apreender e transmitir uma “Ideia”, tal qual exigido por Schopenhauer (2005). Beckett trabalharia a dramatização de uma narrativa ecfástica em *Happy Days* apoiado em algumas premissas apresentadas pela filosofia de Schopenhauer (2005).

Schopenhauer distingue o conceito, uma abstração de ordem discursiva formulada e captada pela inteligência, da Ideia defendida por ele como a essência da arte:

A IDEIA, ao contrário [do conceito], embora se possa defini-la como representante adequada do conceito, é absolutamente intuitiva e, apesar de representar uma multidão infinita de coisas isoladas, é, todavia, inteiramente determinada, nunca sendo conhecida pelo simples indivíduo enquanto tal, mas apenas por quem se destituiu de todo querer e de toda individualidade e, assim, elevou-se a puro sujeito do conhecimento; por conseguinte, ela é alcançável apenas pelo gênio, em seguida por aquele que, por uma elevação de sua faculdade pura de conhecimento, na maioria das vezes ocasionada pelas obras do gênio, está numa disposição genial (Schopenhauer, 2005, III, § 49, p. 310-311).

Segundo o filósofo, o objetivo de toda arte é a expressão da Ideia apreendida pelo espírito do artista, despojado da sua vontade individual para alcançar a objetivação da Vontade como força motriz fenomenológica própria à representação artística. É a partir da diferenciação de graus dessa objetivação da Vontade e da discriminação dos seus meios de materialização que Schopenhauer classifica a arquitetura, a pintura, a escultura, a arte poética e a música.

¹⁸⁰ Aqui se fala da produção artística relacionada à modernidade estética. Nesse mesmo contexto, será aqui referida “a arte moderna” como um produto da modernidade estética e cultural.

Para Schopenhauer, a pintura e a escultura trabalham uma representação mais direta da objetivação da Vontade esteticamente satisfeita no belo artístico, distinto do belo natural. Ele expõe que, em contraposição ao imediatismo da simultaneidade da pintura e da escultura, a arte poética – que teria na tragédia o seu gênero mais elevado – oferece o desenvolvimento sucessivo dos eventos. Schopenhauer afirma que pintura e escultura só podem transmitir o abstrato por meio de alegorias, que podem ter valor artístico não pelo sentido nominal associativo que as determinam enquanto tais, mas pelo sentido real da produção artística, dirigido à intuição. Na pintura e na escultura a alegoria poderia levar, todavia, a uma queda do espírito, não mais integralmente dedicado à intuição da Ideia, por também se mostrar ocupado com a comunicação de um conceito meramente intelectual, estranho à natureza da arte pictórica e da escultórica. Já a arte poética dirige os conceitos abstratos, comunicados contiguamente por palavras, à apreensão da Ideia essencialmente intuitiva. Enquanto defende ser importuna a presença da alegoria na pintura e na escultura, Schopenhauer considera o uso da alegoria na arte poética não apenas admissível, mas bastante útil, exatamente em razão de o elemento da poesia ser o próprio conceito abstrato, a partir do qual é ofício da arte poética conduzir a fantasia à intuição. Pelas palavras pertencerem ao campo do conceito Schopenhauer percebe que a presença da letra cantada na execução musical macula a pureza intuitiva daquela que seria a mais elevada e imaterial das artes: a música.

Schopenhauer julga que a música supera as outras artes não apenas por visar somente a representação de Ideias intuitivas, mas por se manifestar como a mais pura expressão da própria Vontade objetiva e, portanto – como já teria identificado Platão –, como a “linguagem do sentimento e da paixão” (Schopenhauer, 2005, III; §52, p. 341). Para Schopenhauer, a música escapa do mundo fenomênico por não estar subordinada a uma concretização material no espaço e, portanto, à pluralidade causal da reprodução física das Ideias. Segundo o filósofo, o fato de a música falar imediatamente à essência e só depender do tempo para ser percebida, de modo a excluir a causalidade, sobrepõe-na às outras artes.

Aqui é necessário abrir um parêntese para informar que Beckett indica a influência de Schopenhauer na descrição da ficcional Sonata de Vinteuil presente no volume *Un*

amour de Swann de *À la recherche du temps perdu*. Beckett destaca que Proust, a partir de Schopenhauer, entende que a música encarna a transcendência, de forma que o libreto, a introdução de palavras na obra musical, constitui a corrupção da mais imaterial das artes, enquanto “*da capo*”¹⁸¹ vem a ser “[...] a testimony to the intimate and ineffable nature of an art that is perfectly intelligible and perfectly inexplicable” (Beckett, s/d, p. 71). Afirma justamente Schopenhauer:

Quão plena de sentido e de significação é a linguagem musical, testemunham-no até mesmo os sinais de repetição, junto com o *da capo*, que seriam insuportáveis nas obras escritas com palavras (Schopenhauer, 2005, III, § 52, p. 346).

Em *Happy Days*, Winnie permanece imobilizada, presa a um montículo e sob uma luz intensa, o que evidencia o fato de a personagem ser oferecida ao olhar externo enquanto tenta inutilmente assumir o controle de um tempo que escapa da sua compreensão. Esse ângulo da protagonista de *Happy Days* diria respeito à arte escultórica e à impossibilidade de as artes plásticas apreenderem a sucessão temporal de um evento. Enquanto uma alegoria da arte escultórica ou das artes plásticas em geral, apresentada em restos de beleza que virão ainda a minguar, Winnie contraria, todavia, o conceito inicial de um belo artístico como uma produção do espírito diversa do belo natural. Já o soterramento progressivo dessa personagem como uma representação do desgaste da imagem sob a fruição do olhar significaria a queda da produção artística visual incapaz de manter o interesse do observador – apesar de a força da própria imagem apresentada na peça, longe de esmorecer, ser reavivada pelo reaparecimento de Winnie coberta até o pescoço no II Ato.

Por outro lado, a loquacidade da protagonista de *Happy Days*, tão dedicada a tentar citar trechos de célebres obras literárias e que elogia a capacidade de os clássicos da literatura poderem fazer passar o tempo¹⁸², em oposição à identificação de Winnie com

¹⁸¹ *Da capo* significa “do início”, e indica um trecho musical inicial a ser repetido em uma partitura.

¹⁸² “That is what I find so wonderful, a part remains, of one’s classics, to help one through the day” (Beckett, 2006, p. 164).

a arte escultória, viria a sugerir um âmbito poético. Por meio desses contornos Winnie encarnaria o conflito entre o verbal e o visual. Na pele da protagonista aparentemente fútil e desmemoriada, porém, seria retratado também o rebaixamento da arte poética, interrompida e colocada lado a lado do clichê.

A protagonista de *Happy Days* viria ainda a indicar a possibilidade da arbitragem resolutive do paragone entre a arte poética e as artes plásticas pela execução musical, de modo a corroborar o argumento schopenhaueriano da música como a mais elevada das artes.

Winnie, que pontua em vários momentos da peça a ânsia por encontrar o momento exato para cantar “sua música” parece indicar a gravidade bélica da sua pretensa execução musical ao dizer: “The day is now well advanced. [*Smile. Smile off.*] And yet it is perhaps a little soon for my song. [*Pause.*] To sing too soon is fatal” (Beckett, 2006, p. 164). A personagem continua sua fala aparentando insinuar o fato de a música sobrepujar os meios materiais próprios das artes plásticas e da arte poética: The whole day has flown – [*smile, smile off*] – flown by, quite by, and **no song of any class, kind or description**¹⁸³ (*Ibidem*). Ainda na mesma sequência a protagonista fala da melancolia experienciada após a execução musical quando, como bem afirma Schopenhauer, terminada a imersão artística “quietiva” da vontade, o indivíduo tornaria a ser refém dos seus desejos e, portanto, da insatisfação:

The sadness after song. [*Pause.*] Have you run across that, Willie? [*Pause.*] In the course of your experience. [*Pause.*] No? [...] It does not last of course (Beckett, 2006, p. 164).

Absorto, já envolvido nos próprios pensamentos, logo o indivíduo se esqueceria, porém, da plenitude da imersão que antes o fez se perder no puro conhecimento, de modo que a tristeza pela finitude dessa fusão tende a ser breve.

A alusão ao esquecimento do puro conhecimento intuitivo, momentaneamente proporcionado pela imersão artística, parece recorrente em *Happy Days*:

¹⁸³ Negrito aqui inserido.

[...] Genuine . . . pure . . . what? – [*lays down brush*] – blind next – [*takes off spectacles*] (Beckett, 2006, p. 139)

[...] Genuine ... pure ... what? (*Ibidem*, p. 140)

[...] Genuine pure . . . – [*looks closer*] – genuine pure . . . [*Takes off spectacles, lays them and brush down, gazes before her.*] Old things. [*Pause.*] Old eyes (*Ibidem*).

O fato de Winnie relacionar uma pureza genuína, frequentemente citada, com coisas antigas e olhos longevos indicaria a avaliação de que a “arte antiga”, em contraposição à arte moderna, seria capaz de proporcionar a contemplação do puro conhecimento intuitivo.

Se a protagonista de *Happy Days* fala do esquecimento do puro e genuíno conhecimento intuitivo devido ao retorno à mera realidade fenomênica tomada sob a perspectiva da vontade individual, ela também exprimiria, a partir da citação parcial a um dos *Songs* de Charles Wolf, a premissa schopenhaueriana de a arte musical, assim como todas as demais artes, exigir o esquecimento de si mesmo.

Go forget me why should something o’er that something shadow fling . . . go forget me . . . why should sorrow . . . brightly smile . . . go forget me . . . never hear me . . . sweetly smile . . . brightly sing . . . (Beckett, 2006, p. 164).

Winnie ratificaria também, a partir da menção à música, o pensamento de Schopenhauer de que a arte não é fruto da vontade individual e nem a ela dirigida:

One cannot sing just to please someone, however much one loves them, no, song must come from the heart, that is what I always say, pour out from the inmost, like a thrush. [*Pause.*] How often I have said, in evil hours, Sing now, Winnie, sing your song, there is nothing else for it, and did not. [*Pause.*] Could not. [*Pause.*] No, like the thrush, or the bird of dawning, with no thought of benefit, to oneself or anyone else (Beckett, 2006, p. 155).

A observação de que a música deve irromper do coração também remeteria à definição schopenhaueriana da música como a linguagem do sentimento e da paixão, em oposição à arte poética como a linguagem da razão.

A protagonista de *Happy Days* põe a sua caixa de música para funcionar logo após parecer manifestar um desapontamento com a dimensão material, segundo Schopenhauer, alheia à arte musical.

That is what I find so wonderful, . . . [*voice breaks, head down*] . . . things . . . so wonderful. [*Long pause, head down. Finally turns, still bowed, to bag, brings out unidentifiable odds and ends, stuffs them back, fumbles deeper, brings out finally musical-box, winds it up, turns it on ...*]¹⁸⁴ (Beckett, 2006, p. 154).

A execução da ária *I Love You So* de *The Merry Widow* por uma caixa de música e pelo murmurar melódico na voz rouca de Willie em nada se aproximaria, contudo, de um “perfeitamente intangível e perfeitamente inexplicável”. A ovação histriônica de Winnie para essa sua interação musical denotaria a percepção de uma grotesca paródia à vocação da música como a maior de todas as artes. Parecendo não ter alcançado o contentamento pretendido, a protagonista seguirá declarando a necessidade de ela mesma deflagrar a sua canção.

Winnie não esconderia buscar o contentamento superior transcendente proporcionado pela manifestação do puro conhecimento intuitivo. Ela diz se sentir atraída para cima¹⁸⁵, como que sugada da causalidade material fenomênica e, em uma das vezes em que relata não conseguir cantar, ela se exorta a rezar, como o faz em outros momentos: “And now? [*Pause.*] Sing. [*Pause.*] Sing your song, Winnie. [*Pause.*] No? [*Pause.*] Then pray. [*Pause.*] Pray your prayer, Winnie” (Beckett, 2006, p. 159). Assim, ela aparenta reconhecer uma força superior e esperar que um algum conteúdo transcendente possa dar estofo à sua inane materialidade.

¹⁸⁴ Negrito aqui inserido.

¹⁸⁵ (Beckett, 2006, p. 152).

Oscilando entre o verbal e o visual diz Winnie: “That’s what I find so wonderful, my two lamps, when one **goes out** the other burns brighter”¹⁸⁶ (Beckett, 2006, p. 153).

Já foi aqui citada a carta, de 17 de agosto de 1961, enviada para Allan Schneider, na qual Beckett esclarece:

Times when she can’t speak, times when she can’t move. Her problem is how to eke out, each “day”, and organise economy of these two orders of resources, body and speech (the 2 lamps). Act of God required when both burn down together (Beckett, 2014, vol. III, p. 429).

A união do verbal e do visual em Winnie dependeria então da rendição completa do *ser* individual à Vontade Absoluta. Já a abstenção dessa Vontade provocaria um desencaixe dramático entre a feição verbal e a visual nessa personagem.

A atenção que Winnie dispensa ao tempo revelaria estar ela dividida entre a totalidade do único instante da representação visual e a pluralidade sucessiva dos eventos pertinente à representação verbal. Talvez não seja forçoso considerar ser essa questão abordada burlescamente, no trecho:

WINNE: [...] I shall simply brush and comb them later on, purely and simply, I have the whole – [*Pause. Puzzled.*] Them? [*Pause.*] Or it? [*Pause.*] Brush and comb it? [*Pause.*] Sounds improper somehow. [*Pause. Turning a little towards WILLIE.*] What would you say, Willie? [*Pause. Turning a little further.*] What would you say, Willie, speaking of your hair, them or it? [*Pause.*] The hair on your head, I mean. [*Pause. Turning a little further.*] The hair on your head, Willie, what would you say speaking of the hair on your head, them or it? [*Long pause.*] (Beckett, 2006, p. 146).

Winnie expressaria ainda seu pensamento acerca da fixidez e da simultaneidade totalizante da representação imagética:

¹⁸⁶ Negrito aqui inserido. Beckett substituiu, para a montagem de 1979, “*goes out*” por “*goes down*” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 195). Tal substituição poderia talvez remeter a um escalonamento da arte poética e das artes plásticas no paragono artístico.

I used to think . . . [pause] . . . I say I used to think there was no difference between one fraction of a second and the next. [Pause.] I used to say . . . [pause] . . . I say I used to say, Winnie, you are changeless, there is never any difference between one fraction of a second and the next. [Pause.] Why bring that up again? [Pause.] There is so little one can bring up, one brings up all [Pause.] All one can. [Pause.] My neck is hurting me. [Pause. With sudden violence.] My neck is hurting me! (Beckett, 2006, p. 165-166).

Na sua montagem inglesa de 1979 para *Happy Days*, Beckett salientou para a atriz Billie Whitelaw que ela deveria repetir a frase “*My neck is hurting me!*” com veemência (Beckett; Knowlson, 1985, p. 128). A protagonista reclamar de doer-lhe o pescoço destacaria a questão da imobilidade inerente à imagem.

Diferentemente, ainda no início do II Ato, percebendo que o agravamento da sua imobilidade, provocado pela sua consumição material, faz sobressair sua relação com o meio verbal, Winnie observa:

Then . . . now . . . what difficulties here, for the mind. [Pause.] To have been always what I am – and so changed from what I was. [Pause.] I am the one, I say the one, then the other. [Pause.] Now the one, then the other. [Pause.] There is so little one can say, one says it all (Beckett, 2006, p. 161).

A protagonista, porém, não confia na sua limitada habilidade verbal. Prevendo que chegará a hora que lhe faltarão as palavras, mais de uma vez diz Winnie a si mesma: “*gaze before me with compressed lips*” (Beckett, 2006, p. 145, 148, 162).

Já sem poder mover nem mesmo a cabeça, massamente os olhos e os músculos da face, a personagem afirma: “*Gaze before me, with compressed lips. [Long pause while she does so.] I cannot*” (*Ibidem*, p. 162). Corporalmente reduzida, quase como um busto escultórico, Winnie se entrega a um discurso verbal que também se mostra parco de recursos.

Parece necessário novamente citar parte de uma narrativa de Winnie acerca do casal Shower / Cooker:

Shower – or Cooker – no matter – and the woman – **hand in hand** – in the other hands bags – kind of big brown grips – standing there gaping at me – and at last this man Shower – or Cooker – ends in er anyway – stake my life on that – What’s she doing? he says –What’s the idea? he says – stuck up to her diddies in the bleeding ground – coarse fellow – What does it mean? he says – What’s it meant to mean? – and so on – lot more stuff like that – usual drivel – Do you hear me? he says – I do, she says, God help me – What do you mean, he says, God help you? [...] And you, she says, what’s the idea of you, she says, what are you meant to mean? It is because you’re still on your two flat feet, with your old ditty full of tinned muck and changes of underwear, dragging me up and down this fornicating wilderness, coarse creature, fit mate – [*with sudden violence*] – let go of my hand and drop for God’s sake, she says, drop!¹⁸⁷ (Beckett, 2006, p. 156).

O Sr. e Sra. Shower / Cooker – ele enquanto representante da lógica verbal e ela como representativa do sentido visual – aludiriam a duas perspectivas distintas sob as quais é possível considerar a protagonista de *Happy Days*.

Encerrando suas narrativas sobre o Sr. e a Sra. Shower / Cooker, Winnie observa: “Next thing they’re away – hand in hand” (Beckett, 2006, p. 157), “I watch them recede. [*Pause.*] Hand in hand” (*Ibidem*, p. 165). Os discordes Sr. e Sra. Shower / Cooker caminharem de mãos dadas remeteria à afirmação de Lessing (2013), citado por Schopenhauer (2005), de que a arte e a poesia caminham lado a lado.

Representando o conflito artístico entre o verbal e o visual, os nomes Shower e Cooker diriam respeito, respectivamente, ao jorro contínuo das palavras, enquanto o meio de realização poética, e à forja escultórica.

A relação de Winnie com a arte escultórica daria um novo significado à narrativa da protagonista sobre um flerte seu da juventude:

WINNIE: [*Long pause. Closes eyes.*] My first kiss! [*Pause. WILLIE turns page. WINNIE opens eyes.*] A Mr Johnson, or Johnston, or perhaps I should say

¹⁸⁷ Negrito aqui inserido.

Johnstone. Very bushy moustache, very tawny. [*Reverently.*] Almost ginger! [*Pause.*] Within a toolshed, though whose I cannot conceive. We had no toolshed and he most certainly had no toolshed. [*Closes eyes.*] I see the piles of pots. [*Pause.*] The tangles of bast. [*Pause.*] The shadows deepening among the rafters (Beckett, 2006, p. 142-143).

Desse modo, seria sugerido o apelo sensualista da arte escultórica a partir da recordação da imagem de uma estátua masculina de cobre – “Mr Johnstone”, “almost ginger” –, posicionada no que parece ser um ateliê: “I see the piles of pots”, “the tangles of bast”, “the shadows deepening among the rafters”.

Talvez Winnie esteja se referindo ao trabalho do artista escultórico para encontrar uma forma material que transmita a completude da ideia apreendida quando, pouco antes, conta também o episódio amoroso com “Charlie Hunter”:

Charlie Hunter! [*Pause.*] I close my eyes – [*she takes off spectacles and does so, hat in one hand, spectacles in other, WILLIE turns page*]¹⁸⁸ – and am sitting on his knees again, in the back garden at Borough Green, under the horse-beech. [*Pause. She opens eyes, puts on spectacles, fiddles with hat.*] (Beckett, 2006, p. 142).

O nome Charlie, derivado de Charles, tem na sua etimologia o significado *lato* de “homem”, significando também “homem livre”. A princípio, Winnie passa a segurar o seu chapéu em uma das mãos e os seus óculos na outra ao fechar os olhos para falar de Charlie Hunter. O chapéu representaria o pensamento, enquanto os óculos, a visão. Charlie Hunter, liberto da vontade individual, teria experimentado a fusão da visão e do pensamento no puro conhecimento intuitivo enquanto dava forma a Winnie, posicionada sobre os joelhos dele. A cena ter-se passado nas proximidades de uma igreja sinalizaria uma relação com a arte sacra, também parecendo ser significativa a reunião do criador e da criatura debaixo de um *beech tree*. Essa espécie de árvore de clima

¹⁸⁸ Beckett sugere a seguinte modificação para o espetáculo de 1979: “‘takes off spectacles’ moved forward before ‘Charlie Hunter!’ [...] from after ‘I close my eyes’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 192). Tal alteração tornaria a passagem acerca de ‘Charlie Hunter!’ mais obscura.

temperado, considerada sagrada e popularmente chamada de “Rainha da Mãe dos Bosques” faria as orações feitas sob a sua sombra serem dirigidas aos céus e renderia talismãs que aumentariam a energia criativa de quem os detivesse.

Winnie se lembra de Charlie Hunter depois de Willie ler o que seria o obituário do homem em questão: “His Grace and Most Reverend Father in God Dr Carolus Hunter dead in tub” (Beckett, 2006, p. 142). Não sendo outro o criador de Winnie senão Beckett, parece ser relevante o autor, em uma carta datada de 11 de abril de 1972 enviada a Knowlson, dizer:

I simply know next to nothing about my work in this way, as little as a plumber of the history of hydraulics. There is nothing/nobody with me when I’m writing, only the hellish job in hand. The “eye of the mind” in H.D. does not refer to Yeats any more that [*for* than] the “revels. . .” in Endgame to The Tempest, they are just bits of pipe I happen to have with me (Beckett, 2016, vol. IV, p. 291).

De todo modo, a referência em *Happy Days* a Yeats a partir da expressão “eye of the mind” é indicada pelo próprio autor (Beckett *In* Beckett; Knowlson, 1985, p 19/61). Importante, porém, é que nessa missiva, ao comparar a ignorância do encanador sobre a história da hidráulica para falar do seu trabalho, Beckett tanto confidenciaria o ausente metafísico e transcendental da sua obra quanto remeteria à definição de Schopenhauer acerca da arte hidráulica:

Ora, sabemos que todas as artes têm somente um objetivo, a exposição das Ideias. Sua diferença mais essencial consiste só em qual grau de objetivação da Vontade – a Ideia – será exposto, com o que também se determina o material da exposição. Nesse sentido, mesmo artes muito distantes umas das outras se deixam, no entanto, elucidar reciprocamente por comparação. Por conta disso, queremos explicitar a poesia com a bela hidráulica. Por exemplo: para apreender integralmente as Ideias que se exprimem na água, não basta que a vejamos num lago calmo, ou numa torrente regular, mas tais Ideias antes se desdobram por inteiro quando a água aparece sob todas as circunstâncias e obstáculos, que, fazendo efeito sobre ela, ocasionam a exteriorização completa de todas as suas

características: por isso achamos belo quando a água precipita, escoar, espuma, salta para cima, cai bem do alto e nessa queda é pulverizada, ou ainda quando, artificialmente impelida, sobe em jato. Assim, mostrando-se diversificada sob diversas circunstâncias, a água sempre // afirma fielmente o seu caráter, pois lhe é natural tanto jorrar para cima quanto permanecer calma produzindo reflexos; estará sempre bastante preparada para uma ou outra coisa, desde que apareçam as circunstâncias. O que o artista hidráulico realiza com a matéria fluida, o arquiteto realiza com a matéria sólida, e justamente o mesmo realiza o poeta épico ou dramático com a ideia de humanidade. O fim comum de todas as artes é o desdobramento, a elucidação da ideia, isto é, da objetivação dos graus da Vontade que se expressam no objeto de cada arte (Schopenhauer, 2005, III, § 51, p. 332).

Ao comparar seu trabalho com a atividade de um encanador em vista da arte hidráulica, face ao imperativo representacional da arte no contexto da arte moderna, Beckett mais uma vez assumiria como missão do artista fracassar melhor e como nenhum outro antes ousou fazer. Referido como um “Charlie Hunter”, envolvido na busca que compreende o labor artístico, ou anunciado jocosamente como um venerável incorporado ao Todo Onisciente, “His Grace and Most Reverend Father in God Dr Carolus Hunter”, o artista morto na banheira significaria o fracasso daquele que está para a concepção schopenhaueriana da arte assim como o encanador está para a história da hidráulica.

De todo modo, as inferências sexuais trazidas nas narrativas sobre Charlie Hunter, Mr. Johnson, pelo postal pornográfico manuseado na peça, entre outras, remeteriam ao “*fornicating wilderness*” próprio ao rebaixamento da arte, que, desabitada de princípio transcendente, é oferecida como um boneco de barro, pura forma sem conteúdo, ao gozo rasteiro dos sentidos.

Beckett zombaria da comparação feita por Aristóteles da constituição da fábula dramática com a conformação completa de um “belo animal” ao indicar a leitura da expressão “*hog’s setae*” no cartão pornográfico examinado em *Happy Days* (Beckett, 2006, p. 144). A pedido de Winnie, Willie esclarece que o termo “*hog*” significa “Castrated male swine. [...] Reared for slaughter” (*Ibidem*, p. 159). Concentrada na

forma vazia de uma protagonista aparentemente frívola que tenta citar clássicos da literatura ocidental, *Happy Days* alegaria o júbilo e a esterilidade imoral da produção artística que, concebida somente para agradar o chamado gosto de época, não resiste ao tempo.

Já foi anteriormente demonstrado que a didascália que abre *Happy Days* faz referência à arte pictórica. Para suas montagens de 1971 e 1979 Beckett deslocou o montículo de Winnie para a esquerda do palco, em vez de tê-lo mantido no centro da cena conforme indicado na didascália inicial do texto publicado (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, 21). Tal modificação indicaria não só o abandono da perspectiva pictórica mas também o aspecto canhestro da pintura dita modernista.

Aparentando também aludir à pintura, ainda no início da peça Winnie percebe a necessidade de acertar a coloração das suas mãos. É quando a personagem recorre ao seu remédio:

WINNIE: [*Turns back front, lays down parasol, examines palms together, wipes them on grass.*] Perhaps a shade off colour just the same. [*Turns to bag, rummages in it*¹⁸⁹, *brings out revolver, holds it up, kisses it rapidly, puts it back, rummages, brings out almost empty bottle of red medicine, turns back front, looks for spectacles, puts them on, reads label.*] Loss of spirits . . . lack of keenness . . . (Beckett, 2006, p. 141).

A personagem ingere ao “modo antigo” as últimas gotas da fórmula que promete combater “*the loss of spirit*” e “*the lack of keenness*” (Beckett, 2006, p. 141). Segundo Knowlson, teria dito Beckett em uma conversa com o escritor e tradutor Patrick Bowles (1910-1999): “It has been the malaise of our time. [...] People are not in touch with their spirit. What counts is the spirit” (Beckett *apud* Bowles *In Knowlson*, 2003, p. 15). Beckett usaria em *Happy Days* as asserções de Schopenhauer acerca das linguagens artísticas para apresentar o enfrentamento entre a visualidade das artes plásticas e a verbalização

¹⁸⁹ Consta no caderno de direção de Beckett: “rummages in it [...] Deleted. Throughout the play there is ‘no rummage’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 190). Winnie parece então saber exatamente o que há em sua bolsa, sem ter a necessidade de remexê-la para buscar os itens nela contidos.

da arte poética já esvaziadas do “espírito artístico” concernente a um “*old style*”, porque pertencentes a uma época – pós-Auschwitz e pós-Hiroshima e Nagasaki – destituída de sentido. Winnie novamente demonstraria, assim, ser o repositório de uma cultura em ruínas.

O trecho a seguir sinalizaria, então, o abatimento do paragon artístico travado em *Happy Days*:

[...] [WINNIE finishes lips, inspects them in mirror held a little further away.] Ensign crimson. [WILLIE turns page. WINNIE lays down lipstick and mirror, turns towards bag.] Pale flag¹⁹⁰ (Beckett, 2006, p. 142).

Sob esse aspecto, a leitura reiterada de Willie de anúncios que figuram como o chamamento de jovens ao *front* parece também expressar a demanda progressista da arte moderna pela novidade, a ser suprida por “novos artistas”: “Opening for smart youth” (Beckett, 2006, p. 142, p. 159). “Wanted bright boy” (*Ibidem*, p. 143, p. 159).

Winnie conta de forma bastante intensa a história sobre a pequena Milly ou Mildred. Se grande parte dessa narrativa se mantém enigmática, ela também não deixa de insinuar alguma relação com as artes visuais. É trazido nessa narrativa sobre Mildred: “A little picture-book with legends in real print to go under her arm when she takes her walk” (Beckett, 2006, p. 163). O nome Mildred, proveniente do inglês arcaico, remeteria à batalha entre o verbal e o visual devido à oposição presente no seu significado: força delicada ou vigor suave. Mildred, que como a protagonista da peça usa um pequeno chapéu e pérolas, seria um duplo de Winnie, pois, como observa Cohn, “Winnie of *Happy Days* inverts her own initial W for her alter ego Mildred or Milly” (Cohn, 1993, p. 2-3). Do mesmo modo Dolly, a boneca carregada por Mildred, espelharia a pequena criança. Propositadamente, a narrativa inicia discorrendo sobre Mildred para depois estabelecer relativa confusão ao transformar o objeto em sujeito das sentenças descritivas:

¹⁹⁰ Vale lembrar que para a montagem de 1979 Beckett procedeu à seguinte modificação: “After ‘Ensign crimson’ [...] delete ‘WILLIE turns page.’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 192). Ver página de número 201.

She is now four or five already and has recently been given a big waxen dolly. [Pause.] Fully clothed, complete outfit. [Pause.] Shoes, socks, undies, complete set, frilly frock, gloves. [Pause.] White mesh. [Pause.] A little white straw hat with a chin elastic. [Pause.] Pearly necklet. [Pause.] A little picture-book with legends in real print to go under her arm when she takes her walk. [Pause.] China blue eyes that open and shut (Beckett, 2006, p. 163).

A seguinte passagem expõe o que antecede os gritos de Mildred, mais à frente narrados por Winnie:

[...] Entered the nursery and began to undress Dolly. [Pause.] Crept under the table and began to undress Dolly. [Pause.] Scolding her . . . the while. [Pause.] Suddenly a mouse (Beckett, 2006, p. 163).

O repulsivo pavoroso aparece quando Mildred despe a boneca talvez se dando conta da inanidade do que há para ser visto: apenas uma forma esquemática e vazia. Quiçá seja isso que faz a pequena gritar, justamente o sentido da correspondência entre Winnie e Mildred.

Ainda, é um dos trechos interruptos da narrativa sobre Milly ou Mildred: “The sun was not well up when Milly rose, descended the steep . . .” (Beckett, 2006, p. 163). Nessa parte parece ser pontuada a inocência de “Milly rose” antes da clara percepção do terrível que ela descobre.

O sol e a luz também seriam elementos fundamentais para haver em *Happy Days* a composição de uma ação de conjunto que, discutindo a visualidade e a produção visual, estabelece uma narrativa ecfrástica imiscuída pela premissa da música como a mais elevada das artes.

Sobre a luz diz Schopenhauer:

A luz é o mais aprazível das coisas. Ela se tornou símbolo de tudo o que é bom e salutar [...]. Isso provém exclusivamente do fato de a luz ser o correlato e a condição do modo de conhecimento intuitivo mais perfeito, o único que não afeta imediatamente a vontade (Schopenhauer, 2005, III, § 38, p. 271).

A protagonista de *Happy Days* indicaria estar a par da relação entre a arte e a luz ao denominar, levemente, a sua disposição imagética e o seu atributo verbal como “*two lamps*” (Beckett, 2006, p. 153).

Parte da didascália do início do II Ato de *Happy Days*, acerca de Winnie, define: “Her head, which she can no longer turn, nor bow, nor raise, faces front motionless throughout act” (Beckett, 2006, p. 160). Nesse II Ato, então já praticamente imóvel, ela confere o que consegue ainda ver de si mesma:

And now? [*Long pause.*] The face. [*Pause.*] The nose. [*She squints down.*] I can see it . . . [*squinting down*] . . . the tip . . . the nostrils . . . breath of life . . . that curve you so admired . . . [*pouts*] . . . a hint of lip . . . [*pouts again*] . . . if I pout them out . . . [*sticks out tongue*] . . . the tongue of course . . . you so admired . . . if I stick it out . . . [*sticks it out again*] . . . the tip . . . [*eyes up*] . . . suspicion of brow . . . eyebrow . . . imagination possibly . . . [*eyes left*] . . . cheek . . . no . . . [*eyes right*] . . . no . . . [*distends cheeks*] . . . even if I puff them out . . . [*eyes left, distends cheeks again*] . . . no . . . **no damask**¹⁹¹. [*Eyes front.*] That is all (Beckett, 2006, p. 161-162).

Apesar de Beckett ter esclarecido estar em *Happy Days* a expressão “*no damask*” relacionada a uma fala de *Twelfth Night* de Shakespeare¹⁹², não parece ser desarrazoado considerar a também relação dessa expressão dita por Winnie com a passagem bíblica do Livro Atos dos Apóstolos em que Saulo, rumo a Damasco, é cegado pela luz do conhecimento (Bible, 1949, The Acts 9: 1-20). Isso tanto devido ao fato de Beckett ter indicado a versatilidade das suas citações literárias como “*bits of pipe*” quanto por o autor ter chegado a admitir o uso da mitologia cristã na sua obra¹⁹³. Winnie afirmaria, então, não perceber a presença de nenhuma luz reveladora no seu rosto, mas tão somente poder ver as partes que compõem seu “*motionless face*” – entre as quais as narinas, que, apesar de lembrarem o sopro de vida, apagam-se diante da mera forma

¹⁹¹ Negrito aqui inserido.

¹⁹² (Beckett *In* Beckett; Schneider, 1998, p. 98).

¹⁹³ “Christianity is a mythology with which I am perfectly familiar. So naturally I use it” (Beckett *In* Duckworth, 1972, p. 18).

do nariz. Enquanto transformado pela luz divina Saulo é declarado o vaso escolhido para levar a palavra do Senhor às nações, o que restou de Winnie continuaria a ser fustigado pela luz de um sol inclemente que não faz penetrar a oca protagonista.

Para Schopenhauer caberia à arte, retirada das trevas, dar a ver a luz do puro conhecimento intuitivo determinado pela Vontade. Winnie abordaria o sentido pretérito luminoso da arte no trecho:

– what are those wonderful lines – [*wipes one eye*] – woe woe is me – [*wipes the other*] – to see what I see – [*looks for spectacles*] – ah yes – [*takes up spectacles*] – wouldn't miss it – [*starts polishing spectacles, breathing on lenses*] – or would I? – [*polishes*] – holy light – bob up out of dark – [*polishes*] – blaze of hellish light (Beckett, 2006, p. 139- 140).

Já olvidada e privada da centelha luminosa que salta das trevas para ser oferecida por intermédio da arte, ressentida, Winnie denomina a parca lembrança desse contato passado como um “*blaze of hellish light*”.

Segundo Schopenhauer a luz, cuja percepção imediata corresponde ao conhecimento integral desse ente, equivale ao puro conhecimento intuitivo, bem como o sol equivale à Vontade.

[...] O sol é fonte de LUZ, é condição do modo mais perfeito de conhecimento e, justamente por isso, do que há mais aprazível nas coisas, e simultaneamente é fonte de CALOR, da primeira condição de qualquer vida, isto é, de todo fenômeno da Vontade em graus mais elevados. Assim, o que o calor é para a vontade, a luz é para o conhecimento (Schopenhauer, 2005, III, § 39, p. 275).

Presente na filosofia desde a Antiguidade Clássica, a luz como representação do puro conhecimento ressurgue em *Happy Days* não para exercer uma influência benfazeja, mas para, seguindo o modelo trágico raciniano, por contraste, evidenciar a ausência de um conteúdo “espiritual transcendente” na ação e nos elementos constitutivos da peça. O “*Holly light*” assume, então, a forma de um “*Hellish light*” em *Happy Days*. Assim, Winnie sente a necessidade de encorajar a temeridade diante do sol: “Fear no more the heat o’ the sun” (Beckett, 2006, p. 148).

A protagonista revela que quando o calor era menos intenso ela costumava transpirar mais livremente: “I used to perspire freely. [Pause.] Now hardly at all. [Pause.] The heat is much greater [Pause.] The perspiration much less” (*Ibidem*, p. 152-153). A personagem estaria a insinuar sua dificuldade de exalar o volátil incorpóreo frente à intensificação do calor solar enquanto representação da condição necessária à manifestação da Vontade objetiva. Incessantes, a intensa luz e o calor escaldante do sol impingiriam a Winnie, enquanto um artefato artístico, o martírio de ter sua vacuidade continuamente exposta. Um martírio que não poderia vir a ser atenuado pelo expediente pueril do uso de uma sombrinha.

Conforme visto anteriormente, sob a luz intensa de um sol escaldante Winnie mais de uma vez revela sentir-se observada. Em uma dessas ocasiões diz ela:

Strange feeling. [Pause. Do.] Strange feeling that someone is looking at me. I am clear, then dim, then gone, then dim again, then clear again, and so on, back and forth, in and out of someone’s eye (Beckett, 2006, p. 155).

Schopenhauer defende que o artista, como puro sujeito do conhecimento, quando atribui uma forma à Ideia empresta os olhos pelos quais vê, sob a luz da intuição, à coisa em si. Ainda de acordo com Schopenhauer, tanto o artista quanto o fruidor artístico, elevados a uma “disposição genial”, despojados de vontade individual e imersos na Vontade objetiva como puros sujeitos cognoscentes passariam a integrar o “olho cósmico UNO” (Schopenhauer, 2005, III, § 38, p. 269).

Talvez Winnie caçoe de um impossível encontro artístico com o “olho cósmico UNO” em uma de suas primeiras falas do II Ato: “Someone is looking at me still. [Pause.] Caring for me still. [Pause.] That is what I find so wonderful. [Pause.] **Eyes on my eyes**”¹⁹⁴ (Beckett, 2006, 161). O fato de Gontarski (2017) comparar Winnie ao artista sustentaria tal interpretação.

Winnie’s adaptation depends on her distorting her circumstances and patterning her existence with every-day ritual, itself an attempt to impose order on chaos,

¹⁹⁴ Negrito aqui inserido.

the void, the mess. As such, her plight is not radically different from the artist's; both order the chaos, but one suspects to different ends: Beckett so that we might see it more clearly, Winnie to say that it is really something else and to avoid confronting the wilderness within. The suggestion of Winnie as artist is developed through her most repeated ritual, filing her nails: "What is one to do . . . trim the nails if they are in need of trimming: these things tide one over" [...] ¹⁹⁵. Winnie's action echoes and parodies Stephen Dedalus's ¹⁹⁶ vision of the disinterested, indifferent artist, paring his fingernails (Gontarski, 2017, p. 17-18).

Quando Winnie indica recorrer ao "eye of the mind" para falar dos Shower / Cooker não parece ser ao "olho cósmico UNO" a que ela se refere, mas a um olho mental voltado à discussão conceitual, a princípio alheia ao fazer artístico.

Por outro lado, dirigido a Winnie, um "olho cósmico UNO" não encontraria senão breves lampejos naquela que por vezes indicaria estar totalmente a par do seu "desígnio artístico" particular e, portanto, do seu infortúnio. Depois de uma dessas breves cintilações reveladoras, que a faria alcançar alguma altura, é que a protagonista vem a dizer:

I hope you caught something of that, Willie, I should be sorry to think you had caught nothing of all that, it is not every day I rise to such heights. [*Pause.*] Yes, something seems to have occurred, something has seemed to occur, and nothing has occurred, nothing at all ¹⁹⁷ (Beckett, 2006, p. 154).

Winnie afirma se sentir sugada para a terra. As alturas a que a personagem diz por vezes chegar corresponderiam apenas àquelas alcançadas pelo flutuar limitado de um balão cheio de ar grudado ao chão. Sua observação de que algo parece ter ocorrido, mas que nada realmente ocorreu, aparenta denotar que nada de verdadeiramente substantivo

¹⁹⁵ (Beckett, 2006, p. 147).

¹⁹⁶ Stephen Dedalus é o alter-ego de James Joyce, o anti-herói que protagoniza o primeiro romance do autor intitulado *A Portrait of the Artist as a Young Man*, publicado em 1916. Stephen Dedalus também é uma personagem importante de *Ulisses*, escrito entre 1914 e 1921.

¹⁹⁷ Beckett substitui "*I should be sorry*" por "*I should be grieved*" (Beckett; Knowlson, 1985, p. 196). Ver nota de rodapé de número 66.

ocorre na peça a não ser a exposição da ausência de um transcendental considerado essencial da arte. O panorama apresentado em *Happy Days* turvaria a visão de um “olho cósmico UNO” excelso, que, perturbado diante de tal espetáculo, só poderia se fechar: “Eyes float up that seem to close in peace . . . to see . . . in peace” (Beckett, 2006, p. 161).

Winnie também parece observar que nada à sua volta é digno de contemplação.

Ah well, not long now, Winnie, can't be long now, until the bell for sleep. [*Pause.*]

Then you may close your eyes, then you must close your eyes – and keep them closed (Beckett, 2006, p. 165).

Pretensamente destituída de vontade individual, ela alega esperar que o sinal externo de uma campainha encerre o dia e, portanto, a luz do sol ininterrupto que impõe sua exposição. Não obstante, o fato de Winnie ter de instruir a si mesma a manter os seus olhos fechados denunciaria ser ela refém dos desejos de uma vontade da qual não é senhora.

O axioma berkeleyano “*Esse est percipi*” também elucidaria parte da análise da composição de uma macroação em *Happy Days* sob o ângulo da dramatização de uma narrativa ecfástica.

Berkeley é dez vezes referido por Schopenhauer (2005) em *O mundo como vontade e representação* (Schopenhauer, 2005, p. 34; I, § I, p. 44; I, § 8, p. 85; p. 534; 546; 547; p. 557, p. 560). Schopenhauer explica que Berkeley foi o primeiro a reconhecer o mundo como representação ao verificar que “não há objeto sem sujeito”. O objeto só existe em relação ao sujeito, sendo por este determinado. Assim, o olhar do sujeito dá existência ao objeto, que por sua vez assegura a presença do próprio sujeito. Seria essa interdependência entre sujeito e objeto dramatizada em *Happy Days*, expressamente afirmada por Winnie: “[...] one sees the other the other sees the one” (Beckett, 2006, p. 149). Consta no caderno de direção de Beckett para a montagem de 1979:

For ‘that because one sees the other the other sees the one’ after ‘gathered together [...] in this way’ [...] substitute ‘because one sees the other that the other sees the one’ (Beckett; Knowlson, 1985, p. 194).

Essa modificação objetivaria uma expressão mais acurada do princípio existencial berkeleyano.

Não demonstrando temer sua progressiva consumição corpórea, mas antes desejando o fim da penosa exposição, a protagonista sonha com uma escuridão eterna:

It might be the eternal dark. [*Pause.*] Black night without end. [*Pause.*] Just chance, I take it, happy chance (Beckett, 2006, p. 166).

Winnie, que passa todo o tempo tentando pôr-se pronta para a noite, também diz:

If for some strange reason no further pains are possible, why then just close your eyes – [*she does so*] – and wait the day to come – [*opens eyes*] – the happy day to come when flesh melts at so many degrees and the night of the moon has so much hundred hours (Beckett, 2006, p. 143-144).

A protagonista parece sonhar em retornar à forja escultórica para se desfazer sob altíssima temperatura e, enfim, desaparecer na incomensurável escuridão.

Em outra fala Winnie explicita, porém, que pouco lhe importa o modo de sua extinção material, interessando-lhe somente o fim da sua visibilidade.

Shall I myself not melt perhaps in the end, or burn, oh I do not mean necessarily burst into flames, no, just little by little be charred to a black cinder, all this – [*ample gesture of arms*] – visible flesh (Beckett, 2006, p. 154).

Ao modo berkeleyano, Winnie relaciona não ser vista com a não existência. Mais à frente, em outra de suas falas, a personagem evidencia que, uma vez para sempre retirada do campo de visão, ela será terminantemente privada do calor primordial da vida: “It might be the eternal cold. [*Pause.*] Everlasting perishing cold. [*Pause.*] Just chance, I take it, happy chance” (Beckett, 2006, p. 161). Não que a protagonista, que considera pertencer a “vida” a um “*old style*” provavelmente anterior à modernidade estética, entenda, desapossada de qualquer “*élan vital*”¹⁹⁸ ou sopro transcendente, estar ela mesma exatamente viva. Talvez o fato de não se compreender viva, assim

¹⁹⁸ Expressão colhida de Henri Bergson (1859-1941), análoga à “vontade de vida” descrita por Schopenhauer.

como tudo o mais à sua volta, seja a única razão de a personagem espantar-se ao avistar uma formiga: “An emmet! [*Recoils. Shriill.*] Willie, an emmet, a live emmet!” (*Ibidem*, p. 149).

Ao perceber que a formiga está carregando pequeninos ovos traz Willie como piada um neologismo: “Formication” (*Ibidem*, p. 150). Perante o ângulo da ação de conjunto agora aventada, além de fazer referência à fornicção da formiga esse neologismo passa a se reportar ao aspecto formal da arte (*the form*) – único ângulo “artístico” que Winnie indicaria ser contemplado em *Happy Days*. Devido a esse duplo sentido da piada observaria a protagonista, após terem rido ela e o esposo, quanto ao chiste:

I think you would back me up there, Willie. [*Pause.*] Or were we perhaps diverted by two quite different things? (Beckett, 2006, p. 150).

Parecendo não mais suportar a continuidade da exposição do seu vazio imanente, Winnie roga por um sopro divino, pelo *spiritus* capaz de imprimir à forma vitalidade imaterial.

I can do no more. [*Pause.*] Say no more. [*Pause.*] But I must say more. [*Pause.*] Problem here. [*Pause.*] No, something must move, in the world, I can't any more. [*Pause.*] A zephyr. [*Pause.*] A breath. [*Pause.*]¹⁹⁹ (Beckett, 2006, p. 166).

O axioma existencial de Berkeley, aplicado à concepção de Schopenhauer do mundo como representação, coaduna com o princípio de toda arte, independente dos seus meios de realização material, ser destinada à recepção.

Supliciada por ter sua inanidade à mostra, Winnie deseja o fim da sua exposição e, portanto, da sua inexistência enquanto objeto artístico; mas diante do imperativo representacional da arte ela não vê alternativa a não ser submeter-se à continuidade de sua exibição. Daí ela se exortar a continuar exposta e a se resignar com sua condição: “On, Winnie” (Beckett, 2006, p. 140), “Gently, Winnie” (*Ibidem*, p. 144), “[...] Winnie,

¹⁹⁹ É especificado no caderno de direção de 1979 de Beckett para *Happy Days*: “After ‘Problem here’ [...] delete from ‘(*Pause.*) No, something must move . . .’ to ‘A breath’” (Beckett; Knowlson, 1985, p. 199). Ver página de número 261.

like a good girl” (*Ibidem*, p. 146), “[...] Keep yourself nice, Winnie, that’s what I always say, come what may, keep yourself nice” (*Ibidem*, p. 156).

Inicialmente a presença de Willie em *Happy Days*, oculto e silente a maior parte do tempo, remete à concepção de um leitor ou ouvinte ideal necessário à elaboração do discurso de Winnie. Em dado momento da peça essa ideia chega a ser ventilada pela protagonista:

[...] Just to know that in theory you can hear me even though in fact you don’t is all I need, just to feel you there within earshot and conceivably on the qui vive is all I ask (Beckett, 2006, p. 148).

Vendo Willie recluso em seu buraco diz Winnie:

You do look snug, I must say, with your chin on your hands and the old blue eyes like saucers in the shadows (Beckett, 2006, p. 149).

Duas vezes Winnie pergunta se o esposo a está vendo, de modo a dar a entender que Willie também provê uma recepção visual.

Can you see me from there I wonder, I still wonder (Beckett, 2006, p. 149).

Could you see me, Willie, do you think, from where you are, if you were to raise your eyes in my direction? [*Turns a little further.*] Lift up your eyes to me, Willie, and tell me can you see me, do that for me (*Ibidem*).

Willie também supriria a demanda por um olhar idealizado, não necessariamente factual, indispensável à produção pictórica e escultórica.

WINNIE: I do not ask if you are alive to all that is going on, I merely ask if you have not gone off on me again. [*Pause.*] Your eyes appear to be closed, but that has no particular significance we know (Beckett, 2006, p. 153).

O paralelismo entre os nomes Willie e Winnie retornaria como o binômio sujeito e objeto da representação estética. Diante de tal binômio, estendido à contemplação artística, a descrição de Willie como alguém que já abandonou a vontade individual ganha coerência: “– pour Willie [...] – no zest [...] – for anything [...] – no interest [...] – in

life” (Beckett, 2006, p. 139). Livre da vontade individual que impede a verdadeira entrega à fruição artística, Willie já teria também ultrapassado a tentação do suicídio.

Ainda que quase não recorrendo a palavras, o fato de as poucas falas de Willie aparentarem muito mais coerência do que o profuso discurso de Winnie e o de ele se manter a maior parte do tempo fora de vista corroboram a leitura dessa personagem masculina como um elemento representante do verbal contraposto à sua esposa como representativa da produção estética visual. Uma das falas de Winnie, após Willie a surpreender surgindo de corpo inteiro, volta então a sugerir a corte da imagem pelo verbal:

Well this is an unexpected pleasure! [*Pause.*] Reminds me of the day you came whining for my hand. [*Pause.*] I worship you, Winnie, be mine. [*He looks up.*] Life a mockery without Win. [*She goes off into a giggle.*] What a get up, you do look a sight! [*Giggles.*] Where are the flowers? (Beckett, 2006, p. 166).

Um pouco mais adiante a esposa relata o sucedido após a “conquista amorosa”: “I worship you Winnie be mine and then nothing from that day forth only titbits from *Reynolds’ News*” (Beckett, 2006, p. 167).

Uma vez tendo verbalmente “conquistado” a bela figura de Winnie no auge do seu esplendor, Willie, como uma metáfora da arte poética, não teria mais por que dirigir a palavra à esposa. Já desapegado daquela que um dia fora sua musa inspiradora, e sem ter à disposição qualquer outra fonte de inspiração em um deserto totalmente inóspito, não restaria a Willie senão a ordinária função informacional da linguagem verbal: a leitura de alguns pequenos fragmentos de um jornal. A dependência pregressa de Willie por Winnie como uma imagem inspiradora que “estenderia a mão” à produção poética também seria afirmada quando a personagem feminina acrescenta:

There was a time when I could have given you a hand. [*Pause.*] And then a time before that again when I did give you a hand. [*Pause.*] You were always in dire need of a hand, Willie (Beckett, 2006, p. 167).

Em dado momento Winnie parece mesmo sugerir o encontro ecfrástico entre ela e o esposo. Um encontro a partir do qual Willie, passando a viver ao lado dela, faria

transmutar a esposa ou assumiria ele próprio a simultaneidade temporal da imagem, então oferecido como a representação de um único instante.

WINNIE: [...] What I dream sometimes, Willie. [*Pause.*] That you'll come round and live this side where I could see you. [*Pause. Back front.*] I'd be a different woman. [*Pause.*] Unrecognizable. [*Turning slightly towards him.*] Or just now and then, come round this side just every now and then and let me feast on you (Beckett, 2006, p. 158).

Não sendo Winnie a única personagem de *Happy Days*, a grande ação da peça não ficaria restrita a um conflito que envolve apenas a protagonista. A aparição e a escalada de Willie em direção à esposa, quase no final do II Ato, depois de ter-se conservado quase todo o tempo oculto e silente, viria a integrar a ação de conjunto de *Happy Days*. Quando Winnie se mostra prestes a desaparecer e seu discurso se torna demasiado confuso é que Willie assume um protagonismo visual na peça ao surgir exuberantemente vestido em traje formal. Winnie parece sugerir que a mudança inferida por essa aparição de Willie teria relação com o grupo escultório *Laocoonte e seus filhos* – bastante citado nas discussões acerca da relação entre o verbal e o visual – mais especificamente com a imagem de uma serpente subindo em direção ao pescoço de Laocoonte:

WINNIE: [...] Well this is an unexpected pleasure! [...] What a get up, you do look a sight! [...] **What's that on your neck, an anthrax²⁰⁰?** [*Pause.*] **Want to watch that, Willie, before it gets a hold on you.** [*Pause.*] Where were you all this time? [*Pause.*] What were you doing all this time? [*Pause.*] Changing?²⁰¹ (Beckett, 2006, p. 166).

A parte da fala acima em negrito teria sido, no entanto, retirada no espetáculo dirigido por Beckett em 1979, conforme anotado no seu caderno de direção para essa

²⁰⁰ Antrax é uma doença infecciosa que pode ser transmitida aos humanos por meio de diversos animais, os peçonhentos inclusos.

²⁰¹ Negritos aqui inseridos.

montagem cênica (Beckett; Knowlson, 1985, p. 184). Tal supressão adensaria a indefinição do trecho em causa.

O novo protagonismo visual do esposo passa a opor-se ao desempenho verbal de Winnie, materialmente reduzida e praticamente imóvel. Ainda assim, Winnie desafia o marido:

That's right, Willie, look at me. [*Pause.*] Feast your old eyes, Willie. [*Pause.*] Does anything remain? [*Pause.*] Any remains? [*Pause.*] No? [*Pause.*] I haven't been able to look after it, you know (Beckett, 2006, p. 167).

A protagonista indicaria que, transposto para o campo visual, Willie ainda guardaria algumas de suas características: "You are still recognizable, in a way" (Beckett, 2006, p. 167).

A didascália que anuncia a aparição total de Willie insinua uma finalidade para o traje então exibido pelo esposo: "*dressed to kill*" (Beckett, 2006, p. 166). Ao que parece, um Willie visualmente ativo passa a lutar para escalar o montículo de Winnie com o propósito de um enfrentamento mortífero. Devido ao agravamento da sua imobilidade, Winnie só pode recorrer à defesa verbal. Faz parte desse enfrentamento o seguinte trecho:

[*He slithers back to foot of mound and lies with face to ground.*] Brrum! [*Pause.* *He rises to hands and knees, raises his face towards her.*] Have another go, Willie, I'll cheer you on. [*Pause.*] Don't look at me like that! [*Pause. Vehement.*] Don't look at me like that! [*Pause. Low.*] Have you gone off your head, Willie? [*Pause. Do.*] Out of your poor old wits, Willie? (Beckett, 2006, p. 167).

Winnie parece destacar que Willie já não está munido da linguagem da razão. Se anteriormente a personagem feminina algumas vezes observou que o esposo poderia não a estar ouvindo ou vendo, a aparição final de Willie e sua impetuosa escalada fazem com que pela primeira vez seja considerado que ele, entregue de todo à visão, esteja surdo e mudo: "Have you gone deaf, Willie? [*Pause.*] Dumb?" (Beckett, 2006, p. 167).

Knowlson destaca na sua edição para o caderno de direção de 1979 de Beckett que as maiores alterações anotadas pelo autor em relação ao texto publicado concernem à parte final da peça, em que Willie escala o montículo de Winnie. Knowlson assim transcreve uma dessas alterações principais procedida para o trecho que se inicia pouco antes de a personagem feminina dizer: “*Have another go, Willie, I’ll cheer you on*”:

Final position (slither cut). Willie gave up exhausted at point D²⁰², flopped and lay down on the mound almost flat, with his left hand (not as here his right) extended towards WIR (i.e. Winnie or the revolver) and with the fingers of his right hand (not as here his left) clutching at a crevice to keep himself from slithering back. The slither back, ‘Brrum!’ and ‘Have another go, Willie, I’ll cheer you on’ [...] were cut (as they had been in the Schiller and National Theatre productions) so that Willie’s look immediately followed ‘in dire need of a hand, Willie’. His look and his single utterance of the second act, ‘Win’, were accompanied by his left hand reaching up towards Winnie or the revolver. After Winnie’s final song, as suggested here, but contrary to the text, his head sank again to the ground, until after the bell, when he reached out and raised his head once more for the final look on which the play ended (Beckett; Knowlson, 1985, p. 134).

Beckett altera o texto para a encenação nessa parte, de modo a enfatizar a incerteza se Willie sobe o montículo de Winnie para matá-la. Além disso, essa alteração levantaria a dúvida se, por um breve momento, o esposo, com a cabeça afundada no chão, se vê exaurido não apenas pela escalada, mas também pela execução musical da protagonista.

De qualquer forma, a escalada de Willie é falha. Ele escorrega até o sopé do montículo da esposa de onde ao final, apoiado sobre as mãos e os joelhos, ainda lhe restará erguer a cabeça em direção a Winnie para encará-la. Não obstante o investimento visual de Willie e sua prostração após fracassada escalada, é mantida a fala monossilábica dele

²⁰² D é considerado o ponto correspondente à posição final de Willie, localizada no sopé do montículo de Winnie.

como o estopim da tão aguardada execução musical de Winnie. Assim sendo, parece ser proveitoso citar o desfecho de *Happy Days* tal qual ele se apresenta no texto publicado:

WILLIE: [*Just audible.*] Win.

[*Pause. WINNIE's eyes front. Happy expression appears, grows.*]

WINNIE: Win! [*Pause.*] Oh this is a happy day, this will have been another happy day! [*Pause.*] After all. [*Pause.*] So far. [*Pause. She hums tentatively beginning of song, then sings softly, musical box tune.*]

Though I say not
What may not
Let you hear,
Yet the swaying
Dance is saying,
Love me dear!
Every touch my fingers
Tell me what to know,
Says for you,
It's true, it's true,
You love so!

[*Pause. Happy expression off. She closes her eyes. Bell rings loudly. She opens her eyes. She smiles, gazing front. She turns her eyes smiling, to WILLIE, still on his hands and knees looking at her. Smile off. They look at each other. Long pause.*]

CURTAIN (Beckett, 2006, p. 167-168).

Há então ao menos três possibilidades interpretativas para o optativo *Win* dito por Willie. Essa fala monossilábica pode significar: o reconhecimento da subsistência visual e, portanto, existencial de Winnie; a vitória improdutiva de Willie diante da evidente vacuidade material da esposa; ou um imperativo para que a personagem feminina

“vença”, ou seja, finalmente encerre o combate artístico entre o verbal e o visual por meio da *performance* musical.

O trecho do *Waltz Duet* de *The Merry Widow* entoado por Winnie remete a uma dança que expressa o doce sentido das palavras e a delicadeza de um toque adorável de forma a persuadir ao amor. Fato é que após essa execução musical, depois de Winnie ser mais uma vez acordada pela sineta, marido e mulher se olham como que anuindo a “presença de um nada” até o baixar das cortinas.

Gonstarski (2017, p. 70) observa que, ao som do canto romântico de Winnie, “the reunion of the lovers at the end of *Happy Days*, however, is a travesty of love”. Knowlson compara a execução musical final de *Happy Days* a um pálido reflexo da Sonata de Vinteuil descrita por Proust, mas considera que Winnie captura algo do anseio que transcende a banalidade das suas palavras (Knowlson *In* Knowlson; Pilling, 1979, p. 106). Já Cohn, divergentemente, afirma: “She sings the banal lying words” (Cohn, 2001, p. 266).

Northrop Frye, em um artigo de 1960 escrito para a *Hudson Review*, ainda que não verse especificamente sobre a peça aqui analisada, traz o que parece ser uma importante contribuição para a discussão do papel do canto final de Winnie na constituição de uma ação de conjunto em *Happy Days*. Diz Frye:

[...] [There] are artists like Proust, who look behind the surface of the ego, behind voluntary to involuntary memory, behind will and desire to conscious perception. As soon as the subjective motion picture disappears, the objective one disappears too, and we have recurring contacts between a particular moment and a particular object, as in the epiphanies of the madeleine²⁰³ and the phrase in Vinteuil’s music. Here the object, stripped of the habitual and expected response, appears in all the enchanted glow of uniqueness, and the relation of the moment to such an object is a relation of identity. Such a relation, achieved between two human beings, would be love, in contrast to the ego’s pursuit of

²⁰³ Aqui talvez Frye cite a epifania provocada pela visão da *Igreja de la Madeleine*, localizada em Paris, da qual fala Beckett na entrevista concedida a Tom F. Driver em 1961.

the object of desire, like Odette or Albertine²⁰⁴, which tantalizes precisely because it is never loved. In the relation of identity consciousness has triumphed over time, and destroys the prison of habit with its double illusion stretching forever into past and future. At that moment we may enter what Proust and Beckett agree is the only possible type of paradise, that which has been lost. For the ego only two forms of failure are possible, the failure to possess, which may be tragic, and the failure to communicate, which is normally comic (Frye *In Graver*; Federman, 2005, p. 229).

Para Beckett, o “paraíso perdido” corresponderia ao reconhecimento de que o objeto não poderia mais ser verdadeiramente invadido em razão de a arte moderna, já esvaziada diante do cataclismo da História, ter perdido o poder de falar ao Onipotente e ao Onipresente para se posicionar acima do tempo e da causalidade.

Obviamente não caberia a união entre objeto-sujeito de contemplação, ou seja, qualquer identificação com a Vontade transcendental e a manifestação da Ideia como o puro conhecimento intuitivo, a uma personagem dotada de uma “profunda superficialidade”.

Após uma pausa, Winnie tenta ater-se à sonoridade melódica da sua peça musical, mas o seu canto acaba por irromper em palavras. Nada então parece ser mais digno de pena do que a protagonista, a quem Beckett compara com um pássaro, vir finalmente a cantar empregando a voz com que ela continuamente tentou esvaziar o sentido das palavras, para executar parte do dueto operístico da melodia ouvida em uma caixa de música. O canto final de Winnie, corrompido pelos seus “*banal lying words*”, parece então ser o ápice da constatação da desdita trágica da arte moderna.

Schopenhauer afirma que o mais alto gênero da arte poética é a tragédia, por representar o “conflito da Vontade consigo mesma” e, desse modo, o sofrimento de toda a humanidade (Schopenhauer, 2005, III, § 51, p. 333). Defende, portanto, o filósofo

²⁰⁴ Personagens de *À la recherche du temps perdu*.

que a tragédia em vez do belo se destina ao sublime. Isso porque enquanto no belo o puro conhecimento prepondera sem luta, no sublime:

[...] aquele estado de puro conhecimento é obtido por um desprender-se consciente e violento das relações do objeto com a vontade conhecidas como desfavoráveis (Schopenhauer, 2005, III, § 39, p. 274).

Acrescenta Schopenhauer ainda acerca da diferença entre o belo e o sublime:

[...] É apenas uma modificação especial [...] o que diferencia o sublime do belo, a saber, se o estado do puro conhecer destituído de Vontade, pressuposto e exigido por toda contemplação estética, apareceu por si mesmo sem resistência, mediante o simples desaparecer da vontade da consciência, na medida em que o objeto convida e atrai para isso, ou se semelhante estado foi alcançado por elevação livre e consciente por sobre a vontade, em referência à qual o objeto empírico contemplado tem uma relação até mesmo desfavorável, hostil, e que suprimiria a contemplação, caso nos detivéssemos nele. Eis aí a diferença entre belo e sublime (Schopenhauer, 2005, III, § 41, p. 282).

Para Schopenhauer, a tragédia, destinada ao sublime artístico por representar a luta da Vontade consigo mesma, expiaria não um pecado em particular, mas “a culpa da existência mesma” (Schopenhauer, 2005, III, § 51, p. 334), – sendo a ideia de a tragédia ter por finalidade expiar o pecado de ter nascido, conforme visto anteriormente, um pensamento schopenhaueriano compartilhado por Beckett (Beckett, s/d, p. 49).

Happy Days conteria uma ação dramática de pendor trágico ao representar o conflito de uma protagonista feminina que, tentando afirmar o seu vazio como sinônimo do despojamento da vontade individual, frivolamente arrisca um sublime artístico, estranho à sua natureza, sem lograr o expiar terminante da sua horrenda inanidade imanente.

Nos seus diálogos com Georges Duthuit, publicados em 1949, Beckett adverte, no entanto, que a vacuidade imanente da arte moderna – “*this inner emptiness*” – não equivale exatamente a um vazio, dado que a angústia genuína pela busca da expressão, desligada do engajamento com modelos preestabelecidos (“*the dreary roads*”) é o

imperativo da produção artística moderna (Beckett, 1983, p. 138-145). Daí Winnie, expondo o seu “vazio”, revelar o remanescente aflitivo de uma vontade individual que, de balde, busca tragicamente uma genuína expressão artística. Esse seria o anseio nada banal que Knowlson reconhece no canto de Winnie (Knowlson *In* Knowlson; Pilling, 1979, p. 106).

Além de trágico, não deixa de ser também grotescamente cômico poder crer Winnie que sua canção possa dar um desfecho sublime ao embate infecundo entre a sua aparente superficialidade escultórica e/ou pictórica e sua ociosa e interrompida propensão poética. Winnie figura ser uma trágica paródia da improficuidade transcendental da poesia e das artes plásticas como produtos da modernidade estética, e *Happy Days* uma alegoria do paragone entre as artes em face do esvaziamento aurático da produção artística vanguardista.

A partir de uma elaboração alegórica, centrada em uma personagem paródica que satiriza a arte moderna, o gênio de Beckett rearranja, dos escombros da tradição, um novo modelo trágico em *Happy Days*.

Estaria assim resolvida a identificação de uma grande ação fabular em *Happy Days*? Parece certo que essa peça alcança a apresentação de uma ação dramática elevada expondo o que a arte moderna pode ter de irrisório. Como ignorar, contudo, todos os demais ângulos, elaborados segundo o princípio do “*perhaps*” beckettiano, sob os quais é possível cogitar outros sentidos dessa obra? São abundantes as perspectivas acerca de *Happy Days*: sua correspondência com o contexto cultural vitoriano, sua relação com as duas grandes guerras mundiais, seu nexos com questões pertinentes à constituição da *psique*, suas implicações filosóficas, seu vínculo com temas ligados aos estudos de gênero etc. Isso não só demonstra a profundidade e a grandeza da obra em causa mas parece comprovar ainda os desvios pelos quais escapam a afirmação peremptória de uma ação central desenvolvida em *Happy Days*. O fato de se ter examinado um desdobramento específico de uma macroação em *Happy Days* não pretende, então, dar por encerrada a discussão em torno da ação central da peça. O intuito aqui é tão somente averiguar que essa peça não prescinde da elaboração de uma ação dramática fabular, ainda que *optativa*. Alicerçada na composição da ação dramática *optativa*,

Happy Days revelaria mais uma vez a constituição de uma *fábula em desvio*. Fábula essa a que Beckett submete uma disciplina desviante também mediante as alterações que procede para levar o texto à cena.

Em 1979, Knowlson afirmou estar *Happy Days* entre as maiores peças de Beckett. Em 1979 o autor também compôs para o teatro *A Piece of Monologue*, e depois desse ano escreveu mais 4 textos teatrais – *Rockaby* (1980), *Ohio Impromptu* (1981), *Catastrophe* (1982) e *Quoi où* (1983) –, além dos roteiros televisivos *Quad* (1980) e *Nach und träume* (1982). Debatendo-se com o imperativo do fazer artístico frente ao esvaziamento metafísico da modernidade, a constituição da ação em *Happy Days* parece dizer algo da estrutura composicional, senão de todas as peças de Beckett, de outros textos teatrais beckettianos.

3.4.4. A “ação” de *Happy Days* no percurso da dramaturgia beckettiana

O estudo da constituição das personagens, do tempo e do espaço em *Happy Days* identifica linhas de fuga pelas quais, a partir de interseções, é possível considerar haver nessa peça mais do que uma só ação central.

Tratando, contudo, da sua obra ao modo dos “*nonobjectivist painters*”, Beckett afirmou: “I wanted to rupture the lines of communication [...] to state the space that intervenes between the artist and the world of objects” (Beckett *apud* Cremin *In* Oppenheim, 2000, 158). Nesse sentido, Beckett mais uma vez vem ao encontro da filosofia schopenhaueriana, que defende ser necessário o rompimento da expressão artística com a causalidade das linhas de comunicação, restrita ao campo conceitual. Só assim seria possível tocar a extensão incomensurável da ideia, que, não cabendo na limitada e pequena individualidade do sujeito e do objeto, só pode ser apreendida como o drama de toda a vida e da vida inteira.

Comprometido com a expressão, mesmo que falha, de uma totalidade incomensurável interdita pelo panorama da história moderna recente, Beckett assumiria o desvio como o cerco ao que não pode mais ser apreendido, mas apenas pressentido como um ausente. É o encaço desviante de um já inapreensível que estaria no cerne de todas as fábulas das peças beckettianas: nas suas alusões a contextos e referências culturais

pregressas, na sugestão daquilo que as duas grandes guerras modernas fizeram no homem e no mundo, no sofrimento de uma existência despossuída de qualquer lastro ou provimento metafísico, no reconhecimento da irreducibilidade da distância entre sujeito e objeto, na constatação de a arte não mais poder alcançar um sentido transcendental etc.

Plenamente cômico da reconfiguração da arte em face do que é proposto pela modernidade, e do seu papel na história do teatro, Beckett impôs à sua dramaturgia uma marcha expressiva, intransigente e incansável rumo ao fundo do abismo moderno. Nesse sentido, todas as suas peças estariam inter-relacionadas seguindo o imperativo “*Onwardness!*” identificado por Abbott (*In Brater; Cohn*, 1990, p. 73-96) – uma distorção do *tropo* vitoriano de exortação moral ao progresso, já cativo nas correntes de um modernismo tardio²⁰⁵.

Abbott observa como Beckett distribui a estagnação temporal de *Waiting for Godot* sem que seja possível dizer quanto tempo se passou entre o I e o II Ato da peça. Diante da ociosidade de uma espera fortuita configurada em um espaço aberto, após novamente ter vindo um menino dizer que *Godot* não virá, é proferido o seguinte diálogo entre os protagonistas:

ESTRAGON: I can't go on like this.

VLADIMIR: That's what you think (Beckett, 2006, p, 87-88).

Segundo Abbott, em *Endgame*, peça caracterizada em um só Ato e em um espaço claustrofóbico, Beckett usa outra gramática dramatúrgica para voltar a denunciar o escoar inútil do tempo: “Something is taking its course” (Beckett, 2006, p. 98, 107). Além de Hamm afirmar a necessidade de continuar a contar aquela que ele chama de a sua “crônica” é destacado por Abbott o mote de Hamm “We're getting on” (*Ibidem*, p. 96, 99, 111, 125). Aqui torna-se interessante acrescentar que Clov, já na abertura da peça, estabelece o contraponto à continuidade determinada por Hamm ao dizer: “Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished” (*Ibidem*, p. 93) – frase que

²⁰⁵ Ver página de número 194.

antecede outra fala que remeteria também ao paradoxo de Zeno frequentemente relacionado a *Happy Days*:

CLOV: Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, a little heap, the impossible heap. [Pause] I can't be punished any more (Beckett, 2006, p. 93).

A personagem expressa então uma constante na dramaturgia beckettiana: a subsistência no tempo e a imposição da existência como sofrimento.

Já em *Krapp's Last tape*, Abbott considera haver uma arrojada revisão do “*onwardness*” trabalhado por Beckett a partir das possibilidades oferecidas pelo aparato tecnológico. O estudioso observa que o avanço linear do tempo em *Krapp's Last tape* é posto de lado diante da unidade de um passado que vai sendo progressivamente aprofundado, de forma a fazer com que o “*onward*” beckettiano tome a forma da expressão “*let me in*” vinda do gravador (Beckett, 2006, p. 223).

[...] [Then,] the moment in the play that finally absorbs our attention is the anti-onward, a point of (fetal) stillness in random movement, repeated three times: “my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side.”²⁰⁶ (Abbott *In Brater*; Cohn, 1990, p. 82).

Knowlson observa na sua edição do caderno de direção de Beckett de 1979 para *Happy Days* haver nessa peça ao menos uma referência a *Krapp's Last tape*:

“What day? What reeds? (parasol).” [...] Beckett himself regards the ‘reeds’ reference as an echo of *Krapp's Last Tape* (Knowlson *In Beckett*; Knowlson, 1985, p. 151).

Abbott usa a célebre afirmação de Mercier (1956) de ser *Waiting for Godot* uma peça em que “*nothing happens twice*” para defender a deliberada insubmissão de Beckett ao engolfamento da sua dramaturgia pelo sucesso de *Godot* devido à composição de *Happy*

²⁰⁶ (Beckett, 2006, p. 220, 221, 223).

Days como “the play in which something happens twice” (Abbott *In Brater*; Cohn, 1990, p. 76). Assim, considera Abbott:

Happy Days, then, creates its effects not simply against Greek tragedy ad Protestant devotional practice, nor (to go on) against *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Cymbeline*, *Paradise Lost*, Gray’s “Ode on a Distant Prospect of Eton College”, and *The Rubaiyat of Omar Khayyam* – to name a few of the classics against which the play also situates itself (one never “loses one’s classics”) – but against as well the emerging classic *Waiting for Godot* (Abbott *In Brater*; Cohn, 1990, p. 76).

Happy Days traz o retorno da divisão em 2 Atos e do espaço aberto na dramaturgia de Beckett, mas significa então uma reconfiguração do “onwardness” beckettiano. Compreendendo nessa peça, recheada de repetições, uma oposição à duplicação formal do nada estabelecida em *Godot*, Abbott destaca em *Happy Days* a manifestação visual de que “something is taking its course”.

Abbott percebe que, trazendo pela primeira vez uma protagonista feminina à cena, Beckett escancara a ausência de um *deus ex machina* diante das reiteradas preces de Winnie, a privação da catástrofe por meio de um soterramento e de um abrasamento inacabados e da suspensão de uma intenção assassina (a de Willie), e ainda apresenta uma franca paródia do mito da ação dramática aristotélica mediante a severa imobilidade e a concentração monológica impingidas à personagem central.

Sob essa nova configuração, o dever imperioso do “onwardness” beckettiano de enfrentar uma inaniidade invencível é também expresso por Winnie: “On, Winnie” (Beckett, 2006, p. 140). Assim, mesmo a tenacidade dessa protagonista em demonstrar otimismo não impede que ela, por vezes quebrantada, manifeste estar consciente da inutilidade da sua obstinação. Afinal, o que segue o seu curso em *Happy Days* não é mais que o avanço da “vida” como um nada, de modo que Abbott, percorrendo sobre as quatro primeiras grandes peças de Beckett, enfim observa:

Godot, *Endgame*, *Krapp*, and *Happy Days* (despite its two surprises) were plays in which nothing really happened at all (Abbott *In Brater*; Cohn, 1990, p. 82).

Abbott define o “*onwardness*” beckettiano como um “method of recollection by distortion”, empregado por Beckett como a diretriz experimental do seu percurso dramaturgico. Guiado por esse “*onwardness*” relacionado à disposição moderna para a oposição e para a inovação, Beckett seguiria buscando novos ângulos a partir dos quais pudesse reconstituir sua exposição do vazio moderno. A recorrência da exposição desse vazio sustenta então a afirmação de Alan Schneider de que “every line of Beckett contains the whole of Beckett” (Schneider *apud* Oppenheim, 2000, 158).

Vladimir e Estragon contam histórias, sendo que o último, o augusto dos dois palhaços, diz um dia ter sido poeta. Em *Godot*, Pozzo reaparece cego no II Ato. Hamm, que já surge cego em *Endgame*, tenta terminar uma sua “crônica”. Krapp vai reconduzindo as narrativas do seu passado que culminam na reprodução sonora do episódio em que ele, ainda jovem, pede à então amada que abra os olhos e o olhe para “deixá-lo entrar”. Se nessas peças já são tratados temas do labor artístico e da visualidade, em *Happy Days* esses realmente “entram em ação”. *Happy Days* apresenta uma grande e elevada ação no sentido de trazer uma expressão contundente da fantasmagoria da arte moderna e do seu excruciante fazer artístico.

Ao tratar da arte em si, *Happy Days* parece de fato constituir um marco na dramaturgia de Beckett, que, comprometido com a reconstituição expressiva de um onipresente vazio, a partir de então encontraria outras novas formas para a exposição do caos – “To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now” (Driver *In Graver*; Federman, 2005, p. 243). Em *Play*, um foco de luz é o que aciona as falas das personagens, dando-lhes existência. *Not I* tem a sua “ação” narrativa executada por uma única boca feminina delimitada pela iluminação. Em *Footfalls*, uma faixa de luz é o pequeno caminho percorrido repetidamente, a passos miúdos, por uma personagem que desaparece pouco a pouco. Além disso a repetição, tão exercitada em *Happy Days*, torna-se cada vez mais presente na representação do vazio empreendida pelo teatro beckettiano. Sem que se pretenda novamente pôr em risco a dramaturgia beckettiana devido a seu “engolfamento” sob a perspectiva analítica de *Happy Days*, parece certo que a análise da peça pode contribuir para o estudo de outras peças do autor.

3.4.5. Conclusões parciais a partir da “ação” em *Happy Days*

Sarrazac (2017, 2013 a., 2013 b., 2012) e os autores que compartilham sua perspectiva teórica defendem a subsistência de uma *fábula em desvio* diante da desconexão do conjunto de ações que compõem uma peça dramática, insubordinadas à engrenagem de uma intriga que produz uma ação dramática central. Segundo Sarrazac, no mais das vezes a estagnação toma conta da dramática moderna inscrita sob o *registro infradramático* como o ajuntamento de uma infinidade de pequenas ações desliadas, as quais removem um conflito *intrassubjetivo* que abarca a totalidade do *drama-da-vida* inteira.

É evidente haver em *Happy Days* uma multiplicidade de pequenas ações interruptas que, revolvidas na inércia de uma circunstância insólita, fogem à engrenagem tradicional que acarreta a progressão dramática.

Nessa peça de Beckett, inscrita sob o *registro infradramático*, ínfimas “ações” caracterizadas mais como movimentos e “atos de fala”, interrompidos e praticamente circunscritos ao monológico, vão pouco a pouco se acumulando. Um acúmulo que parece aludir à formação do próprio montículo no qual a protagonista aparece semissepulta logo no início da peça.

É exatamente na estranha incompatibilidade entre a imagem da mulher enterrada até a cintura e o discurso aparentemente cotidiano da personagem feminina que reside um conflito inaugural de *Happy Days* – um conflito desviado do tradicional choque de vontades.

Examinados sob a óptica ampla desse conflito inicial, movimentos e falas esparsos da peça, na sua “miudeza”, conduzem à percepção de que *Happy Days* apresenta uma dramatização narrativa que é pertinente ao paragono entre as artes plásticas e a arte poética, à consumição da imagem pelo olhar e ao esvaziamento metafísico da arte moderna. Nesse drama, a música se imiscui como um elemento surpresa que poderia prover a expectativa por uma peripécia. Não há, porém, nenhuma mudança, nem resolução de conflito algum por meio da *performance* musical executada por Winnie ao final de *Happy Days*. É assim exposta a nulidade do paragono entre as artes face à

ausência do transcendental na arte moderna, ao desgaste da produção artística visual subjugada pela tirania vanguardista e ao fato de o artista já não mais poder oferecer ao homem uma via de redenção. Representando então o infortúnio irremediável da arte moderna, essa grande ação de *Happy Days* fala também à calamidade da cultura como o panorama formado por um materialismo ignominioso e desconcertante e ao inescapável suplício do homem moderno, condenado a uma existência lassa e despossuída de sentido. O tratamento da separação incoercível entre o sujeito e o objeto da contemplação estética, suscitada pelo desaparecimento de um transcendental unificador, é assim dirigido à representação de um trágico imanente ao moderno *drama-da-vida* inteira. Nesse sentido, a totalidade generalizada do vazio remoído em *Happy Days* remete, ainda e pelo menos, ao cataclismo das duas grandes guerras mundiais, à dispersão e ao desperdício de um tempo demovido de direção histórica, à dissolução da memória, à partição da *psique* e à incomunicabilidade intersubjetiva.

Beckett parece recorrer ao modelo dramático de Racine e à concepção artística de Schopenhauer como faíscas luminosas que ajudam a dar a ver a escuridão do vazio abismal apresentado em *Happy Days*. O autor também faria as incompletas e vagas citações literárias de Winnie exporem o esquecimento acerca do paraíso perdido pela modernidade.

Discutindo a arte e a produção artística modernas, *Happy Days* dá forma ao postulado artístico beckettiano de que: “não há nada a expressar, nada com que se expressar, nada a partir do que se expressar, nenhuma possibilidade de expressão, nenhum desejo de expressão, juntamente à obrigação de expressar”. É então que, parodiando a concepção aristotélica da ação dramática a partir da apresentação visual de um acontecimento inexplicável sucedido entre atos e da estagnação do *registro infradramático*, *Happy Days* constitui a alegorização do imperioso “*Onward!*” beckettiano: o intransigente avante expressivo rumo às profundezas do nada.

Essa peça demonstra o experimentalismo com que Beckett trabalha a reconfiguração da expressão do nada, de modo a reestruturar continuamente a desordem informe do caos. *Happy Days* aproxima-se e distancia-se dos textos teatrais beckettianos anteriores

em uma série de aspectos, e se estabelece como um marco no conjunto dramaturgico de Beckett por abrir caminhos explorados mais drasticamente em peças posteriores do autor. Nessa peça, porém, bem como em toda a obra dramática beckettiana, cada uma das falas, das pausas, dos movimentos indicados, das prescrições espaço-cenográficas contém tudo de Beckett: a angústia genuína de uma prodigiosa e inovadora expressão do nada da modernidade. Cada linha de Beckett, como uma partícula do “*impossible heap*” que compreende a obra beckettiana, está, portanto, aderida à totalidade do drama da vida e do homem modernos.

Vale novamente a pergunta: ficou aqui determinada qual a grande ação de *Happy Days*? Ora, ainda que a surpresa de Winnie diante da aparição de Willie pareça provar que o esposo surge por inteiro pela primeira vez em cena, bastaria observar que a protagonista frequentemente cita a sua canção como um de seus ordenadores temporais para pôr sob suspeição o ineditismo da *performance* musical trazida ao final de *Happy Days*. Se, por si só, essa observação não é suficiente para desacreditar a macroação aqui sugerida, tal consideração demonstra que a análise da grande ação de *Happy Days* não está esgotada. Afinal, apresentando uma oposição entre a imagem trazida à cena e a aparente banalidade de um discurso cotidiano, essa peça, constituída de falas fragmentadas, fia-se na contradição para manter o interesse meditativo do leitor ou espectador. Ademais, sujeita ao contínuo apagamento a que Beckett submetia os seus textos teatrais para mais se aproximar da obscuridade à qual se dirigia, *Happy Days* não se rende a interpretações terminantes.

Conclusão

Se a fábula dramatúrgica tradicional fundamentada no cânone aristotélico está morta, Sarrazac demonstra que o teatro contemporâneo, contíguo ao teatro moderno, ora acompanha seu cortejo fúnebre, ora zomba dela sem piedade, ora volta a pô-la escorada de pé, ora exuma o cadáver para desmembrá-lo e submetê-lo a uma nova cosedura ou ainda se farta com suas partes – em todos os casos esse teatro acabaria por se afastar do corpo pútrido sem deixar de ser contaminado pelo odor e pelos humores que dele se desprendem. Isso porque Sarrazac defende a permanência da fábula e do teatro dramáticos pela conservação do princípio mínimo de preparação do encontro vivencial da arte teatral com uma plateia, e identifica inúmeros procedimentos de “desvio da fábula tradicional” empregados pelo drama moderno e contemporâneo para a elaboração das mais variadas formas da então denominada *fábula em desvio*.

Samuel Beckett é um ícone do teatro moderno – já muito desencantado com a lógica racional – e um dramaturgo e diretor teatral seminal do teatro contemporâneo, cada vez mais abarrotado pelos recursos dos *media*. Beckett expôs genialmente a dramática incomunicabilidade do caos moderno e a angústia enlutada por tudo o que a modernidade fez enterrar, além de formas de o teatro assimilar artifícios do rádio, do cinema e da televisão – meios para os quais o autor e diretor também produziu.

É justamente considerando o papel de Beckett no teatro moderno e contemporâneo que Sarrazac reconhece um dos esquemas organizacionais da *fábula em desvio*: a *fábula como paixão*. Essa *fábula como paixão* é associada à produção dramática de Beckett por reportar à representação da *Via Crucis* do homem moderno e contemporâneo na forma de um *drama-da-vida inteira* que trata do indizível e da desordem existencial estabelecidos a partir da modernidade.

Beckett reconheceu que o mal da sua época era o homem não estar mais em contato com o seu “espírito”. Mais do que qualquer procedimento de *desvio fabular* identificado por Sarrazac, o que Beckett, como autor de uma dramaturgia extremamente singular e inovadora, compartilha com outros vultos do drama

moderno, como Anton Tchekhov, August Strindberg e Maurice Maeterlinck, é a nostalgia de toda uma era por um ausente inefável.

Recorrendo à rememoração, à citação e à paródia, exatamente alguns dos procedimentos de *desvio fabular* identificados por Sarrazac, a dramaturgia teatral beckettiana é recheada de alusões a clássicos da literatura que remetem a um “paraíso perdido”. Desse modo, dispensados o rótulo de “absurdistas” e a tentativa de equiparar a produção dramática beckettiana com a de outros grandes autores teatrais surgidos a partir da segunda metade do século XIX, sob muitos aspectos, o teatro de Beckett se aproxima daqueles que, de maneira mais ampla, constituem o legado clássico da literatura mundial.

Beckett convoca os mortos para produzir uma autópsia da forma dramática que leva à apresentação vivificante de um novo monumento teatral. Nesse sentido, as categorias e os procedimentos de *desvio fabular* identificados por Sarrazac aplicados ao estudo de uma só peça de Beckett, em vez de apequenarem esse texto teatral sob a perspectiva da *fábula em desvio*, revelaram muitas das técnicas de necropsia empregadas pelo autor de modo a conduzirem a ângulos interpretativos que, apoiados nos estudos beckettianos, ganharam profundidade. Muito mais importantes então do que a delimitação dos procedimentos de *desvio da fábula* empregados por Beckett em *Happy Days* mostraram-se ser as vias interpretativas abertas pelo exame da aplicação de tais procedimentos.

A partir das operações de *desvio fabular* indicadas por Sarrazac, a princípio cada um dos elementos constitutivos de *Happy Days* primeiramente aqui analisados – personagens, tempo e espaço – pareceram, dissociados, estabelecer-se como o componente central dessa composição dramática, aquele do qual mormente emanam as temáticas trabalhadas na peça.

Não obstante, a sucessiva análise desses elementos composicionais de *Happy Days* também levou a crer que eles se cruzam de modo a estabelecer uma macroação, que agrega uma infinidade de pequeníssimas e ociosas ações entregues à passividade da peça. Percebeu-se uma macroação constituída como uma dramatização narrativa do

paragone entre as artes plásticas (a pintura e a escultura) e a arte poética no contexto artístico da modernidade, que anuncia a inverossímil arbitragem de uma canção tornada trivial como meio de redimir o esvaziamento metafísico da arte moderna.

A identificação dessa possível macroação em *Happy Days*, todavia, novamente remete a uma série de contornos fabulares deduzidos dos elementos da peça antes analisados: a descrença e a desesperança enquanto produtos inexoráveis dos dois últimos conflitos mundiais modernos, a dissolução da utopia da progressão histórica, a parcialidade da memória desabonada como um íntegro testemunho, a fragmentação do *ser*, a impossibilidade de uma comunicação genuína entre sujeitos reificados pelo absoluto e decrépito materialismo da modernidade; enfim, a tragédia imanente ao homem moderno.

Quanto às personagens da peça, mais evidentes então se tornam: o trauma do qual decorre a falta de memória da protagonista; a constituição de uma *impersonagem* disposta entre o caos e o hábito; a fragmentação de Winnie entre o *ser* e o *self*; a carência de interação intersubjetiva entre as personagens; a redução da comunicação ao poder ilusório de transformar o *outro* em uma imagem subordinada a um propósito discursivo; a reificação da protagonista como um “lugar-dizer”; a seriedade dos clichês de uma matrona burguesa; o vagar de Winnie, compreendida entre a personagem ordinária e a heroína trágica, face à sua condenação existencial.

No tocante à constituição temporal da peça, sob o ângulo da macroação aventada, as retrospecções procedidas por Winnie, tanto as relativas a um passado particular quanto as tentativas de citar clássicos da literatura, ecoam como um melancólico lamento por uma divinal era perdida. Ainda, o contraste entre o tempo físico (cronológico) e a percepção psicológica temporal, como analisado na peça, vem então a representar a oposição entre a sucessão temporal apreendida pela arte poética e a contração imagística de todas as nuances temporais em um único instante captado pelas artes plásticas.

Já a insólita conformação espacial da peça frente ao discurso aparentemente banal de Winnie indica um confronto entre o visual e o verbal, colhido pelo paragone entre

as artes plásticas (a pintura e a escultura) e a arte poética, representado em *Happy Days*.

Seja a partir do enfoque da ação aqui sugerida ou mediante a análise específica da constituição das personagens, do tempo e do espaço em *Happy Days*, essa peça fala à totalidade do drama da modernidade: o caos sombrio e funesto de um mundo desprovido de sentido. Eis então a “fábula” quimérica de *Happy Days*: uma exposição da *paisagem dramática descentralizada* da modernidade, que, repleta de desvios, de “pontos cegos” e sem arestas, permanece em aberto, escapando dos ângulos analíticos terminantes.

Sem retrair-se perante a monstruosidade onipresente do nada, Beckett assumiu o angustiante e intransigente dever expressivo de seguir reconfigurando sua marcha rumo às profundezas tenebrosas do vazio moderno, ainda que condenado ao fracasso de tentar subjugar um caos insaciável e invencível à ordenação. Esse incansável avante expressivo fadado ao fracasso pelo compromisso em expressar uma inanidade caótica inexprimível é a pulsão criativa de *Happy Days* e de todas as peças teatrais beckettianas. Assim, *Happy Days* e toda a produção dramatúrgica de Beckett para o teatro demonstram ainda uma relação com o progressismo modernista, mas anteveem o encerramento da expressão dramática pela entrega malograda ao desgoverno do caos.

Essa última peça teatral longa de Beckett, que precede a composição dos seus *dramátículos*, estabelece-se como um marco na dramaturgia teatral do autor. *Happy Days* é a primeira peça teatral escrita a partir de uma observação mais atenta acerca das possibilidades que a cena abre à composição dramatúrgica e traz uma série de inovações formais reelaboradas em peças posteriores do autor. O estudo dos *desvios da fábula* presentes em *Happy Days* revelou também procedimentos frequentemente submetidos à reconfiguração pelo teatro beckettiano para dar tratamento dramático à desordem da qual Beckett falava. Uma reconfiguração que, face ao acossamento do inexprimível e do vazio, contribuiu para que Beckett fizesse avançar sua trajetória teatral de modo a encontrar formas cada vez mais concisas e inextrincáveis de representar o *drama-da-vida inteira*.

Referências Bibliográficas

Obras do autor

Beckett, S. (1967). Aus einem aufgegebenen Werk. From an Abandoned Work. D'un Ouvrage abandonné. *Original engrav. ings by Max Ernst. Stuttgart, Manus Presse, 159(8), X118.*

Beckett, S. (2006). *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. Faber & Faber.

Beckett, S. (1983). *Disjecta*. London: John Calder. Ed. Ruby Cohn.

Beckett, S. (2006). *Dramatic Works: The Grove Centenary Edition*. Vol. III. NY: Grove Press. Ed. Paul Auster.

Beckett, S. *The Beckett Digital Library*: a digital genetic edition (Series 'The Beckett Digital Manuscript Project'). Edited by Dirk Van Hulle, Mark Nixon and Vicent Neyt. Brussels: University Press Antwerp (ASP/UPA), 2016, <<https://www.beckettarchive.org/>> [08/05/2020].

Beckett, S. (2014). *The Letters of Samuel Beckett*. Vol. III: 1957–1965. Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge UP.

Beckett, S. (2016). *The Letters of Samuel Beckett*. Vol. IV: 1966–1989. Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge UP.

Beckett, S. (s/d.). *Proust*. New York: Grove Press, INC. Acedido de <https://pt.scribd.com/document/356461592/Beckett-Proust-pdf#download> em 18 apr. 2020.

Beckett, S. (2021). *Samuel Beckett: teatro completo*. Lisboa: Edições 70.

Beckett, S.; Knowlson, J. (1978). *Happy Days Oh Les Beaux Jours: A Bilingual Edition*. Faber.

Beckett, S.; Knowlson, J. (1985). *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*. Grove Press.

Beckett, S.; Schneider, A. (1998). *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*. Harvard University Press.

Bibliografia de apoio

Ackerley, C.; Gontarski, S. (2004). *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. Grove Press.

Adorno, T. W.; Jones, M. T. (1982). Trying to understand Endgame. *New German Critique*, (26), 119-150.

Alighieri, D.; Venturi, P.; Bruni, L. (1950). *La divina commedia*. GC Sansoni.

Alpaugh, D. J. (1966). Negative Definition in Samuel Beckett's Happy Days. *Twentieth Century Literature*, 11(4), 202-210.

- Bakhtin, M. (1993). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 3ª. ed. São Paulo: Ed. da Unesp.
- Beja, M.; Gontarski, S. E.; Astier, P. (1983). *Samuel Beckett: humanistic perspectives*. Ohio State University Press.
- Ben-Zvi, L. (Ed.). (1990). *Women in Beckett: performance and critical perspectives*. University of Illinois Press.
- Ben-Zvi, L.; Moorjani, A. (2008). *Beckett at 100: revolving it all*. Oxford University Press on Demand.
- Berrettini, C. (2004). *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva.
- Bible, H., Version, A. K. J. (1949). London & New York: Collins' Clear.
- Boulter, J. (2013). *Beckett: A Guide for the Perplexed*. NY: Continuum.
- Brandão, R. (2005). *A poética clássica: Horácio, Aristóteles, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix.
- Brater, E.; Cohn, R. (Eds.). (1990). *Around the absurd: essays on modern and postmodern drama*. University of Michigan Press.
- Brecht, B. (1978). *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Brown, L. (2011). Cliché and Voice in Samuel Beckett's Happy Days. *Limit {e} Beckett*, 2, 1-24.
- Browning, R. (1909). *Browning's Paracelsus: Being the Text of Browning's Poem*. Methuen.
- Burkman, K. H. (Ed.). (1987). *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Byron, G. G. B. B. (1975). *Childe Harold's Pilgrimage: and other Romantic Poems*. London: Dent; Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield.
- Campbell, J. (2005). The Entrapment of the Female Body in Beckett's Plays in Relation to Jung's Third Tavistock Lecture. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 15(1), 161-172.
- Candido, A.; Rosenfeld, A.; De Almeida Prado, D.; Gomes, P. (1976). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- Carrière, J. (2013). Beckett's "Happy Days" and Dante's "Inferno", Canto 10. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 25, 197–209. <http://www.jstor.org/stable/44018079>.
- Carney, J.; O'Sullivan, M.; White, K. (Eds.). (2012). *Beckett Re-Membered: After the Centenary*. Cambridge Scholars Publishing.
- Caselli, D. (2005). Beckett's Dantes: Intertextuality in the fiction and criticism. In *Beckett's Dantes*. Manchester University Press.
- Cohn, R. (1980). *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton University Press.

- Cohn, R. (1993). Ghosting Through Beckett. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2, 1–12. <http://www.jstor.org/stable/25781145>
- Cohn, R. (2001). *A Beckett Canon*. University of Michigan Press.
- Collins, P. H. (1974). Proust, Time, and Beckett's Happy Days. *The French Review. Special Issue*, 47(6), 105-119.
- Davidson, M. (1983). Ekphrasis and the postmodern painter poem. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(1), 69-79.
- Duckworth, C. (1972). *Angels of Darkness: Dramatic effect in Samuel Beckett with special reference to Eugene Ionesco*. New York: Barnes & Noble Books.
- Dukes, H. (2017). Beckett's Vessels and the Animation of Containers. *Journal of Modern Literature*, 40(4), 75-89.
- Eastman, R. (1964). *Samuel Beckett and Happy Days*. *Modern Drama*, 6(4). 417-424.
- Esslin, M. (2001). *The Theatre of the Absurd*. Methuen.
- Feldman, M. (2006). Beckett's Books: *A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*. New York: Continuum.
- Feldman, M. Philosophy. In Uhlmann, A. (Ed.). (2013). *Samuel Beckett in Context*. Cambridge University Press. 301-311.
- Fletcher, B.; Fletcher, J.; Smith, B.; Bachem, W. (1978). *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. Faber & Faber.
- Fletcher, J. (2003). *About Beckett: The Playwright and the Work*. Faber & Faber.
- Fletcher, J.; Spurling, J. (1972). *Beckett: A Study of His Plays*. Hill & Wang.
- Gontarski, S. (1985). *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gontarski, S. (2008). Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. Trad. Robson Corrêa de Camargo; Adriana Fernandes. *Revista Sala Preta*, n. 8, 261-280.
- Gontarski, S. (2012). Literary Allusions in "Happy Days". *On Beckett: Essays and Criticism*. 308-324.
- Gontarski, S. E. (2015). Still at Issue after All These Years: The Beckettian Text, Printed and Performed. *Journal of Beckett Studies*, 24(1), 104-115.
- Gontarski, S. (2017). *Beckett's Happy days: A Manuscript Study*. The Ohio State University Press.
- Graham, Daniel W., "Heraclitus", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/heraclitus/>.
- Graver, L.; Federman, R. (Eds.). (2005). *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge.

- Guardamagna, D.; Sebellin, R. M. (2009). *The Tragic Comedy of Samuel Beckett: "Beckett in Rome" 17-19 April 2008*.
- Hale, J. (1987). *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*. Purdue University Press.
- Hamon, P. (1981). Rhetorical status of the descriptive. *Yale French Studies*, (61), 1-26. Patricia Baudoin (Trad.).
- Heffernan, J. A. (2004). *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- Herrick, R. (1876). *The Complete Poems of Robert Herrick* (Vol. 1). Chatto and Windus.
- Hesla, D. H. (1971). *The Shape of Chaos: an Interpretation of The Art of Samuel Beckett*. University of Minnesota Press.
- Hett, W. S; Rackham, H (1936). *Problems by Aristotle. Rhetorica ad Alexandrum. With an English Translation by Hett, W. S; Rackham, H. Vol II*. Cambridge University Press.
- Inoue, R. (1999). The Mound of Sand in Happy Days: Tomb to Womb. *The Harp*, 60-69.
- Kalb, J. (2001). Samuel Beckett, Heiner Müller and postdramatic theater. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 11, 74-83. Acedido de www.jstor.org/stable/25781357 em 30 mar. 2019.
- Keats, J. (1900). *The complete poetical works of John Keats*. Houghton, Mifflin Company.
- Kedzierski, M. (1993). *The Space of Absence: Image and Voice in Beckett's Later Plays*. Acedido de [https://www.academia.edu/11453613/TEXTS FOR PERFORMANCE Becketts Late Works and the Question of Dramatism Performability and Genre](https://www.academia.edu/11453613/TEXTS_FOR_PERFORMANCE_Becketts_Late_Works_and_the_Question_of_Dramatism_Performability_and_Genre) em 10 dez. 2019.
- Khayyám, O. (1884). *Rubáiyát of Omar Khayyám the astronomer-poet of Persia, rendered into English verse by Edward FitzGerald, with an accompaniment of drawings by Elihu Vedder*. Houghton, Mifflin.
- Knowlson, J. (2012). Note sur les images visuelles de "Oh les beaux jours." *Littérature*, 167, 1-27. <http://www.jstor.org/stable/41705417>
- Knowlson, J. (2003). *Images of Beckett*. Cambridge University Press.
- Knowlson, J. (1996). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Grove Press.
- Knowlson, J.; Pilling J. (1979). *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. London: John Calder.
- Krieger, M. (2019). *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Johns Hopkins University Press. Hopkins Open Publishing Encore Editions.
- Lawley, P. (2008). *Waiting for Godot: Character Studies*. A&C Black.
- Lehmann, H. (2007). *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. Apresentação de Sérgio de Carvalho. São Paulo: Editora Cosac & Naif.
- Lessing, G. E. (2013). *Laocoon: An essay upon the limits of painting and poetry*. New York: Dover Publications. Ellen Frothingham (Trad.).

- Lombardi, B. (1822). *La Divina Commedia di Dante Allighieri*, col commento del P. Baldassarre Lombardi.
- Lewalski, B. K., & Milton, J. (2007). *Paradise Lost*. Wiley-Blackwell.
- Lyons, C. R. (1983). *Samuel Beckett*. Macmillan International Higher Education. (p. 116-134).
- MacMillan, D.; Fehsenfeld, M. (1988). *Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director. 1. From "Waiting for Godot" to "Krapp's Last Tape"*. Calder. (p. 9-16).
- McDonald, R. (2006). *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge University Press.
- Mercier, V. (1977). *Beckett/beckett*. New York: Oxford University Press.
- Mercier, V. (1956). The Uneventful Event. *Irish Times*, 18(6), 20.
- Mitford, R. J. (1862). *The Poetical Works of Thomas Gray*. Boston: Little, Brown & Company.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Morse, D. E. (1990). "Moments for Nothing": Images of Time in Samuel Beckett's Plays. *aaa: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 27-38.
- Muse, J. (2017). The Shape of Time in Beckett's Late Theater. In: *Microdramas: Crucibles for Theater and Time*, 91-133. Ann Arbor: University of Michigan Press. Acedido de www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.9380984.8 em 17 jul. 2020
- Oppenheim, L. (2000). *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Oppenheim, L. (Ed.). (2004). *Palgrave advances in Samuel Beckett studies*. Springer.
- Pattie, D. (2000). *Samuel Beckett*. Routledge.
- Peja, L. (2015). Shorter and Shorter: Samuel Beckett's Challenge to the Theatre. *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 1(2).
- Pilling, E. (1994). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge University Press.
- Pothast, U. (2008). *The Metaphysical Vision: Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of It*. New York: Peter Lang, 2008. (p. 225-229).
- Pothast, U. (2008). *The Metaphysical Vision: Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of it*. Peter Lang.
- Quinney, L. (2021). Heaps of Time in Beckett and Shelley. In Laniel-Musitelli, S.; Sabiron, C. (2021). *Romanticism and Time: Literary Temporalities*. Open Book Publishers. (p. 183-203).

- Racine, J. (2001). *Athalie*. Georges Forestier Ed. Paris: Gallimard. Collection Folio théâtre (n° 57).
- Racine, J. (1949). *Bérénice tragédie*. Paris: Librairie Larousse. Collection Classiques Larousse. 17° ed.
- Revely-Calder, C. (2016). Racine Lighting Beckett. *Journal of Beckett Studies*, 25(2), 225-242.
- Rosenfeld, A. (1985). *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- Roubine, J. (1998). *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski.
- Ryngaert, J. (1998). *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes.
- Sarrazac, J. (2002). *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras.
- Sarrazac, J. (2013, b.). *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto.
- Sarrazac, J. (2017). *Poética do drama moderno: de Ibsen à Koltès*. Trad. Newton Cunha, Jacó Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva.
- Sarrazac, J. (Org.) (2013, a.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify.
- Schopenhauer, A. (2005). *O mundo como vontade e como representação* (Vol. 1). Trad. Jair Barboza. Unesp.
- Selcer, D.; Geulincx, A. (2008). [Review of *Ethics*]. *Renaissance Quarterly*, 61(1), 242–244. <https://doi.org/10.1353/ren.2008.0051>
- Shakespeare, W. (1998). *The Complete Works*. Eds. Stanley Wells and Garry Taylor. Compact edition. Oxford University Press, NY.
- Shelley, P. B., & Shelley, M. W. (1824). *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*. John and Henry L. Hunt.
- Stein, J. (2019). *The Theater of the Absurd and the Absurdity of Theater: The Early Plays of Beckett and Ionesco* (p. 217-237). Acedido de <https://www.researchgate.net/publication/333221973> *The Theater of the Absurd and the Absurdity of Theater The Early Plays of Beckett and Ionesco* em 20 mai. 2019.
- Szatmári, Z. *Quand Beckett se traduit. L'ajustement de la même pièce, Happy Days et Oh les beaux jours*, in *Tableaux changeants – Anthologie de l'Atelier français Aurélien Sauvageot du Collège Eötvös József*, dir. Kata Gyuris, Budapest, Eötvös József Collegium, 2013, p. 107-136.
- Szondi, P. (2001). *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Répa. Apresentação José Antônio Pasta Júnior. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

The Independent, 18, Aug. 2019. The 40 best plays of all time, from *Our Country's Good* to *A Streetcar Named Desire*: Paul Taylor and Holly Williams choose 40 brilliant plays to watch, hear or read.

Thomson, S. (2010). *A Tangle of Tatters: Ghosts and the Busy Nothing in Footfalls*. In: Caselli, D. (ed.) *Beckett and nothing: trying to understand Beckett*. Manchester University Press, UK (p. 65-83).

Uchman, J. (1987). *The problem of time in plays of Samuel Beckett*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Uhlmann, A. (2004). *A Fragment of a Vitagraph: Hiding and Revealing in Beckett, Geulincx, and Descartes*. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 341-356.

Uhlmann, A., Houppermans, S., & Clément, B. (Eds.). (2004). *After Beckett* (Vol. 14). Rodopi.

Weiss, K. (2010). Beckett's "Happy days": Rewinding and revolving histories. *South Atlantic Review*, 75(4), 37-50.

Weiss, K. (2013). *The Plays of Samuel Beckett*. A&C Black.

Weller, S. (2020). Unwords. In *Beckett and nothing*. Manchester University Press.

Wolfe, C. (1909). *The burial of Sir John Moore and other poems*. Sidgwick & Jackson.

Worth, K. *Sources of Attraction to Beckett's Theater*. In: Oppenheim, L. (Ed.). *Palgrave advances in Samuel Beckett studies*. Springer (p. 209-225).

Yacobi, T. (1995). Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, 16(4), 599–649. <https://doi.org/10.2307/1773367>

Yeats, W. B. (1968). *The collected plays of W. B. Yeats: new edition with five additional plays*. New York: Macmillan.

Yeats, W. B. (1990). *The Poems*. Ed. Daniel Albright. London: Dent.

Zilliacus, C. (2014). La forma del tiempo en Los días felices de Samuel Beckett. *Beckettiana*, (13), 7-16.

Índice de peças de outros autores por ordem de citação

Estranho interlúdio, de Eugene O'Neill.

Nossa cidade, de Thornton Wilder.

Longa ceia de Natal, de Thornton Wilder.

A morte do caixeiro viajante, de Arthur Miller.

Ubu Rei, de Alfred Jarry.

As mães de Tirésias, de Guillaume Apollinaire.

O coração de gás, de Tristan Tzara.

Rhinoceros, de Eugène Ionesco.

A missão, de Heiner Müller.

Description of a Picture, de Heiner Müller.

Phèdre, de Racine.

Andromaque, de Racine.

Bérénice, de Racine.

To Damascus 1, de August Strindberg.

L'Hypothèse, de Robert Pinget.

La voix humaine, de Jean Cocteau

Hamlet, de William Shakespeare.

Romeo and Juliet, de William Shakespeare.

Cimbelino, de William Shakespeare.

Twelfth Night, de William Shakespeare.

The Hawk's Well, de William Butler Yeats.

Athalie, de Racine.

Apêndices

Apêndice 1



Angus Mc BEAN, *Portrait de Frances Day*, Harvard Theatre Collection,
Houghton Library;
ph © National Portrait Gallery. Angus McBean Photograph.
© Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

Knowlson, J. (2012). Note sur les images visuelles de “Oh les beaux jours.” *Littérature*, 167.
p. II. <http://www.jstor.org/stable/41705417>

Apêndice 2



Max ERNST, *Projet pour un monument à W. C. Fields*, Bechtler Museum of Modern Art, Charlotte ph © Bechtler Museum of Modern Art. © ADAGP, PARIS 2012.

Knowlson, J. (2012). Note sur les images visuelles de "Oh les beaux jours." *Littérature*, 167.
p. 1. <http://www.jstor.org/stable/41705417>

Apêndice 3



Donald Cooper, *Photographs of Happy Days* by Samuel Beckett (1979 revival starring Billie Whitelaw at the Royal Court Theatre). © Donald Cooper / Photostage.

Apêndice 4



Donald Cooper, *Photographs of Happy Days* by Samuel Beckett (1979 revival starring Billie Whitelaw at the Royal Court Theatre). © Donald Cooper / Photostage.