

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
GLEYDSON ANDRÉ DA SILVA FERREIRA

VAZIO ÁVIDO:
NEGATIVIDADE E AUTORREFLEXIVIDADE EM *DIAS FELIZES*, DE SAMUEL
BECKETT

Mariana - MG

2017

GLEYDSON ANDRÉ DA SILVA FERREIRA

VAZIO ÁVIDO:

NEGATIVIDADE E AUTORREFLEXIVIDADE EM *DIAS FELIZES*, DE SAMUEL
BECKETT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Estudos da Linguagem. Linha de pesquisa: Linguagem e Memória cultural.

Orientador: Emílio Carlos Roscoe Maciel, Doutor em Estudos Literários

MARIANA – MG

2017

F383v

Ferreira, Gleydson André da Silva.

Vazio Ávido [manuscrito]: negatividade e autorreflexividade / Gleydson André da Silva Ferreira. - 2017.

85f.:

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Drama. 2. Gêneros literários. 3. Beckett, Samuel, 1906-1989. 4. Ficção. I. Maciel, Emílio Carlos Roscoe. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 821.111(415)



Gleydson André Ferreira

VAZIO ÁVIDO: NEGATIVIDADE E AUTORREFLEXIVIDADE EM “DIAS FELIZES”, DE SAMUEL BECKETT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural. Aprovada em 08 de novembro de 2017 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel
(Orientador da pesquisa)
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

*Os acertos deste trabalho são dedicados
a Emílio Carlos Roscoe Maciel, cujas
lições ultrapassam os muros da academia*

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação, por uma série de percalços, delongou-se para além das minhas expectativas. Assim sendo, quero agradecer aos diferentes colegas, professores e amigos que me acompanharam no decorrer desses anos. Em especial:

Agradeço à CAPES por fomentar a pesquisa.

Toda a minha gratidão a Emílio Carlos Roscoe Maciel; chamá-lo aqui de orientador seria insuficiente para definir seu papel neste trabalho e na minha vida.

Sou grato às professoras Maria Clara Versiani Galery e Myriam Corrêa de Araújo Ávila por comporem a banca e colaborarem com a versão final do texto; também agradeço à professora Cilza Bignotto pela enorme colaboração e generosidade durante todo o mestrado.

Agradeço aos meus pais, em especial a minha mãe, Ivone, e aos meus irmãos por todo o apoio.

Uma vez mais, agradeço a Gustavo Fechus, a Mariana De Maria, a Henrique Giarola, e a Eliane Mourão, pilares de tudo o que consegui até aqui.

Agradeço aos colegas da UFMG; em particular a Alexandre Isaac, a Dulcirley de Jesus, a Juan Cordeiro, e a Talles Salles — amigos a toda prova.

Devo muito aos colegas da UFOP, particularmente a Érica Faustino, a Matheus Toledo, e sobretudo a Juliana da Rosa.

Quero agradecer, por fim, a Adriane Hunzicker, a André Laport, a Arley Camilo, a Eduardo Inácio Teixeira, a Fernando Aguiar, a Herinaldo Alves, a José Candido Lopes Ferreira, a Marcello Monteiro (Céllus), a Marcos Miranda, a Marina Almeida, a Mariana de Lacerda, a Mariana Figueiredo, a Mariana Fontes, a Raniere Rolim, a Rogério Faria Tavares, e a Sabrina Brasil.

*Se pudesse lamber meu coração,
você cairia envenenado
(ITZHAK ZUKERMANN)*

VAZIO ÁVIDO: REFLEXIVIDADE E NEGATIVIDADE EM *DIAS FELIZES*, DE SAMUEL BECKETT

RESUMO

A presente pesquisa trata da influência do romance sobre o drama *Dias felizes* de Samuel Beckett. Para tanto, adota uma perspectiva dialética, que debate o contágio dos gêneros na modernidade, com a prevalência do romance. O romance é tomado, pois, como dominante, assimilado por *Dias felizes*. Mais especificamente, elenca-se a voz narrativa da protagonista como manifestação épica em cena. Destaca-se, assim, como a paralisia cênica decorre de ações que partem e ocorrem em uma subjetividade isolada; posta em destaque em relação às outras personagens. Características que, em linhas gerais, pertencem ao drama moderno. Todavia, para a análise de seu objeto, este estudo propôs uma maior aproximação com a teoria do romance. Objetivou-se, por conseguinte, analisar fenômenos cênicos, estranhos à tragédia clássica, como manifestações romanescas, advindos sobretudo da cisão entre sujeito e objeto. Por essa via, *Dias felizes* foi examinado por meio dos deslocamentos subjetivos de sua protagonista, bem como pelo rearranjo de suas memórias.

PALAVRAS-CHAVES

Drama moderno – Contágio dos gêneros literários – Memória cultural

CRAVING EMPTINESS: REFLEXIVITY AND NEGATIVITY IN *HAPPY DAYS*, BY SAMUEL BECKETT

ABSTRACT

This research addresses the influence of the romance on the drama *Happy Days* by Samuel Beckett. Thus, it adopts a dialectic perspective, which debates the contagion of genres in the modernity, with predominance of romance. Therefore, the romance is understood as predominant, assimilated by *Happy Days*. More specifically, the narrative voice of the main character is listed as an epic manifestation in scene. It is highlighted as the theatrical paralyzes resulted of actions that are delivered and occur in an insular subjectivity; displayed in emphasis in relation to the other characters. These are characteristics which, commonly, belong to the modern drama. However, to the analyses of the target, this study claims a broader approximation with the romance theory. Consequently, it is also aimed to analyze theatrical phenomena, odd to the classic tragedy, such as Romanesque manifestations, mainly originated by the rupture of the subject and the object. In this way, *Happy Days* was examined by means of the subjective displacements of its main character, as well as the reorganization of her memories.

KEY-WORDS

Modern drama- Literature genre contagion - Cultural Memory

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1 – O MORTIFICANTE DOS BELOS DIAS: A MORTE EM SUSPENSO DE WINNIE	10
CAPÍTULO 2 - TUDO O QUE ACONTECE É ANTERIOR A ESSE MOMENTO: DESLOCAMENTOS DA MEMÓRIA EM DIAS FELIZES E HAMLET	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS.....	74

INTRODUÇÃO

Publicado em 1961, o drama *Dias felizes* surgiu após Samuel Beckett ter consolidado uma estética característica em obras como *Esperando Godot*, *Fim de partida*, e a célebre trilogia do pós-guerra. Seu grande projeto literário, marcado pela obsessão de mundos devastados e de vozes narrativas problemáticas, continua em *Dias felizes* com a figuração de um deserto inóspito e com o discurso de uma mulher de meia idade que, mesmo enterrada até os seios, teima em manter certa tranquilidade. Já Willie, seu marido, está liberto apesar de limitado fisicamente. Durante todo o primeiro ato, ele só pode ser visto parcialmente, por detrás das colinas que compõem o cenário. Nas raras vezes em que aparece em cena, Willie está entretido, lendo, e não dispensa muita atenção à esposa.

Winnie, que mantém um palavrório constante como forma de distração, não encontra resposta, e prossegue com um monólogo de refrãos e expressões prontas, dissimulando sua solidão e seu desespero latente: “Ah que dia feliz hoje ainda vai ser! (*Pausa. Expressão feliz se desfaz*)” (BECKETT, 2010, p.33). Nota-se, no choque entre fala e expressão facial, como a boa disposição é forçada pela protagonista. Assim, ela procura estabelecer uma rotina a fim de controlar a situação limite, porventura sobrepujando o desalento dos dias tórridos que se findam e se iniciam, indiscerníveis, ao toque de campainhas. No segundo ato, uma variação aguda do primeiro, Willie parece ter abandonado de vez sua esposa, agora soterrada até o pescoço. E o que antes aparecia como indícios do descontrole emocional de Winnie, em seu discurso entrecortado de ambiguidades, torna-se a chave de sua desolação aterradora. A repetição, a partir de uma nova situação cênica, faz com que o drama se desdobre em si mesmo, com o agravamento de uma condição anterior, e com um avanço temporal visualizado como efeito por meio do corpo tragado, um pouco mais, pela terra.

A estrutura de variação em dois atos permite a apreensão do deslocamento subjetivo de Winnie, que tem por efeito o rearranjo de sua memória. No primeiro ato, ela procura resgatar a memória de uma época anterior ao aprisionamento de seu corpo, alheando-se da situação alarmante e citando trechos de grandes escritores, com o mesmo propósito. Winnie pretende esquecer o presente que acena com a morte iminente. Para tanto, afasta-se subjetivamente em direção ao passado. Todavia, no segundo ato, quando o otimismo já se esvaiu, ela rememora o decurso do primeiro ato, cancelando o otimismo

falacioso. Ao mesmo tempo, como notou Ruby Cohn, em *Back to Beckett*, opera-se uma decadência do referencial literário, de sorte que Winnie alude então a autores menores. Dividida em estágios cênicos sequentes, porém temporalmente distanciados entre si, a peça *Dias felizes* apresenta a transformação subjetiva de Winnie. A princípio, forçosamente otimista, ela agarra-se a memória para vencer a hostilidade do presente, para, em seguida, já desesperançada, revogar o esquecimento imposto no primeiro ato.

Desse modo, *Dias felizes* desenvolve-se em torno dos diferentes estados subjetivos de Winnie. O drama, que na antiguidade era a manifestação clara e completa das personagens, configura então a expressão inacabada do sujeito que se opõe ao meio. Tal oposição coincide, em essência, com a epicização do drama moderno e sua respectiva crise, assinaladas por Peter Szondi na *Teoria do drama moderno*, de 1965. Antes de prosseguir, vale a pena esclarecer que o “épico” tratado aqui se refere, em linhas gerais, também à essência do romance. Nesse sentido, há a adoção do vocabulário crítico empregado por Georg Lukács na *Teoria do romance*. Assim a crise do drama moderno pode ser compreendida por meio da consubstanciação de elementos romanescos, responsáveis pela decadência dos postulados dramáticos tradicionais.

A influência do romance sobre o drama não é um fenômeno restrito, porém. Em “Epos e romance”, Mikhail Bakhtin destacou a posição privilegiada do gênero em relação aos demais. Isso se deve ao fato de o romance predominar como configuração literária moderna; quer dizer, a única nascida e alimentada no seio de uma era em que as expressões clássicas foram recebidas como um legado, engessadas dentro de suas formas prontas. Nesse contexto, o romance emerge como gênero inacabado, em plena evolução, e, por isso mesmo, mais apto a refletir o decurso evolutivo da própria realidade. Para Bakhtin, “na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros resultantes, em maior ou menor grau, “romancizaram-se”” (BAKHTIN, 2010, p.399). Ao se tornar o dominante, o romance assume o primeiro plano, bem como contamina os gêneros que se encontram em seu entorno. Tal sobredeterminação implica sobretudo “o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)”. (BAKHTIN, 2010, p.400). A adoção do presente inacabado representa, por sua vez, a ruptura com ideais clássicos, ou seja, com aspectos constitutivos essenciais, entregando estruturas enrijecidas às ruínas da perpétua construção do presente. Como notou Georg Lukács, “o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos

demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (LUKÁCS, 2007, p. 72). Em devir, o romance surge com a sua mutabilidade em contraposição às formas consumadas dos demais gêneros, incorporando diferentes gêneros e estilos em moldes revogáveis, em um processo infundável de arranjo composicional. Portanto, a incorporação do devir romanesco imputa temas e formas, em princípio inadequados, a outros gêneros, implodindo delimitações antes claras, cujo rigor possibilitava a classificação estrita das obras na tripartição clássica dos gêneros.

Como dominante moderno, o romance orienta o curso da literatura. De acordo com Bakhtin, o romance modifica os gêneros ao redor, atraindo-os “imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda a literatura. Nisto reside a importância excepcional do romance como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura”. (BAKHTIN, 2010, p. 400). Bakhtin estabelece uma análise história em que o romance prevalece formalmente na modernidade. A aptidão do romance para representar o presente torna-o base para a produção literária em geral, fenômeno que Bakhtin chama de romancização. Todavia, a romancização parece indicar antes uma forma de lidar com o presente inacabado do que uma transmutação dos gêneros em variações romanescas. Até porque o romance, por sua heterogeneidade, deve muito da própria constituição aos demais gêneros.

Na *Teoria do romance*, Lukács também define o romance com base em sua relação histórica, contrapondo-o dialeticamente ao presente inacabado. Porém, Lukács acrescenta considerações sociais à sua análise. Para Lukács, o romance é elaborado a partir da perspectiva do sujeito isolado, como uma totalidade fechada em si mesma. Por conta disso, o romance opõe-se historicamente à epopeia clássica e, dessa maneira, à totalidade extensiva a sujeitos e mundo. De acordo com Lukács,

epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados históricos-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2007, p.55).

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, configuram, no entanto, dados histórico-filosóficos diferentes. Na epopeia, a totalidade extensiva da vida

abarcava a comunidade como um todo coeso, em que até mesmo o interior das personagens era desvelado. Por isso o sentido da vida era compartilhado de maneira evidente. Já no romance, a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, dependente da subjetividade apartada. Assim como a epopeia, o romance tem por intenção a totalidade, só que a totalidade das formas modernas é fragmentada pelo ponto de vista isolado.

A diferença entre epopeia e romance pode ser verificada por meio de seus heróis. O herói antigo caracteriza-se pela correspondência plena do exterior ao interior, à medida que o herói romanesco se apresenta em desacordo consigo próprio e com o mundo exterior. Assinala Bakhtin:

o homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heroico, mas está desesperadamente pronto, ele todo está ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. Ademais, ele é completamente exteriorizado. Entre a verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância.
(BAKHTIN, 2010, p.423).

O homem dos gêneros clássicos apresenta-se completamente concluído. Desse modo, não há transformações resultantes das ações ou do decurso temporal. Além disso, ele é completamente exteriorizado e coincide consigo próprio. Ou seja, o interior do herói antigo é disposto de maneira a ser entendido por todos e sem qualquer discrepância subjetiva.

Em contrapartida, o herói do romance nasce do alheamento em face ao mundo. O sujeito do romance, deslocado do mundo e dos outros homens, dá vida a um mundo interior completo em si mesmo. Considera Lukács que “a vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se [sic] um abismo intransponível” (LUKÁCS, 2007, p.66-67). A disparidade entre os homens promove o recolhimento subjetivo do herói, que permanece sozinho e resguardado, como uma totalidade independente. Portanto o herói da epopeia pertence à totalidade da comunidade, de sorte que é indissociável do destino comum, enquanto o herói do romance encerra, em si mesmo, uma totalidade própria. A totalidade do romance é, assim, construída pelo indivíduo desterrado subjetivamente do meio em que se encontra.

Todavia, a subjetividade fechada em si mesma não fica restrita ao romance. Na modernidade, observa-se a incorporação do isolamento do romance ao drama. Em *Dias felizes*, Winnie revela uma exacerbação subjetiva análoga. Empenhada em escapar da condição desoladora, Winnie procura sobrepor o cotidiano por meio de uma rígida rotina. A distância entre as ações e os sentimentos de Winnie revela um intervalo em que se desenvolve a tensão dramática de *Dias felizes*.

Ademais, a solidão de Winnie é evidenciada pelo fracasso do contato intersubjetivo. Embora obtenha poucas respostas de Willie, Winnie prossegue interpelando-o, de modo a encenar uma conversa. Winnie recorre à companhia do marido sem que ele retribua ou corresponda efetivamente aos seus apelos. A subjetividade de Winnie, exacerbada em relação à de Willie, medeia as ações ao mesmo tempo em que está inserida nelas.

A subjetividade em desacordo com o mundo e consigo própria estabelece um paralelo entre a essência do romance e o drama *Dias felizes*. Paralelo que sustenta o debate aqui proposto acerca do isolamento subjetivo e dos enunciados contraditórios de Winnie. Em resposta ao aprisionamento corporal, Winnie recolhe-se a fim de encontrar forças para enfrentar o mundo desertificado e hostil. O recolhimento de Winnie revela a existência de um universo subjetivo, parcialmente disposto pelos lampejos que surgem em meio a acontecimentos irrelevantes. Condenada à solidão, Winnie procura na companhia do marido um contato social e afetivo que se mostram impraticáveis. O isolamento da protagonista é evidente e transita de parcial a total na sequência dos atos. Por conseguinte, Winnie detém uma subjetividade romanesca, capaz de mediar tanto a realidade ao redor quanto a si mesma. Detentora de um universo próprio, Winnie resiste em vão ao mundo que acena com a catástrofe inevitável.

CAPÍTULO 1 – O MORTIFICANTE DOS BELOS DIAS: A MORTE EM SUSPENSO DE WINNIE

Diante de uma realidade extraordinária, a consciência toma o lugar da imaginação.
Wallace Stevens

Cedo ou tarde, na vida, cada um de nós se dá conta de que a felicidade completa é irrealizável; poucos, porém, atentam para a reflexão oposta: que também é irrealizável a infelicidade completa. Os motivos que se opõem à realização de ambos os estados-limite são da mesma natureza; eles vêm de nossa condição humana, que é contra qualquer “infinito”. Assim, opõe-se a esta realização o insuficiente conhecimento do futuro, chamado de esperança no primeiro caso e de dúvida quanto ao amanhã, no segundo. Assim, opõe-se a ela a certeza da morte, que fixa um limite a cada alegria, mas também a cada tristeza. Assim, opõem-se as inevitáveis lides materiais que, da mesma forma como desgastam com o tempo toda a felicidade, desviam a cada instante a nossa atenção da desgraça que pesa sobre nós tornando a sua percepção fragmentária, e, portanto, suportável.
Primo Levi

1. Enterro a céu aberto

Sob um sol escaldante, em meio à desolação total, Winnie encontra-se enterrada até a cintura, em uma pequena colina, no centro do palco. Na casa dos cinquenta anos, com seios fartos no amplo decote, braços e ombros desnudos, ela ainda conserva alguma beleza. À sua direita, encoberto pela colina, está Willie. Apesar da luz ofuscante, ambos dormem. Durante uma longa pausa, ao descortinar da peça, nada acontece. Até que o toque estridente de uma campainha, que surge fora da cena, marca o fim da pausa e o início da ação, com Winnie acordando, e Willie, ainda oculto para o público, sem qualquer reação. Não demora muito e ela se entrega ao ritual do cotidiano, orando e escovando dentes, embora esteja claramente privada de uma vida normal. A atitude maquinal de Winnie contrasta com a condição aterradora de seu aprisionamento, sem qualquer indício de resistência ou abatimento de sua parte. Assim, a normatividade rotineira da personagem choca-se com o estado absurdo em que se encontra, acirrando o estranhamento inicial ao insinuar a assimilação de uma situação que, a rigor, não poderia

ser assimilada. O contrassenso da passividade ante o inapreensível do soterramento de Winnie está também no seu discurso, que nos surpreende de imediato com a primeira frase: “Mais um dia celestial” (BECKETT, 2010, p.30). Todavia, a disposição favorável da protagonista logo dá mostras de cansaço, e o desespero, antes latente, assume de vez a cena de *Dias felizes*.

Em pouco tempo, fica claro que o otimismo de Winnie mantém-se a duras penas. Para preencher o vazio dos dias, ela preserva uma pantomima elaborada, bem como um palavrório perene, intercalando gestos e palavras ao longo do primeiro ato. Ambos parecem integrar o aparato defensivo de Winnie, de modo que a boa vontade surge como antídoto ao desalento iminente. Com o raio de ação limitado, o gestual da personagem está reduzido a uns poucos objetos que estão ao seu alcance, em uma grande bolsa preta, à sua esquerda, e a uma sombrinha dobrável, visível apenas pelo cabo, à sua direita. Alguns dos movimentos de Winnie dão a impressão de reprodução, como se estivessem traçados de antemão e obedecessem a um roteiro tácito. A gestualidade monótona sugere um desenho antigo, estabelecido a partir de uma toaleta rigorosa, aparentemente desnecessária para a protagonista que está padecendo em cena, porém indispensável para a inviolabilidade de seu hábito. Por conseguinte, a coreografia de Winnie atesta o controle sobre as pequenas manobras do dia a dia, assegurando tranquilidade a quem pode sucumbir, pelo menor dos sobressaltos, ao completo descontrole.

Discursivamente, Winnie recorre a bordões e a frases feitas, mantendo um contentamento falacioso. Entregue às palavras como forma de distração, por vezes ela deixa escapar algo inconveniente, ou contrário às próprias afirmações. Os refrãos de Winnie funcionam como ritornelos, devolvendo reflexões conscientes ao curso sereno das ideias prontas. Além disso, a protagonista de *Dias felizes* endereça seu discurso a Willie, em tom dialogal, ignorando a solidão em que de fato se encontra.

Willie, ao contrário de Winnie, goza de liberdade; porém, parece estar seriamente debilitado. Pouco se pode conhecer a respeito de Willie: primeiramente, ele está oculto no palco, fazendo breves aparições parciais, de costas, enquanto lê seu velho jornal; posteriormente, ele será praticamente suprimido de cena. Por mais que Winnie procure estabelecer um diálogo com Willie, ele parece estar desinteressado ou até mesmo impossibilitado de manter uma conversação, permanecendo, na maior parte do tempo, em silêncio. Já quando ele responde à Winnie, dá-lhe respostas breves e equivocadas.

Destaca-se não só como a participação de Willie é mínima em quase toda a peça, mas também como ele consegue, por intermédio do discurso de Winnie, figurar como contraponto cênico; se não de forma precária, pelo menos virtualmente. Logo no começo do primeiro ato, a presença de Willie não pode ser notada pelo espectador, sendo então insinuada por Winnie. No segundo ato, quando Winnie não pode mais vê-lo, e sua ausência nos parece definitiva até momentos antes do encerramento, ele continua a ser invocado na fala incessante de sua esposa. Portanto, mesmo que imperceptível, a presença de Willie perdura, no discurso de Winnie, mediada. Com o engodo dialógico, o palavrório solitário de Winnie sugere a companhia efetiva de seu marido, como interlocutor a quem se dirige.

A despeito de todos os artifícios empregados, Winnie falha. Aos poucos, ela deixa escapar uma amargura condizente com a situação alarmante de enterrada viva. Os lampejos de Winnie surgem entremeados a ações e a afirmações despropositadas, fraturando a superfície frágil de sua tranquilidade. É o que vemos, por exemplo, no começo do primeiro ato, quando Winnie examina sua boca:

(vasculha a bolsa) — nenhum remédio — (tira um pequeno espelho, volta a ficar de frente) — ah, é assim — (examina os dentes no espelho) — coitado do meu Willie — (forçando os incisivos superiores com o polegar, voz pouco clara) — minha nossa! — (erguendo o lábio superior para observar a gengiva, mesma voz) — tudo bem — (o outro canto, mesma voz) — não piorou nem melhorou — (deposita o espelho) — na mesma — (seca os dedos na grama) — nada de dor — (procura a escova de dentes) — quase nada (BECKETT, 2010, p.30).

Durante a inspeção bucal, Winnie não chega a uma síntese e relativiza suas impressões. Enquanto verifica os dentes, com um espelho de mão, primeiramente ela afirma espantada: “minha nossa!”. O tom exclamativo sugere algum tipo de surpresa, aparentemente desagradável. Impressão que logo é desfeita com a observação “tudo bem”. A estabilidade emocional parece retomada, de sorte que, nas palavras de Winnie, o estado de sua boca “não piorou nem melhorou”. Ainda em consonância com o trecho anterior, a personagem constata: “nada de dor”, acrescentando, entretanto, “quase nada”. Apesar de banal, a situação demonstra o embaraço de Winnie, que não consegue avançar de maneira unívoca. A reação espontânea, de espanto, é prontamente amortecida com a ideia de permanência, isto é, nem de melhora ou piora significativa. Dentre em pouco,

contudo, a instabilidade ressurge, na dor que está ausente, ou ao menos “quase”. O contínuo cancelamento dos enunciados assinala um conflito interior, proveniente do choque entre o empenho consciente e a manifestação de sentimentos velados, que se manifestam despercebidamente. No segundo ato, com Winnie quase totalmente tragada pelo palco, o pessimismo torna-se explícito, e seu discurso rasura, desta vez, as afirmativas esperançosas proferidas no primeiro ato.

Percebe-se como as falas da citação acima são intermitentes. Constantemente rasuradas, elas desenvolvem fragmentos de pensamentos. Interrompidos, em geral, de imediato; posto que dolorosos. Mesmo no ápice do desespero, momento em que procura ser franca, Winnie não consegue um raciocínio detido. Escapa-lhe, pois, a reflexão profunda, substituída frequentemente pelas observações superficiais de propósito anestésico. A brevidade da atenção é essencial, desse modo, para a construção do otimismo na peça.

Do início ao fim, em *Dias felizes*, o pior ainda não aconteceu. Para assegurar certa serenidade, Winnie recorre à trivialidade. Dessa maneira, ela faz um recorte que abarca o presente e o entorno, privilegiando uma visão míope em prejuízo de uma perspectiva ampla, prospectiva de sua aniquilação; assim, de difícil apreensão. Além-se, portanto, ao imediato, evitando reflexões profundas e panorâmicas, porventura desestabilizadoras, de modo que o otimismo é construído por meio de uma limitação perspectiva.

Com a limitação perspectiva, o otimismo torna-se possível nas situações mais adversas. Não por acaso essa concepção vigora em *Cândido*, obra essencial para a compreensão do otimismo. No *Cândido ou o otimismo*, de Voltaire, o protagonista homônimo sofre uma série de desventuras, mantendo, contudo, uma concepção positiva do mundo. Cândido, descrito como um rapaz de modos gentis, de juízo reto e de espírito simples, vivia no castelo do senhor barão de Thunder-ten-tronckh; apontado, pelo narrador, como seu suposto tio. Tudo, referente ao castelo, é apresentado como o melhor possível. Essa caracterização está relacionada à filosofia de Pangloss, preceptor da casa. De acordo com Pangloss, não existe efeito sem causa, bem como tudo ocorre da melhor maneira possível, já que as coisas não podem ser de outro modo. Assim, os acontecimentos, até mesmo os mais descabidos, encontram suas causas, bem como qualquer situação, por mais alarmante que seja, é admitida como a melhor. Daí decorre a

ingenuidade de Cândido, que considera o melhor de acordo com o que está ao seu alcance, desconsiderando o que está para além de si mesmo. “Portanto”, afirma Pangloss, “aqueles que afirmam que tudo vai bem disseram uma tolice: deviam ter dito que tudo vai da melhor maneira possível” (VOLTAIRE, 2013, p.19). Por essa concepção, não há um bem-estar absoluto, mas uma condição viável de acordo com as possibilidades dadas. Ou seja, limita-se, dentro do concebível, o que é o melhor, adequando-o perspectivamente a diferentes contextos.

A alternância do que é o melhor possível evidencia-se com a errância de Cândido, de sorte que é preciso adequar-se às situações diversas. Após envolver-se com Cunegundes, filha do barão, Cândido é expulso do castelo. A partir daí, sucedem-se várias desgraças. Todavia, mesmo fora do paraíso terrestre, ele não abandona os preceitos de Pangloss. Amparado pelo anabatista Jacques, depois de ter sido repellido por diversas vezes, e de ter recebido, da esposa de um orador que pregava a caridade, um balde de excrementos na cabeça, exclama Cândido: “Mestre Pangloss bem me dizia que tudo vai da melhor maneira possível neste mundo, pois me sinto infinitamente mais tocado por essa sua extrema generosidade do que pela dureza daquele senhor de manto negro e da senhora sua esposa” (VOLTAIRE, 2013, p.29). Cândido detém-se no gesto de bondade de Jacques, em detrimento dos infortúnios até então enfrentados, sobretudo daqueles impostos pelo orador e sua esposa. Define-se, portanto, um escopo, cujo foco privilegia um ato de bondade em meio a outros tantos de injúria.

Com isso, há um constante ajuste às condições ora impostas. Tanto que o castelo do barão, considerado, de início, o mais belo e agradável possível, é relativizado capítulos depois, quando há o relato da história da velha. A serviço de Cunegundes, a velha cuida de Cândido, açoitado em Lisboa, após o Terremoto de 1755, na companhia do mestre Pangloss, supostamente enforcado na ocasião; ambos penalizados injustamente a pretexto de um auto de fé. No reencontro dos antigos amantes, realizado com o auxílio da velha, Cândido assassina os dois homens que cortejavam alternadamente Cunegundes. Por conta disso, os três fogem. Durante a evasão, ocorrem novos contratemplos, que estimulam a reflexão e a rememoração de fatos infelizes do passado. Infortunada desde a invasão das terras paternas pelos búlgaros, Cunegundes duvida que a velha possa ter sofrido experiências piores. A decrepita mulher, ao ser interpelada, revela-se, no entanto, vítima de enormes atrocidades, que lhe custaram, inclusive, uma das nádegas; cortada para

alimentar uma brigada do exército janízaro, então sitiada pelos russos em Azov. Nota-se, pois, que o sofrimento da senhora foi maior do que todos outros apresentados anteriormente. Todavia, a amplitude dessa violência não é medida tão somente pelos atos em si, tampouco pelo modo como se sucederam, de modo que se deve considerar, da mesma forma, a posição social da vítima. Por isso, é importante, nesse trecho, não só a narrativa do destino desventuroso, mas também da ventura que o precede. A respeito de sua origem, relata a velha:

Nem sempre tive os olhos encarniçados e rodeados de vermelho; meu nariz nem sempre chegou até o queixo, e nem sempre fui criada. Sou filha do papa Urbano X e da princesa de Palestrina. Fui criada até os catorze anos num palácio tal que todos os castelos de seus barões não teriam servido nem de estrebaria; e um dos meus vestidos valia mais que todos os luxos da Westfália (VOLTAIRE, 2013, p.63).

Descrita a infância da velha, é preciso rever a escala do melhor castelo possível. Pois o castelo do barão, onde cresceu o casal, já não é o melhor quando comparado ao do papa. O mesmo acontece com as atrocidades sofridas por Cândido e Cunegundes. Embora eles tenham padecido bastante, essa proporção tem de ser revista com o destino, ainda pior, da idosa. Ademais, nessa porção, deve-se considerar não só o sofrimento, mas também a quem ele é infligido. Pois tanto maior será o infortúnio quanto melhor for a fortuna inicial.

Semelhante princípio está em *Dias felizes*. A percepção de Winnie presa a um mundo pós-apocalíptico modifica-se à medida que ficamos cientes do seu passado corriqueiro, ou seja, a excepcionalidade do estado atual é acentuada pelo contraste com a normalidade que a precedeu. Em *Dias felizes* convergem estágios distintos do mesmo mundo: a princípio, o comum, lembrado e mantido na toaleta de Winnie; posteriormente, outro, absurdo, vivenciado em cena com objetos que se autorregeneram e com um sol que se mantém mesmo à noite. Porém, diferentemente de *Cândido*, Winnie não se adapta à brusca mudança. Daí o seu insucesso. Por mais que tente se ajustar, ela fracassa. Aprofundado de vez seu corpo, sobra-lhe a cabeça, mas sem que ela consiga adequar a perspectiva otimista ao segundo ato. Winnie atinge então um estágio de sofrimento inassimilável. Descontrola-se então, sucumbindo ao abatimento.

No *Cândido*, os acontecimentos sucedem-se vertiginosamente rumo à constante piora; até que se estabilizam, porém. Por fim, Cândido casa-se com Cunegundes, fixando-se,

com os amigos, em uma pequena granja de Constantinopla, onde todos dedicam-se ao trabalho árduo — cuja execução torna-se uma espécie de redenção filosófica. A progressão das ações, embora catastrófica, encontra um desfecho. A esse propósito, Italo Calvino, em “Cândido ou a velocidade”, observou que “se o carrossel de desastres pode ser contemplado com um sorriso à flor dos lábios é porque a vida é rápida e limitada” (CALVINO, 2013, p.192). Logo, o empreendimento otimista depende tanto do distanciamento, daquele que, a um só tempo, compõe e contempla o carrossel de desastres, quanto da velocidade e da limitação da vida. Assim sendo, o carrossel não parece uma imagem adequada ao *Cândido*, cujo avanço e ponto de chegada nada têm de circulares.

Em compensação, o movimento circular caracteriza *Dias felizes*. Winnie retoma falas já ditas, repetindo-se indefinidamente. A suspensão do tempo e a paralisia do corpo submetem-na à repetição estéril. Na duração do drama as ações cênicas encontram-se avançadas desde o início e inconclusas ao término. Winnie perdura à beira da morte que nunca se concretiza. Ademais, o ritmo do primeiro ato, o mais longo dos dois, é cadenciado, fazendo com que as falas e as ações se delonguem. É possível notar a dilatação do tempo em *Dias felizes* mesmo nas ações mais banais:

WINNIE

Totalmente garantida... (*Willie para de abanar*)... puras e autênticas... (*Pausa. WILLIE volta a abanar. WINNIE olha mais de perto, lê.*)
 Totalmente garantida... (*WILLIE para de abanar*) ... puras e autênticas... (*Pausa. WILLIE volta a abanar. WINNIE deposita a lente [de aumento] e a escova, tira o lenço escondido no decote, tira os óculos, limpa-os, recoloca os óculos, procura a lente, pega e limpa a lente, deposita a lente, procura a escova, pega a escova, esfrega o cabo, deposita a escova, devolve o lenço para o decote, procura a lente, pega a lente, procura a escova, pega a escova e examina o cabo com a lente.*)
 Totalmente garantida... (*WILLIE para de abanar*)... puras e autênticas (*Pausa. WILLIE volta a abanar*) ... cerdas... (*WILLIE para de abanar, pausa*)... cerdas de capão. (*Pausa. WINNIE deposita o espelho [sic] e a escova, o jornal desaparece, WINNIE tira os óculos, deposita-os, olha para a frente.*) Cerdas de capão. (*Pausa*). Isso é que acho maravilhoso, que não passe um dia sequer — (*sorriso*) — ah, o velho estilo! — (*desfaz o sorriso*) — quase nenhum, sem algum acréscimo ao nosso saber, por pequeno que seja, o acréscimo, quero dizer, ainda que não nos esforcemos muito (BECKETT, 2010, p.35).

De todo prosaico, o trecho acima apresenta, entretanto, uma elaborada coreografia. Nota-se como há indicações de pausas constantes, bem como de movimentos tediosos. Tudo isso contribui para que o desenvolvimento cênico seja atravancado e lento; além de repetitivo. Com isso, a velocidade e a finitude, responsáveis pelo sucesso do otimismo de acordo com Calvino, são negadas à Winnie, que está condenada ao vagaroso *looping* dos dias tórridos. Ademais, se o trabalho é a redenção em *Cândido*, em *Dias felizes* não passa de subterfúgio para fugir à estranha realidade. A pretexto de alargar o conhecimento, Winnie ocupa-se em desvendar o que está escrito em sua escova de dentes. No entanto, pelo despropósito da situação em que está inserido, esse esforço não passa de mera distração. Isto é, a autoimposição de uma alienação obtida pelo trabalho, comparável àquela estampada no portal de entrada de Auschwitz, o mais célebre dos Campos Nazistas, onde se lê “o trabalho liberta”.

A velocidade dos acontecimentos parece modificar consigo a “curva da sensibilidade humana à dor”. Essa expressão, elaborada por Friedrich Nietzsche na *Genealogia da moral*, assinala uma relativização da tolerância à dor no decorrer do tempo. Para Nietzsche, o homem moderno tolera menos a dor do que seus antepassados. Dessa maneira, a dor física, lancinante, teria sido trocada por outras formas de sofrimento, mais sutis e sublimadas. Contudo, essa observação considera diferentes períodos históricos, não a mudança repentina da sensibilidade à dor, bem como desconsidera retrocessos civilizatórios, capazes de reinstaurar a violência de estágios pregressos da humanidade. A mudança acelerada da sensibilidade humana à dor pode ocorrer com rupturas bruscas no decurso de uma vida, levando um mesmo indivíduo a experimentar escalas distintas de sofrimento.

Por si só, a boa aparência de Winnie destoa do mundo arruinado em que se encontra. Há algum tempo castigada pelo sol ininterrupto, alimentando-se mal, é difícil conceber que ela esteja conservada, um pouco acima do peso, e com seios fartos. Também é inusitado que ela ainda ostente um colar de pérolas, além de vários outros objetos supérfluos; guardados a tiracolo na grande bolsa. O estado físico relativamente favorável da protagonista e os objetos presentes em cena remetem a um passado diferente, presente apenas residualmente. Decerto os objetos de Winnie são o vínculo mais concreto com uma vida pretérita. De acordo com Ruby Cohn:

In her bag Winnie finds tooth-brush, toothpaste, mirror, spectacles, medicine-bottle, lipsick, hat, magnifyng glass, comb and brush, music-box, nail file, revolver. Except perhaps for the last of these, the props are those of any middle-class, middle-age woman. Winnie uses them to endure until the bell for sleep. And so do we. Thus we camouflage our dying, but Winnie cannot die, and she lives her present, noting its several facets, of which the most vital is Willie (COHN, 1973, p.179).

Com posses e aparência típicas de uma mulher da classe média, Winnie encontra-se contextualmente deslocada. Os pontos de contato entre a realidade da personagem e da nossa são evidentes. A ponto de permitirem que Cohn trace um paralelo, assinalando como os objetos preenchem a rotina de Winnie de maneira análoga à nossa; sobretudo, como eles camuflam a morte dela tanto quanto a nossa. Todavia, se é possível reconhecer as similitudes do passado de Winnie com o presente, o mesmo não pode ser feito em relação à atualidade cênica da peça. Em *Dias felizes* — assim como em outros trabalhos de Samuel Beckett —, não há referências a locais ou a tempos históricos específicos. Ainda assim, os objetos e a aparência da protagonista asseguram que ela pertenceu ao mundo moderno, tal como o conhecemos, mas que, em algum momento, foi deslocada para uma realidade adversa; ou ainda que esse mundo foi drasticamente transformado, remanescendo apenas metonimicamente. Seja qualquer um deles, fato é que Winnie experimentou uma drástica mudança. O que nos permite supor, por conseguinte, a interrupção de uma rotina ordinária por algum desastre indefinível e irremediável, forte e célere o bastante para modificar definitivamente a vida de Winnie. Assim como célere o bastante a ponto de preservar indícios de uma vida aparentemente comum, situada em um passado não muito longínquo.

A indeterminação temporal e espacial de *Dias felizes* repele referências históricas imediatas. Com sete versões, a peça sofreu uma série de modificações, preservando, todavia, a ideia primária de uma mulher enterrada, em um lugar inóspito, acompanhada de um marido emudecido. De acordo com Fábio de Souza Andrade, “o sentido das revisões é o de cultivar as potenciais ambiguidades, apagando referências a processos históricos específicos, valorizando o que no vago, na alusão que não nomeia diretamente, cede espaço à incerteza de significados ou à disputa de sentidos conflitantes.” (ANDRADE, 2010, p.10). O cultivo das ambiguidades potenciais, no método de Samuel Beckett, tem por consequência uma dramaturgia alegórica.

Sem referências explícitas, o drama de Samuel Beckett não abandona a representação histórica. Muito pelo contrário, ele comporta uma diversidade de leituras ao tornar-se uma configuração abstraída da realidade imediata, possibilitando diferentes problematizações a partir de um cosmos fechado, que coexiste com uma variedade de processos históricos e sociais. Nesse sentido, pode-se afirmar que as considerações sobre a arte monadológica de Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, aplicam-se à dramaturgia beckettiana. Afirma Benjamin:

A ideia é um mônada. O ser que nela penetra com a sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias, tal como nas mônadas do *Discurso sobre a metafísica*, de 1686: em cada uma delas estão indistintamente todas as demais. A ideia é uma mônada — nela repousa, preestabelecida, a representação dos fenômenos como sua representação objetiva. E assim o mundo real poderia ser visto como problema, no sentido de que nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo. [...] A ideia é uma mônada — isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo. (BENJAMIN, 2011, p.36 – 37).

Mesmo que abstraída, a obra de arte, assim como a mônada, comporta em si a figura abreviada do restante do mundo. Para Benjamin, o mundo real poderia ser visto como um problema representacional, cuja demanda seria de um relato integral e objetivo. Daí a impossibilidade de abarcar toda a objetividade em uma única configuração. Já a forma reduzida do mundo, monadológica, contém uma síntese do mundo. Ou seja, uma condensação que reflete o mundo em sua essencialidade ainda que não se detenha específica e integralmente em fenômenos da realidade.

Peter Szondi abordou particularmente a representação da realidade quando analisou o drama social. O dramaturgo social deve inventar ações que ilustrem determinadas condições históricas a fim de tratar dos ditames econômicos e sociais que sujeitam os indivíduos. Todavia, a temática social torna-se secundária, de modo que o drama não encena a realidade em si mesma, mas a representa. Destarte, segundo Szondi,

a ação representativa não é uma ação dramática: o fato no drama, enquanto absoluto, não aponta para nada além dele. Mesmo na tragédia filosófica de um Kleist ou de um Hebbel a fábula não possui uma função demonstrativa; ela é “significante” não porque alude, para além de si

mesma, às propriedades do mundo, tal como ensina a metafísica do poeta, mas porque concentra o olhar para dentro de si mesma, para as próprias profundezas metafísicas. 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. Desse modo, a relação entre significante e significado baseia-se, quando muito, no princípio simbólico da coincidência do microcosmo e do macrocosmo, mas não no princípio da *pars pro toto*. (SZONDI, 2001, p.76 - 77)

Por conseguinte, nem mesmo o drama social, que versa sobre aspectos da realidade, é uma representação da objetividade. Antes disso, ele aponta para suas próprias profundezas metafísicas. A relação entre drama e história — ou seja, entre significado e significante —, ocorre pela coincidência do microcosmo e do macrocosmo. Em outras palavras, a representação microcós mica do drama por vezes afina-se com o macrocosmo que a envolve, possibilitando, então, uma associação mediada.

O mundo pode, segundo Szondi, ser substituído por outro, representacional. Dado que absoluto, o drama é uma imagem apartada de seu próprio anteparo. Há, no entanto, uma variação do distanciamento que confere ao drama um caráter simbólico ou alegórico. O primeiro, simbólico, ocorre quando é possível relacionar o drama a contextos mais específicos, delimitados pela sua própria configuração. Já o segundo, alegórico, resulta de uma profusão contextual, cuja abstração permite a transferência de significação, conforme é relacionada, interpretativamente, a variados fenômenos históricos e sociais.

O drama *Dias felizes* é essencialmente alegórico. Ao apresentar como cenário um lugar devastado, seu espaço parece remeter à destruição provocada pela Segunda Guerra Mundial; encerrada àquela época há menos de duas décadas. Some-se a isso o fato de Samuel Beckett ter sido europeu, de ter residido na França ocupada pelos nazistas e de ter tomado parte na resistência. Indícios que aparentemente naturalizariam o meio arrasado como resultado dos conflitos de então. A despeito das evidências imediatas, a indeterminação espacial da peça permite a Theodor Adorno, na *Teoria estética*, comparar a colina de areia que prende Winnie às formações desérticas do Oeste americano; deslocando, assim, a representação cenográfica para um espaço distante daquele em que a peça foi concebida. Todavia, se é lícita uma comparação como a de Adorno, seria impossível asseverá-la como definitiva. Porque se a alegoria permite, por um lado, o deslocamento contextual, ela inibe, por outro, uma referência definitiva.

Por essa via, a situação em que perpetua Winnie, após uma violenta mudança, alegoriza alguns aspectos vivenciados pelos judeus durante o Holocausto. Em *É isto um homem?*, Primo Levi descreveu uma situação comparável à de Winnie. Deportado para Auschwitz, em 1944, Levi é transposto da civilização para a barbárie do Campo de Concentração Nazista. O mundo, repentinamente tornado estranho, tem de ser por ele assimilado. Todavia, por mais que a nova condição esteja incorporada, não há como se livrar da normalidade precedente; então rememorada e mantida em atos cotidianos. De fato, o Campo parece uma versão degenerada da sociedade, com chefes e subalternos, com um comércio vigente, e com raras, mas possíveis, promoções trabalhistas. A exemplo do próprio Levi, promovido de trabalhador braçal a químico; cargo que se enquadra na sua área de formação acadêmica. De todo modo, ocorre a necessidade súbita de se adaptar a novas formas de violência, sem a mediação de um estado de direito. No confinamento, confronta-se a transformação dos processos judiciais em execuções sumárias: aleatórias e praticadas a esmo. Por conseguinte, impõe-se, com o revés do nazismo, a necessidade premente de aclimar-se a condições incomuns de sobrevivência, cujo sucesso depende da resposta à nova curva da sensibilidade à dor.

De início, Levi encontra dificuldades em adequar-se. Após uma semana de confinamento, descuida-se de sua higiene, sendo repreendido, então, por Steinlauf. Para Steinlauf, ex-sargento do exército austro-húngaro, Cruz de Ferro da Primeira Guerra Mundial, a manutenção da higiene pessoal transcende o cuidado com a saúde e com a estética. As palavras de Steinlauf a esse propósito são assim reproduzidas por Levi:

justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este, pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento; e, para viver, é essencial esforçar-nos para salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização. Sim, somos escravos, despojados de qualquer direito, expostos a qualquer injúria, destinados a uma morte quase certa, mas ainda nos resta uma opção. Devemos nos esforçar por defendê-la a todo custo, justamente porque é a última: a opção de recusar nosso consentimento. Portanto, devemos nos lavar, sim; ainda que sem sabão, com essa água suja e usando o casaco como toalha. Devemos engraxar os sapatos, não porque assim reza o regulamento, e sim por dignidade e alinhamento. Devemos marchar eretos, sem arrastar os pés, não em homenagem à disciplina prussiana, e sim para continuarmos vivos, para não começarmos a morrer. (LEVI, 1988, p.39).

De maneira análoga a *Dias felizes*, a toalete, embora precária, é para Steinlauf um modo de resistência. Submetido à servidão, e despojado de direitos, recusa-se, contudo, a entregar-se de todo ao Campo. Ao negar seu consentimento, recua subjetivamente a fim de resguardar em si a essência da civilidade. Atendo-se aos detalhes ele procura contrapor-se a uma estrutura maior. Steinlauf acredita que sua atitude é responsável até mesmo pela sua sobrevivência. Logo, a rotina herdada de outro contexto é mantida como forma de distanciamento, um modo de deslocar a atenção para propósitos diversos daqueles impostos pelos alemães.

Tempos depois, praticamente adaptado, Levi ocupa-se mais com o cotidiano de Auschwitz do que com assuntos do passado. A inserção no Campo, porém, não é fácil. Enquanto se ambienta, instaura-se o medo de que, uma vez assimilado, não seja mais compreendido fora dali. Pois ele não só receia uma incompreensão linguística propriamente dita, mas também a incredulidade sobre a existência do Campo; ademais, tem pesadelos sobre a impossibilidade de comunicar os absurdos ali vivenciados. Mesmo com todo o temor, concentra-se em sobreviver. Com o relativo estreitamento de foco, ele consegue, inclusive, experimentar momentos de otimismo e de alento. De acordo com Levi:

Sorte que hoje não há vento. É estranho: de alguma maneira, sempre tem-se [sic] a impressão de ter sorte: de que alguma circunstância, ainda que insignificante, nos segure à beira do desespero, nos permita viver. Chove, mas não está nevando. Ou, chove e venta, mas a gente sabe que à noite nos toca o suplemento de sopa e então, hoje também, encontra-se a força para chegar à noite. Ou ainda: chove, venta, a fome é a de sempre; então a gente pensa que, se precisasse mesmo, se já não tivesse nada em seu coração a não ser sofrimento e tédio (como acontece, às vezes, quando parece mesmo que chegamos ao fundo) ...bem, ainda pensamos que, querendo, em qualquer momento, podemos tocar a cerca eletrificada ou jogar-nos debaixo de um trem em manobras, e então pararia de chover. (LEVI, 1988, p.133).

Destaca-se, aqui, como o otimismo se prende a considerações imediatas, em detrimento das amplas. Por um breve momento, esquece-se da condição de preso em um campo de extermínio, para prestar atenção ao ordinário, ou seja, ao dia sem vento ou sem neve, ou à sopa da noite. Levi mostra-se ciente de como há uma adequação do sujeito às adversidades: para cada nova complicação, um ajuste perspectivo. Assim ocorre uma mudança subjetiva constante, de modo a suportar as situações impostas. Samuel Beckett

notou um movimento parecido em *Proust*, ao analisar o romance *Em busca do tempo perdido*. Para Beckett, há uma esfoliação perpétua da personalidade, que se dá por meio do Hábito. Conforme assinalado por Beckett, “o Hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes” (BECKETT, 2003, p.17 – 18).

Todavia, o otimismo tem fôlego curto. Depois de afirmar que se tem sempre a impressão de ter sorte, Levi termina por manifestar o contrário, ou por considerar que a sorte é poder optar, caso queira, pela própria morte. Mesmo com a perspectiva positiva, acusa-se, por fim, o pessimismo latente. Não se consegue, dessa maneira, uma sustentação do propósito otimista frente ao panorama aterrador. Onde há o cancelamento de enunciados, ou a relativização de ideias. A esse propósito, no capítulo “Um dia bom”, ao narrar a saída da fábrica para trabalhar ao ar livre, relata Levi: “Hoje é um dia bom. Olhamos ao redor, como cegos que recuperam a visão, e nos entreolhamos. Nunca nos víamos no sol! Alguém sorri. Se não fosse pela fome...” (LEVI, 1988, p.73). Nesse trecho, a consideração otimista é, dali a pouco, revista; sendo condicionada, então, pela fome, que a atrapalha.

O mesmo acontece com Winnie. Embora ela esteja entretida com os afazeres rotineiros, dissimulando seu bem-estar, descontrola-se. Nessas situações, a percepção imediata é abandonada, insurgindo a ampla, cujo vislumbre é o da morte irrefreável. Tanto em *É isto um homem?* quanto em *Dias felizes* procura-se suspender, mesmo que temporariamente, a percepção do extermínio iminente, ofuscando, desse modo, a consciência de se perdurar com a morte adiada. Por isso, a possibilidade de se antecipar o fim da vida é um consolo em ambos os casos. Pondera Winnie:

E se, por razões obscuras, nenhum esforço a mais for possível, basta fechar os olhos — (*fecha os olhos*) — e esperar que venha o dia — (*abre os olhos*) — o dia feliz que virá, em que toda carne derreterá a tantos graus e a noite da lua durará tantas centenas de horas. (*Pausa*). É o que me consola muito, quando perco o ânimo e invejo as feras selvagens. (BECKETT, 2010, p.35).

Inesperadamente as reflexões transitam da banalidade à hipótese de uma morte proposital. A princípio, Winnie faz considerações sem importância, acerca de como o acréscimo de novos conhecimentos é maravilhoso. Depois, assevera ser um alívio a possibilidade de deixar-se morrer. Porém, o suicídio não parece ser uma possibilidade

concreta nesse caso. Pois, mesmo com um revólver ao alcance das mãos, Winnie prefere o adiamento de uma resolução definitiva; assim, aguardar que o mundo se aqueça até a ponto de derreter, enfim, sua carne.

Ciente da morte inescapável, Winnie delonga-se. Embora consiga vez ou outra alguma distração, ela precisa lidar com o lapso que a separa de sua morte. Além da similitude com Levi, o estado psicológico em que se encontra Winnie coincide, em grande medida, também com o de outros judeus, vítimas do Holocausto, como se observa no filme *Shoah*, lançado em 1985, por Claude Lanzmann. No documentário, o alemão Franz Suchomel, responsável por manipular os transportes dos judeus no Campo de Treblinka, de 1942 a 1943, afirma que quando os trens cessavam, os “judeus de trabalho” ficavam apreensivos com a possibilidade do próprio extermínio, já que perdiam sua função de mão de obra. Nessas ocasiões, em lugar da morte imediata (na câmara de gás ou por fuzilamento), bem como para evitar revoltas, a ração era simplesmente racionada. Assim, eles eram deixados para morrer de inanição, ou em decorrência de alguma epidemia: em geral por uma espécie de Tifo, segundo o próprio nazista. Ainda de acordo com Suchomel, os judeus, submetidos a tão severas condições, por um prazo indefinido, consideravam-se “cadáveres adiados”. Sem ocupação, e fracos demais para motins, os judeus empregados nos Campos sobreviviam como mortos encomendados, à espera da morte postergada. Havia, portanto, uma espera em que pouco ou nada podia ser feito para mudar o funesto destino, assim como pôde ser visto de maneira análoga em *Dias felizes*.

A suspensão das ações não se restringe apenas à morte em *Dias felizes*. Com Winnie presa ao palco, e com a inatividade de Willie, quase nada acontece na superfície cênica. O soterramento de Winnie, por certo o acontecimento central de todo o drama, está bem adiantado logo no início do primeiro ato, e não será visto, em suas últimas consequências, ao término do segundo. Assim, a peça abrange o meio de um processo, que não será esclarecido em suas causas, tampouco alcançará seu curso definitivo em cena. A caminho do inevitável, o presente de Winnie prossegue como a espera pelo pior, que, independentemente de cada novo momento, está sempre por vir. Com efeito, as ações de Winnie não produzem nenhuma mudança significativa, nem revelam as causas do estranho atolamento. Ademais, o desenvolvimento dialógico mostra-se impraticável, dada a situação de Willie, restando a Winnie o monólogo intermitente, constantemente rasurado. O exercício de errata, cujo propósito é o

cancelamento de falas, assinala o funcionamento de um discurso voltado para si mesmo, de caráter essencialmente subjetivo. Logo, rarefeitas as ações e perdido o contato intersubjetivo, a tensão dramática é deslocada para a subjetividade de Winnie, que se torna, então, a sede do conflito central do drama *Dias felizes*.

2. Desterro subjetivo

Com o foco das ações em Winnie, *Dias felizes* desenvolve um drama que escapa à classificação rigorosa dos gêneros. Isso porque entre a subjetividade da protagonista e as ações em cena há um intervalo, uma cisão de sujeito e objeto, que é estranha à dramaturgia clássica, e cuja essência remonta ao romance moderno. Nesse drama de Samuel Beckett, quando o discurso não está descolado das ações, está contraposto a elas. Incumbida de narrar a própria extinção, Winnie experimenta a realidade cênica interposta a ela, com palavras e expressões faciais discrepantes: “Ah que dia feliz hoje ainda vai ser! (Pausa. Expressão feliz se desfaz)” (BECKETT, 2010, p.33). Instaure-se assim uma distância entre o que é dito pela personagem e o que é contradito pela sua expressão facial. Com isso, o gestual de Winnie por vezes contrapõe-se à própria subjetividade. A subjetividade distanciada do meio de *Dias felizes* coincide fundamentalmente com o fenômeno de epicização do drama moderno.

Na *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi traçou um panorama das transformações dramáticas ocorridas de 1880 a 1950 com base no contágio épico. A incorporação do épico provoca o rearranjo das formas dramáticas com a configuração de novos conteúdos. No prefácio da edição brasileira, José Antônio Pasta Júnior considera que “de certo modo, seria possível descrever a *Teoria do drama moderno* como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria” (PASTA JR., 2003, p.14). Szondi concebe a análise do drama moderno sob a influência de *A teoria do romance*, escrita por Georg Lukács. Com isso, Szondi tanto adota uma metodologia dialética histórico-filosófica das formas de arte, baseada na interação entre história e sistema, quanto reconhece o romance como manifestação da épica moderna.

Tratado em sentido amplo, o épico diz respeito a traços estruturais modernos, notadamente romanescos; ou seja, não se restringindo à epopeia clássica. Na

modernidade, o épico determina sobretudo uma concepção fragmentária do mundo que se opõe à coletividade da antiguidade. Não obstante, na *Teoria do drama moderno*, o épico compreende indistintamente gêneros clássicos e modernos:

como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo “épico”: ele designa um traço estrutural comum da epopeia, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o “sujeito da forma épica” ou o “eu-épico”. (SZONDI, 2001, p.27).

Szondi define o épico a partir da presença do “sujeito da forma épica” ou do “eu épico”, em prejuízo de uma determinação histórica ou específica de gênero literário. Para o presente estudo interessa a relação que o “eu épico” estabelece, enquanto narrador cênico em *Dias felizes*, com o romance, sobretudo com base na cisão do sujeito com o mundo circundante. Assim não se almeja tratar do “teatro épico”, tampouco definir *Dias felizes* como uma de suas manifestações; até porque o teatro de Samuel Beckett não foi incluído no recorte de Szondi. Interessa, pois, resgatar o debate acerca do épico para analisar a voz narrativa de Winnie; particularmente em seu isolamento cênico. Deve-se salientar ainda que o drama *Dias felizes* é análogo ao romance, mas não à epopeia. Acima de tudo, cabe destacar que a utilização do termo “épico”, para designar elementos do romance, justifica-se por uma questão puramente terminológica; em virtude do vocabulário crítico que sustenta a hipótese aqui aventada.

O drama moderno é delimitado tendo como pano de fundo a época de predomínio do romance. Ou seja, dialeticamente, o romance é o contraponto histórico do drama que incorpora o épico. Roman Jakobson, no texto “O dominante”, assinalou como há um centro de enfoque que determina as demais produções artísticas. O dominante não só se torna uma referência, mas também incide sobre os demais gêneros, modificando-os. Na modernidade, o romance torna-se o gênero dominante. Em “Epos e romance”, afirma Mikhail Bakhtin:

Observam-se fenômenos particularmente interessantes na época em que o romance se estabelece como gênero predominante. [...] Na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros resultantes, em maior ou menor grau, “romancizaram-se”: romancizou-se o drama (por exemplo, o drama de Ibsen, o de Hauptmann, todo o drama naturalista), o poema (por exemplo, Childe Harold e, em particular, Don Juan, de

Byron), e até mesmo a lírica (um exemplo nítido é a lírica de Heine). (BAKHTIN, 2010, p.399).

Além dos apontamentos de Jakobson e de Bakhtin, pode-se considerar que a crise do drama moderno, assinala por Szondi, nada mais é que a configuração dramática de temas essencialmente romanescos. Por temas romanescos, deve-se compreender a separação de sujeito e objeto, presente em cena como conteúdo subjetivo que enfraquece ações e diálogos. Com a separação de sujeito e objeto, há uma tendência de enredamento subjetivo, de sorte que o drama em crise focaliza cada vez mais o embate subjetivo em detrimento dos acontecimentos em cena. A ênfase dada ao sujeito isolado, que retira o conflito dramático do palco, provoca uma separação semelhante à do romance, em que o desterro subjetivo determina uma visão particularizada do mundo.

De acordo com Lukács, o romance nasce do alheamento subjetivo em face ao mundo exterior. O mundo do romance apresenta-se, assim, como resistência ao indivíduo, que dissociado do meio recolhe-se em si mesmo, como universo à parte. Ao configurar-se em torno do herói apartado, o romance estabelece uma totalidade particularizada. Destarte, Lukács define o romance como a forma da perspectiva fragmentada do sujeito que encerra uma totalidade própria, não mais dada pelo mundo exterior.

Nos *Cursos de estética*, Hegel defende a ideia de que o afastamento do mundo está na origem do romance. Segundo Hegel, o romance, no sentido moderno da palavra, surge durante o estabelecimento da sociedade civil e do Estado. Daí a contradição entre o mundo racional e o ânimo isolado em si mesmo de *Dom Quixote*. Introduzido no centro de um estado consolidado, Dom Quixote almeja uma ordem própria, baseada nos princípios da cavalaria. Todavia, uma ordem própria já não é possível em um mundo determinado, de modo exato e firme, segundo as relações exteriores. Por isso o choque entre os ideais do cavaleiro e o mundo institucionalizado provoca um efeito de inadequação, resultado da mediação objetiva da realidade que baliza os desejos subjetivos. No romance, os desejos íntimos opõem-se às exigências objetivas da sociedade,

pois cada um encontra diante de si um mundo encantado, para ele completamente inapropriado, o qual ele deve combater, pois este mundo fecha-se para ele e em sua firmeza áspera não cede às suas paixões, mas impõe a vontade de um pai, de uma tia, das relações civis etc. enquanto um impedimento. (HEGEL, 2000, II, p.328).

O mundo moderno moldaria os desígnios íntimos conforme possibilidades delimitadas. Desse modo, apenas em si mesmo o sujeito pode manifestar-se plenamente, haja vista que o mundo repele a particularidade com suas imposições objetivas. A subjetividade típica do romance comporta um universo diverso, inexaurível pelas ações no mundo. Por conta disso, ao assimilar o romanesco em suas formas, o drama moderno configura subjetividades socialmente afastadas.

A concepção do romance como forma da dissociação subjetiva do mundo atravessa a *Teoria do drama moderno*. Dessa maneira o drama não raro encena a cisão do sujeito romanesco. Além disso, o drama incorpora o desgaste temporal do romance, resultando em uma corrosão que requer a revisão de afetos e de velhas paixões. Decerto, o melhor exemplo de Szondi acerca da desagregação intersubjetiva está no diálogo entre Andrei Sergeievitch e o praticamente surdo Ferapont, em *As três irmãs*, de 1900. No drama de Tchekhov, Andrei, bem como suas irmãs Olga, Mascha e Irina, vivem frustrados em uma grande cidade de guarnição no oeste da Rússia. Após a morte do pai, chefe de brigada, a estadia na província perde a razão. Com isso eles anseiam um retorno à Moscou, sua terra natal. Retidas na província por questões de ordem prática, as personagens buscam nas lembranças e nos sonhos um refúgio da realidade, recolhendo-se subjetivamente. Em determinado momento da peça, a desolação de Andrei leva-o ao desabafo com o surdo Ferapont. Por sua vez, Ferapont limita-se a tecer banalidades sobre “Moscou”: a única palavra que compreende das queixas. O episódio, mais do que um contratempo de interlocução, é resultado do isolamento de Andrei. Isso porque, se de um lado, a surdez de Ferapont torna o diálogo impraticável, de outro, ela é a condição imposta para que a revelação franca aconteça.

No caso de *Dias felizes*, o isolamento é encenado por meio da precária conversa estabelecida entre o casal. Durante todo o primeiro ato, Winnie insiste em um diálogo impraticável. Willie usualmente não responde à Winnie. Ao respondê-la, é patente a sua má vontade:

WINNIE

Ah, tanto faz, é o que sempre digo, vou simplesmente deixar para depois, pentear e escovar o cabelo depois, simples assim, tenho todo o... (Pausa. Virando-se ligeiramente em direção a Willie.) Como você diria, Willie? (Pausa. Virando-se um pouco mais.) O que você acha, Willie, quando nos referimos à cabeleira? Cabelo ou cabelos? (Pausa.) A cabeleira que cobre a cabeça, naturalmente. (Pausa. Virando-se um

pouco mais.) A cabeleira na sua cabeça, Willie, como você diria se referindo a ela? Cabelo ou cabelos?

Pausa longa

WILLIE
Cabelo
(BECKETT, 2010, p.38)

Winnie fala sem cessar, como se dialogasse. Em geral, as pausas entrecortam frases, pensamentos, caracterizando antes atos de hesitação e de reflexão do que silêncios propriamente ditos. Contudo, Willie não tem uma participação efetiva como interlocutor. Ademais, o otimismo empenhado por ela requer a banalidade dos assuntos tratados. Desse modo, o contato dialogal não só se torna superficial, mas também mero pretexto para ressaltar o isolamento subjetivo de uma das partes. Conforme observa Szondi:

as palavras são pronunciadas em sociedade, não no isolamento. Mas elas isolam o que expressam. Quase imperceptivelmente, o diálogo inessencial transita desse modo para os solilóquios essenciais. Não constituem monólogos isolados, embutidos em uma obra dialógica; antes, a obra como um todo abandona neles o elemento dramático e se torna lírica. Pois na lírica a linguagem possui uma evidência maior que no drama; ela é, por assim dizer, mais formal. (SZONDI, 2001, p.50).

No drama, a fratura do sujeito com o meio social pode ser notada pelas falas que se isolam. À medida que a expressão individual surge em meio aos diálogos, eles perdem a primazia. Isso não quer dizer, porém, que os diálogos deixem de compor a produção dramática moderna, mas sim que eles passam a encenar o débil contato entre as subjetividades cindidas. Os diálogos ressaltam, assim, o descompasso do compartilhamento intersubjetivo, evidenciando a presença da subjetividade exacerbada do romance. Em geral, essa subjetividade destaca-se das demais, com palavras que desenvolvem um conteúdo inacabado, dado que subjetivo. Por conta disso, o drama adota a perspectiva da subjetividade por meio de uma linguagem que destaca o conflito dramático entre falas e atos. Assim como acontece com o “épico”, o termo “lírico” não é definido estritamente por Szondi, de sorte que designa, em linhas gerais, a subjetividade ensimesmada ou formas que a configuram. Nesse caso, o lírico atenta contra o caráter aberto e dialogal do drama ao atribuir-lhe universos subjetivos, que fraturam o espaço coletivo do palco, dando destaque à linguagem em si ou à intimidade do enunciador.

O drama configura, por conseguinte, um conteúdo tipicamente romanesco, mediado pela subjetividade. Apartado em cena, o sujeito distancia-se de suas ações; até mesmo contrapondo-se a elas. Perdida a equivalência entre ações e agente, os acontecimentos são relativizados em relação à subjetividade fechada, detentora de um universo paralelo à cena. Ao ser convertida à representação secundária de um conflito interior, tornado primário, a cena é reduzida a pretexto para o desenvolvimento de uma tensão dramática por trás das ações, oculta no interior das personagens. De acordo com Szondi,

o drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama. (SZONDI, 2001, p.58).

Concebido a princípio como a forma literária da abertura e franqueza, o drama recebe, entretanto, a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Para tanto, a personagem central é posta em relevo às demais, particularizando o enredo ou a perspectiva dramática como um todo.

A crise do drama moderno decorre da assimilação de elementos do romance, particularmente da inserção de uma personagem épica; ou seja, do eu épico, ou sujeito da forma épica, conforme definiu Peter Szondi. Jean-Pierre Sarrazac, no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, define a crise do drama moderno por meio das relações que separam o homem do mundo. Observa Sarrazac:

poderíamos dizer que essa crise, que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Essas novas relações instalam-se sobre o signo da separação. O homem do século XX — o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. — é sem dúvida um homem “massificado”, mas é sobretudo um homem “separado”. Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. (SARRAZAC, 2012, p.23).

A fratura do homem com o mundo é tratada por Sarrazac sob o signo da separação. O homem separado está distante do mundo, da sociedade, bem como de si

mesmo. Assim, a separação do homem moderno abala o alicerce do contato intersubjetivo, uma vez os diálogos apontam a subjetividade isolada. Por conseguinte, o drama encontra a sua crise quando assimila a separação entre o sujeito e o mundo, configurada até então pelo romance. É por meio dessa divisão que se afastam os agentes das ações no drama moderno. Prossegue Sarrazac:

a teoria de Szondi nos ensina que a separação por nós evocada traduz-se, no domínio do teatro, na separação do sujeito e do objeto: essa síntese dialética do objetivo (o épico) e do subjetivo (o lírico) que operava o estilo dramático — interioridade exteriorizada, exterioridade interiorizada — não é mais possível. A partir desse momento, universo objetivo e universo subjetivo não coincidem mais, achando-se reduzidos a um confronto dos mais problemáticos. (SARRAZAC, 2012, p.23).

Com a crise do drama moderno, universo objetivo e universo subjetivo não mais coincidem. Isso porque a separação do sujeito e do objeto rompe o elo que garantia a reciprocidade de ambos na tragédia antiga. Além de descompassados, universo objetivo e universo subjetivo são reduzidos a um confronto que desnatura as ações em relação aos próprios agentes.

Winnie exemplifica bem a particularização da perspectiva dramática. Posta em primeiro plano, Winnie detém o discurso cênico, enquanto Willie pouco interfere, sendo relegado ao segundo plano. Em *Dammed to fame*, biografia de Samuel Beckett, James Knowlson relata que, em um primeiro caderno, Willie foi disposto à frente do palco, no mesmo plano que Winnie, para posteriormente, em um segundo registro, ser escondido sobre os montes de terra; evidenciando assim a figura de Winnie. Todavia, a centralidade de Winnie transcende a posição de protagonista. Na medida em que se torna agente e objeto das próprias ações, Winnie desempenha uma mediação cênica imprescindível para o desenvolvimento da peça. Pois, em meio ao aterrorizante soterramento, Winnie cultiva o otimismo por meio do desprendimento subjetivo da condição concreta. Com isso, ela filtra o pessimismo da situação inquietante e o transforma em uma felicidade afetada. Daí decorre a visão adversa da mulher semienterrada em cena que nos choca pela boa disposição e alento.

A inserção do sujeito épico, observada pelo isolamento subjetivo e discursivo, fica ainda mais evidente pelo uso da narrativa em *Dias felizes*. A narração substitui as

ações dramáticas por relatos ficcionais ou relativos ao passado, provocando a paralisia cênica em consequência de histórias distantes no tempo e no espaço. Em todo caso, a narrativa requer a presença de um de narrador épico, que no drama está, a um só tempo, distanciado e implicado nas ações. Como a adoção da narrativa, as ações e o diálogo, fundamentos do gênero dramático, são substituídos pelo relato distanciado, dependente da subjetividade épica. Dessa maneira, o emprego da narrativa assinala a primazia da subjetividade exacerbada, detentora de um universo interior revelado em cena parcialmente por meio de ações e de palavras.

A romancização do drama é o ponto de partida para a análise de *Dias felizes*. Espera-se debater, por meio do contágio dos gêneros, o modo como Winnie assume a função de narrador épico ao mesmo tempo em que sofre as ações em cena. A fim de delimitar a distância entre agente e ações, as considerações a seguir orientam-se pela cisão de sujeito e mundo, típica do romance.

3. Do interior iluminado aos porões da subjetividade moderna

Na *Poética*, Aristóteles afirma que a imitação está subordinada às ações. Somente por meio das ações, os agentes podem então ser configurados. Colocados um em relação ao outro, mundo e agentes estão intimamente ligados. O mito, argumento da tragédia, desencadeia as situações que exigem a resposta dos caracteres. Para o filósofo,

o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco. A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente [imitação] de agentes. (ARISTÓTELES, 1991, p.253).

Segundo Aristóteles, os caracteres estão em segundo plano, logo depois do mito. Em torno da fábula, as forças de dispersão dos caracteres são contidas por ações objetivamente partilhadas. Ao transpor o problema da tragédia para a pintura, Aristóteles prefere o fraco esboço à profusão das cores mais belas. Isso porque o desenho pálido ainda lhe parece melhor do que a exuberância colorida do caos. Por fim, ele conclui que a tragédia é a “imitação de uma ação”, e “através dela”, a imitação de “agentes”. Assim, os agentes da tragédia são definidos por ações, mas não podem ser reduzidos a elas. A

concepção aristotélica, pautada na ação, diferencia-se da concepção platônica, centrada nos agentes. Para a primeira, existe um elo entre ações e agentes, um enfeixamento de mundo e de caracteres que se relacionam reciprocamente, ao passo que, para a última, há uma expressão de verdade proveniente do próprio agente, que, ao fingir, pode ludibriar o público. Ou seja, a expressão do ator, ainda que falsa, pode parecer verdadeira de acordo com Platão. Desse modo, é natural que a imitação de ações, proposta por Aristóteles, recaia sobre a composição dos atos, que é a fábula; e que a imitação realizada pelos agentes, elaborada por Platão, focalize elocução e pensamento. Elocução, pensamento e fabulador confundem-se a tal ponto na teoria mimética de Platão que verdade e imitação podem ser indistinguíveis aos desatentos.

Para Platão a imitação reproduz os objetos, bem como modela a natureza. Porém, os objetos recriados pela arte são aparência de verdade, simulacros distantes da realidade. Assim concebida, a composição estética prescinde do conhecimento detido dos vários ofícios e da natureza. A capacidade de se debruçar sobre qualquer aspecto da realidade transforma o poeta em uma fonte perigosa de conhecimento, capaz de interferir perniciosamente sobre a alma dos cidadãos. No pensamento platônico, o agente detém a ilusão do que imita e pode reproduzir indiscriminadamente o mundo. Afirma Platão:

Efectivamente, esse artífice não só é capaz de executar todos os objectos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no Hades, debaixo da terra. (PLATÃO, 2010, p.451).

Por meio do artifício poético, Platão acredita ser possível executar todos os objetos, modelar as plantas e fabricar tudo quanto existe na terra e além dela. O poeta pode construir a si mesmo e tudo que está ao seu redor, por isso ele está irremediavelmente ligado à imitação e à verdade que dela decorre. Além do mais, Platão acusa a arte de promover uma educação equivocada, com exemplos que, em vez do equilíbrio, prezam pelo descontrole dos sentimentos. Por ser indissociável da criação estética que se distancia da verdade, e por causa dos exemplos que interferem perniciosamente sobre a alma dos cidadãos, o poeta deveria ser excluído da cidade idealizada por Platão, em *A república*. Aristóteles, que defende a mimese, contorna as reprimendas

platônicas. Para tanto, distingue a imitação do sujeito, equivalendo ações e agentes com propósitos estéticos, à parte da realidade.

De acordo com Aristóteles, existe uma relação harmônica e coesa entre agentes e ações. Os fatos do mundo desencadeiam, nos agentes, reações em conformidade com o caráter específico. A vinculação entre a imitação e o objeto imitado é, portanto, externa. Por meio de ações que refletem qualidades intrínsecas, Aristóteles assinala o caráter dinâmico da mimese:

o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. (ARISTÓTELES, 1991, p.252).

A tragédia é a imitação de ações para Aristóteles. As qualidades pouco dizem a respeito dos homens, pois sua felicidade ou infelicidade reside nas atitudes concretas. Aristóteles insiste na distância entre a imitação e o imitado, com o cuidado de sublinhar que na tragédia “não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações”. Ou seja, primeiro as personagens assumem “caracteres” e então, a partir daí, atuam em conformidade com a índole assumida. Não se pode confundir, dessa maneira, imitação e realidade, sobretudo no palco, onde as ações são realizadas em função de um caráter imitado.

Embora distintos entre si, agentes e ações mantêm um vínculo concreto e imediato. Aristóteles separa a ilusão mimética do ator, mas mantém a correlação das ações com os caracteres, assumidos pelas personagens como agentes. A relação entre agentes e ações se dá por uma tradução do caráter em atos condizentes. Nesse caso, mundo e sujeitos estão em comunhão, de modo que a essência do sujeito transparece imediatamente em atitudes concretas. Com efeito, a expressão corpórea reflete a interioridade, com ações correlatas ao íntimo dos agentes. Além do mais, segundo Hegel,

o que ocorre com o corpo humano e com sua expressão ocorre também com os sentimentos, impulsos, atos, acontecimentos e atividades

humanos; a sua exterioridade no clássico também não é caracterizada apenas como naturalmente viva, mas como espiritual, e o lado do interior é levado a uma identidade adequada ao exterior. (HEGEL, 2000, II, p.164).

A unidade formada pela junção de sujeito e mundo está na essência da arte clássica de acordo com Hegel. Na arte clássica, a interioridade torna-se exterioridade plena, alcançando a representação completa e acabada. Por isso, quando o destino engendra determinadas atitudes, obtém em resposta a essência mesma das subjetividades, revelada aos olhos em sua completude. Desse modo, há uma coerência do sujeito consigo mesmo e com o mundo que é compartilhado por todos.

Eric Auerbach, em *Mimeses*, recorre à metáfora da iluminação para caracterizar a aparição dos sentimentos e das ideias na arte grega de Homero. Por essa caracterização, a arte clássica apresenta o interior iluminado, pois torna perceptível todas as coisas e homens, que têm inclusive a intimidade revelada. Para Auerbach:

claramente circunscritos, brilhante e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível; com não menor clareza, expressos sem reservas, bem ordenados até mesmo nos momentos de emoção, aparecem sentimentos e ideias. (AUERBACH, 2004, p.2).

A arte clássica dos gregos dispõe os acontecimentos em um primeiro plano iluminado, deixando homens e coisas inteiramente perceptíveis. De fato, tudo, até mesmo os sentimentos e as ideias, é expresso sem reservas. Por conseguinte, o interior das personagens é evidenciado por meio de uma exterioridade idêntica, compondo a totalidade homogênea das formas gregas.

Na arte clássica, palavras e ações são análogas à essência do agente. O que era então partilhado pelos gregos refletia a junção harmônica e completa dentro de uma comunidade fechada, familiar a todos os concidadãos. A respeito do mundo grego, observa Lukács:

enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. (LUKÁCS, 2007, p.66).

Enquanto homogêneo, o mundo grego permite o compartilhamento intersubjetivo, dado que os homens não se diferem qualitativamente entre si, bem como não há dúvidas do que é o certo. Até mesmo o maior dos heróis, apesar da posição de destaque, ergue-se somente um palmo acima da multidão. Isso porque, nessa concepção, o mundo clássico grego desconhece o retraimento da subjetividade ou a perspectiva fragmentada do sujeito isolado. O mundo grego é como uma extensão dos sujeitos, que encontram nele abrigo para os impulsos íntimos. Por consequência, o contato intersubjetivo também é efetivo, com diálogos que expressam a interioridade em contato com seus semelhantes. Logo, o senso de comunidade marcou a arte grega pela inter-relação entre subjetividades e mundo, com o pleno compartilhamento objetivo e subjetivo.

Se na tragédia antiga o desenvolvimento externo acompanhava de perto os sujeitos, engendrando ações coesas, o mesmo não acontece com as configurações modernas. Definida por Hegel como a “arte romântica”, a estética moderna está desde o início presa à oposição entre a subjetividade e o mundo: “a subjetividade infinita em si mesma é e deve permanecer incompatível para si mesma com a matéria exterior. Essa contraposição autônoma dos dois lados e o retraimento do interior em si mesmo constituem eles mesmos o conteúdo do romântico” (HEGEL, 2000, II, p.310). O conteúdo romântico, ao contrário do clássico, apresenta a oposição da subjetividade ao exterior. Essa polarização provoca o retraimento do interior em si mesmo, cindido a subjetividade do mundo, de modo que as ações perdem a equivalência imediata com os agentes. Comparando o caráter romântico com o clássico, Hegel observa:

mas o desenvolvimento deste destino [do caráter romântico] não é apenas um desenvolvimento desde a *ação* do indivíduo, e sim ao mesmo tempo um devir interior, um desenvolvimento do *caráter* mesmo em sua precipitação, embrutecimento, despedaçamento ou fatigar-se. Nos gregos, onde o *pathos*, o conteúdo substancial da ação, é o importante, e não o caráter subjetivo, o destino concerne menos a este caráter determinado, o qual no seio de sua ação também não se desenvolve essencialmente, mas no fim é o que era no começo. Mas no nosso estágio a continuação da ação é igualmente um desenvolvimento do indivíduo em seu interior subjetivo e não apenas uma progressão exterior. (HEGEL, 2000, II, p.315).

Hegel nota que o desenvolvimento dramático moderno desencadeia tanto ações quanto um devir interior. Desse modo, o destino do caráter não se desenvolve apenas

desde a ação do indivíduo, mas ocorre ao mesmo tempo em que um devir interior se precipita. As ações deixam de refletir um conteúdo interior nítido, inteiramente expresso no mundo, para serem relativizadas em relação à subjetividade. Conforme assinala Hegel, nos gregos o conteúdo substancial das ações é mais importante do que o caráter subjetivo, tanto que, apesar de englobar ambos em uma progressão coincidente, a tragédia antiga termina com o restabelecimento de uma situação determinada. Limitado ao estado concreto do mundo, o caráter antigo mantém-se sem desenvolvimento, sendo “no fim o que era no começo”. Na modernidade, por sua vez, o destino está atado a uma subjetividade específica, que o arrasta para além da progressão exterior. Disso decorre o excedente de conteúdos que, não traduzido em ações, resguardam-se nos porões da subjetividade moderna.

Com o divórcio entre mundo e sujeitos, as formas pendem para o particular. Na arte clássica as ações estavam em sintonia com a subjetividade, ao passo que na romântica a subjetividade está recolhida em si mesma. William Shakespeare ilustra as características da arte romântica, de sorte que, segundo Hegel, “o que as figuras de Shakespeare executam, sua finalidade particular, têm em sua própria individualidade sua origem e a raiz de sua força” (HEGEL, 2000, II, p.321). Particularizadas, as figuras de Shakespeare prescindem do exterior para o que executam em cena. O mundo objetivo não mais coordena os conteúdos dramáticos, já que as personagens encontram na própria subjetividade a origem e a raiz de sua força. Desse modo, as forças individuais de dispersão, resguardadas por Aristóteles em torno do mito, irrompem sobre a realidade moderna, fazendo-a em pedaços. Por conseguinte, a fragmentação subjetiva desloca o centro de gravidade do palco para a personagem isolada.

Auerbach reconhece na tragédia elisabetana, sobretudo em Shakespeare, o marco inaugural da dramaturgia moderna. Nas formas elisabetanas o drama estreita o foco em uma das personagens, deixando em segundo plano as demais. Segundo Auerbach,

a antiguidade via os acontecimentos dramáticos da vida humana preponderantemente na forma das mudanças de fortuna que irrompiam de fora e de cima por sobre o homem; ao passo que na tragédia elisabetana, a primeira forma peculiarmente moderna de tragédia, é muito maior o papel desempenhado pelo caráter singular do herói como fonte de destino. (AUERBACH, 2004, p.283).

Na antiguidade, os acontecimentos irrompiam a partir do espaço coletivo do palco sobre o homem, engendrando um desenvolvimento objetivo. Já na tragédia elisabetana, o destino depende sobretudo do caráter singular do herói. Desse modo, o herói encontra uma tragédia específica, a ele destinada. Na tragédia antiga é quase sempre possível discernir entre o caráter natural da personagem e o destino que lhe cabe; na tragédia elisabetana, em contrapartida, a personagem está atada a um destino que, em grande medida, se confunde com ela. Em *Macbeth*, de Shakespeare, por exemplo, o protagonista é levado a cometer uma série de atrocidades após ouvir de três feiticeiras que poderia ser, além de Barão de Glamis, também Barão de Cawdor e até mesmo rei. As palavras ditas pelas feiticeiras são o suficiente para que Macbeth cometa uma série de assassinatos a fim de alcançar seus objetivos, desviando assim o curso do destino ao seu favor. Logo, o destino de Macbeth é um campo de possibilidades em aberto, alcançável em seus propósitos pessoais pela intervenção que, na tragédia moderna, incide de dentro para fora, ou seja, da personagem para o mundo.

A modernidade estabelecida por Auerbach na tragédia elisabetana é resultado de uma perspectiva histórica antes desconhecida pelo drama da antiguidade. O mundo grego subsidiava um repertório de temas e costumes ideais para as formas consolidadas da dramaturgia clássica. Porém, ao adentrar a modernidade, o drama assimila a concepção moderna de universo infinito, e com ela outras possibilidades estéticas. Auerbach chama a atenção para o fato de que

o século XVI já possui, em grande medida, uma consciência perspectiva histórica. O teatro antigo tinha pouco motivo para desenvolver esta consciência, porque o círculo dos seus objetos era demasiado limitado e porque o público antigo não considerava nenhuma forma de vida e cultura, a não ser a própria, de igual valor ou como digna de consideração artística. (AUERBACH, 2004, p.285).

Logo, a perspectiva histórica distingue a tragédia elisabetana da tragédia antiga. O mundo grego estava fechado a outras formas de vida e de cultura. Do mundo fechado grego depende, inclusive, o senso comunitário antigo. Porque somente dentro de um círculo rigorosamente delimitado os gregos poderiam permanecer resguardados do que lhes era estrangeiro ou dessemelhante.

O drama de base aristotélica perdura até o Classicismo Francês, na obra de autores como Racine e Corneille. Contudo, com o advento do Romantismo Alemão, os

ditames poéticos de Aristóteles são revistos e, em grande parte, abandonados. A luta contra os cânones clássicos da dramaturgia iniciou-se no século XVIII, na fase do pré-romantismo, quando Shakespeare foi adotado como modelo dos alemães, sendo contraposto aos ideais da tragédia clássica francesa. Na *Dramaturgia de Hamburgo*, G. E. Lessing combateu o rigor das regras absolutas e universais adotadas pelos franceses em nome de Aristóteles. A interpretação da *Poética* feita por Lessing priorizava o efeito catártico em vez do ideal distante da realidade então praticado pelos classicistas. Com efeito, Lessing defendeu uma dramaturgia próxima à realidade, rejeitando a grandiloquência dos heróis clássicos e substituindo-a por personagens do cotidiano. Ademais, de acordo com Lessing, o “gênio” romântico, encarnado por Shakespeare, não precisava ater-se às regras poéticas e à pureza dos gêneros. Haja vista que, em virtude de intuítos mais altos, o gênio romântico poderia fazer confluir os diferentes gêneros com o propósito de alcançar a catarse, ou seja, o princípio fundamental que Lessing destacou em Aristóteles. Desse modo, Lessing combateu o absolutismo da perfeição extraordinária, forma que, pelas rígidas regras e postulados estéticos, glorificava o mundo rarefeito dos reis e da aristocracia. Após a crítica de Lessing, a figura do burguês, então em ascensão, pôde ser assinalada ao repertório dramático. Ao mesmo tempo, sem as amarras classicistas, o drama adquiriu maior liberdade formal e temática.

Contudo, a ruptura definitiva com Aristóteles seria proposta por Jakob Michael Reinhold Lenz. Em *Notas sobre o teatro*, texto seminal do romantismo alemão, Lenz rebate a concepção aristotélica da arte como mimese, dando destaque ao papel do autor como criador. Na percepção de Lenz, em vez de copiar o mundo, o artista seleciona um ponto de vista e só depois disso o adequa ao exterior. Com isso, o mundo perde o caráter de repositório estético a ser copiado, uma vez que cabe ao autor a primazia da criação. De acordo com Lenz,

o verdadeiro poeta não associa, em sua imaginação, da forma que lhe apraz, o que se gosta de chamar de bela natureza, mas que, com a permissão dos senhores, não passa de natureza fracassada. Ele assume um ponto de vista — e então *ele é obrigado a associar a determinada forma*. (LENZ, 2006, p.33).

Segundo Lenz, a natureza associada à imaginação do poeta não passa de natureza fracassada. Pois o verdadeiro poeta assume um ponto de vista para associá-lo, a partir daí,

à determinada forma. Ao assumir um ponto de vista, em lugar de mimetizar o mundo, o poeta é obrigado a estabelecer uma adequação entre forma e conteúdo; correspondência antes ditada pela poética. Destarte, os gêneros clássicos, por serem determinados pela relação estrita entre forma e conteúdo, tornam-se obstáculo para a intuição do poeta moderno, que deve limitar seu ponto de vista conforme moldes herdados da antiguidade.

A oposição de Lenz a Aristóteles não se restringe à crítica. Em sua dramaturgia, Lenz priorizou o protagonista em detrimento da trama dos fatos, transgredindo assim o princípio aristotélico do mito. Conforme assinala Fátima Saadi, tradutora das *Notas sobre o teatro*,

a precedência do protagonista leva Lenz a questionar também a separação entre os gêneros épico (narrativo) e o dramático: “vejo teatro por toda parte”, afirma ele em relação à *Divina comédia* de Dante. Lenz considerava a tragédia uma “epopeia dramatizada”, o que o levou a distender a estrutura dramática, não só pela unidade de ação, com a multiplicidade de tempos e lugares que disto decorre, como pela inserção do ponto de vista do autor, por meio de autores ou *raisonneurs*. (SAAID, 2006, p.15).

A precedência dada ao protagonista por Lenz não se resume a uma questão de realce, mas assinala sobretudo uma mudança profunda na concepção dramática moderna. Com efeito, a posição épica do protagonista — narrador do ponto de vista do autor —, coloca em xeque a separação dos gêneros épico e dramático. Porque demonstra como o drama aproxima-se da épica a fim de destacar a subjetividade isolada, incumbida de narrar ou intervir sobre os acontecimentos dramáticos. Aos poucos, delinea-se a mistura dos gêneros que mais tarde culmina com a crise do drama moderno.

A tendência de enredamento em torno do protagonista torna-se cada vez mais comum após o romantismo alemão. Com isso, percebe-se não só como a personagem central do drama é apartada do corpo social, mas também como ela desempenha, a partir do contágio dos gêneros, a função de porta-voz do autor em cena.

4. O mortificante da tragédia moderna

Na dramaturgia em que as ações são preteridas em benefício da subjetividade, desponta um inacabamento estrutural tipicamente moderno. Desvalorizadas as ações objetivas, o curso dos acontecimentos orienta-se pela subjetividade, que avança

indefinidamente. Na tragédia antiga as ações conduzem à catarse e, pouco depois, à conclusão da peça; por outro lado, na tragédia moderna o desenvolvimento dos acontecimentos dificilmente encontra um final estrito. Jean Beaufret, em “Hölderlin e Sófocles”, estabelece a diferença entre duas concepções de morte trágica que podem ser vistas como análogas ao acabamento grego e ao inacabamento moderno. Considera Beaufret que

a tragédia de Édipo é, no mundo grego, a obra-prima “cultural” por excelência. Eis porque a arte de Sófocles é, para nós, insuperável. Eis também porque, para nós que somos o contrário dos gregos, Édipo constitui um modelo indispensável, se quisermos parar de brilhar no entusiasmo excêntrico para escrever enfim uma verdadeira tragédia moderna, isto é, não uma tragédia da morte violenta, como exige a natureza grega, mas uma tragédia da morte lenta, mais essencialmente conforme a nossa natureza. (BEAUFRET, 2008, p.25).

A morte violenta dos gregos estabelece um tipo de tragédia em que o ímpeto das ações extingue a vida de súbito, enquanto a morte lenta assinala o caráter de um processo moderno em torno do sofrimento que se arrasta. Beaufret prossegue com a oposição entre o “mortífero” e o “mortificante”, feita por Hölderlin em “Observações sobre Antígona”. Por essa via, o mortificante está relacionado à tragédia moderna, que não se encerra abruptamente, tal como ocorre com o mortífero na tragédia antiga, com a morte violenta. De acordo com Hölderlin, “a palavra trágica grega é eficaz de modo mortífero, porque o corpo que ela captura realmente mata” (HÖLDERLIN, 2008, p.89). A tragicidade do drama moderno não reside na morte, mas na própria vida. O mortificante corresponde ao processo em curso, avesso às grandes mudanças proporcionadas pelas ações concretas, capazes de extinguir o sofrimento de suas criaturas. É que ocorre na segunda parte da trilogia tebana, mais especificamente em *Édipo colono*, após o protagonista homônimo ter sobrevivido aos infortúnios da primeira parte, em *Édipo rei*. Assim, Édipo está mais essencialmente conforme a nossa natureza do que Antígona: “Édipo, poupado pela morte e devendo aprender a levar uma longa vida de morte *en sursis*, corresponde, no mundo grego, ao mais alto triunfo da *Arte* tomando distância da *Natureza*” (BEAUFRET, 2008, p.24). Poupado da morte violenta, Édipo sofre o lento desgaste do tempo, vagando cego e miserável longe de sua terra natal. A morte em suspenso de Édipo é o triunfo da arte

que se distancia da natureza grega, caracteristicamente definida pelos atos extremos e irrevogáveis.

Mortificante pode ser considerada boa parte da dramaturgia de Samuel Beckett. Em *A última gravação*, de 1958, por exemplo, o protagonista Krapp ocupa-se com os registros autobiográficos do passado, tempo em que se deram os episódios marcantes de sua vida. Preso ao presente estagnado, em que tudo já aconteceu, Krapp perdura em uma vida que parece ter alcançado, anos atrás, o fim. As gravações reproduzidas em cena revelam acontecimentos e escolhas que parecem explicar a solidão e a miséria de Krapp na atualidade cênica. Contudo, Krapp mantém uma relação ambígua com os fatos narrados nas gravações, que são ora aceitos parcialmente, ora repelidos com veemência. O que chama a atenção, porém, é a ausência de ações no decorrer da peça. No ponto em que começa *A última gravação*, os eventos relevantes encontram-se findados, presentes apenas nas gravações. Ao final da peça, tudo permanece como antes, haja vista que Krapp mostra-se impotente até mesmo na realização de uma nova gravação. Por conseguinte, *A última gravação* abrange o intermédio entre o passado dos registros e a morte anunciada pela degradação física do velho Krapp, ou seja, o meio de um processo que está afastado das grandes mudanças ou das resoluções definitivas.

O mortificante é ainda mais marcante em *Dias felizes*. Isso porque Winnie encarna exemplarmente a morte lenta que caracteriza a tragédia moderna. Retratada a caminho do completo soterramento, Winnie aguarda desesperançada pela morte que tarda a chegar. A suspensão do tempo é ressaltada pelo sol que nunca se põe, pela monótona rotina de Winnie, bem como pelos dias delimitados de maneira arbitrária pelo toque de campainha. Pouco acontece nos dias ensolarados de Winnie, que presa ao chão não tem como escapar da paralisia reinante em um mundo imutável. Observa a protagonista: “hoje não está mais quente do que ontem, amanhã não estará mais quente do que hoje, como seria possível, e assim se segue, a perder de vista, no futuro e no passado distantes” (BECKETT, 2010, p.48). Assim como em *A última gravação*, o drama *Dias felizes* abarca um trecho entre dois momentos essenciais: de um lado, o soterramento de Winnie, pertencente ao passado; de outro, o encobrimento definitivo do seu corpo, inalcançável no decurso da peça. Logo, a mortificação de Winnie estende-se sem que jamais encontre um fim, num processo de desgaste temporal, cujo arremate pouco importa.

A excepcionalidade mortificante da tragédia moderna, porém, é a dominante do romance. Marcada pela catarse, a tragédia clássica encontra seu clímax no desenlace trágico, na catástrofe, quando há a concretização da violência esboçada com o conflito entre a *hybris* (desafio da personagem) e a *anankê* (destino). Na tragédia moderna, por sua vez, não há clímax, assim como no romance.

Boris Eikhenbaum, em “Sobre a teoria da prosa”, compara o romance à novela, destacando diferenças quanto às conclusões em cada um dos gêneros. Se por um lado, de acordo com Eikhenbaum, “tudo na novela, assim como na anedota, tende para a conclusão”, por outro, a “construção exige que o final do romance seja um momento de enfraquecimento e não de reforço”. Por isso, “comparar-se-á o romance a um longo passeio através de lugares diferentes que supõe um retorno tranquilo; a novela, à escalada de uma colina, tendo por finalidade oferecer-nos a vista que descobre dessa altura” (EIKHENBAUM, 1978, p.162 - 163). Por conseguinte, ao fim da novela, tem-se o clímax, cujo encerramento reforça as ações que conduziram a narrativa ao ponto mais alto. Já no romance, o encerramento é um retorno tranquilo, já que importa antes o passeio que o ponto de chegada.

De todo modo, o mortificante da tragédia moderna aponta para um tipo de composição dramática que prioriza antes a subjetividade do que as ações. Por si só o mortífero é forte o bastante para definir o conflito trágico por meio de uma ação, quer para iniciá-lo, quer para encerrá-lo. Já o mortificante sinaliza a suspensão das ações, ou o seu prolongamento por meio da morte lenta. A tragédia grega encontra o acabamento de suas formas em grande parte por causa da condução externa do destino, que estabelece o curso dos acontecimentos objetivamente, encerrando-os; por sua vez, a tragédia moderna permanece inacabada pelo processo lento e inconcluso em torno da subjetividade.

5. Olhos nos meus olhos

Em uma carta de 26 de dezembro de 1797, Schiller complementa a diferenciação entre o épico e o dramático, proposta por Goethe. Mais tarde, os apontamentos de Schiller seriam incorporados ao ensaio “Sobre literatura épica e dramática”, publicado em 1827, com a assinatura de ambos. A resposta de Schiller era então motivada pelo descontentamento que Goethe expressara, na correspondência datada do dia 23 de

dezembro daquele mesmo ano, em relação à mistura dos gêneros na modernidade. Incitado a distinguir entre épica e drama, afirma Schiller:

a ação dramática movimenta-se diante de mim, eu próprio me movimento em torno da épica, e ela parece parada. Creio que essa diferença significa muito. Se o acontecimento se movimenta diante de mim, então estou rigidamente ligado ao presente físico, minha fantasia perde toda a liberdade, surge em mim e se mantém uma contínua inquietação, preciso sempre permanecer no objeto, olhar para tudo o que está atrás, sou privado de refletir sobre tudo, porque sigo uma força alheia. Se me movimento em torno do acontecimento, o qual não posso perder de vista, então posso dar um passo informe, posso, de acordo com a minha necessidade subjetiva, demorar-me menos ou mais tempo, posso fazer retrocessos ou me antecipar, e assim por diante. (SCHILLER, 2010, p.170-171).

Com o intuito de caracterizar o dramático e o épico, Schiller os contrapõe. O dramático é descrito como a ação que se movimenta em torno do expectador, tomando o espaço presente. Dessa maneira, o drama requer toda a atenção para si, não deixando espaço para a fantasia do sujeito que segue uma força alheia. A épica, por sua vez, parece estar parada, e o movimento se dá em torno dela; em paralaxe. Em sua dinâmica estática, a épica permite um passo informe, abre a possibilidade de retrocessos e antecipações, de se demorar menos ou mais tempo conforme a necessidade subjetiva de cada um. Portanto, o drama caracteriza-se por um movimento progressivo no presente, como objeto autônomo e único que sobrepuja o meio e a subjetividade, ao passo que a épica se caracteriza pela imobilidade, que permite uma experimentação relativizada, ditada por aquele que se movimenta em seu entorno.

Schiller sintetiza: “parece-me muito evidente que o autor épico tenha de tratar o seu acontecimento como inteiramente passado, e o trágico como inteiramente presente” (SCHILLER, 2010, p.171). Schiller acredita na consonância de conteúdos específicos para cada tipo de gênero. Isso equivale a dizer que o sucesso de uma ou outra configuração estaria subordinado a temas adequados, previamente estabelecidos pelo autor para suas respectivas formas. Logo, a épica deveria tratar seus acontecimentos como encerrados, isto é, distantes no tempo, bem como o drama haveria de tratar seus acontecimentos em processo, na presença do público.

A preocupação de Schiller em harmonizar conteúdos e gêneros retoma a discussão clássica sobre a divisão dos gêneros. Na concepção estrita dos gêneros, os temas

eram selecionados de acordo com formas preestabelecidas. Enquanto a épica comportava uma variedade maior de mitos, o dramático estava limitado a conteúdos de menor extensão. Com base nessa premissa, elucida Aristóteles:

é pois necessário ter presente o que já por várias vezes dissemos, e não fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica (chamo composição épica à que contém muitos mitos), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Iliada*. (ARISTÓTELES, 1991, p.269).

De acordo com Aristóteles, uma tragédia não deve ser feita como se fosse uma composição épica. A épica possui uma extensão maior que permite o desenvolvimento do mito, em suas várias partes, da maneira que lhe convém; já a quantidade excessiva de mitos na tragédia resultaria em um desenvolvimento falho, contrário à expectativa.

Por sua vez, Schiller determina os gêneros pelo tratamento que o autor dá aos acontecimentos, ou seja, como inteiramente presentes no drama, e como distanciados na épica. Ainda que construa uma abordagem estética orientada pelo posicionamento do receptor em relação às obras de cada gênero, Schiller elenca a temporalidade como parâmetro de sua classificação poética. Assim, o dramático sobrepõe-se à realidade, substituindo-a, de sorte que está inteiramente ligado ao presente físico, como presença absoluta. Em contrapartida, a épica permite um movimento livre, de retenção ou distensão, de avanços e de retrocessos, sendo submetida como objeto ao sujeito. O percurso traçado por Schiller aponta sobretudo para uma variação da distância que a obra de arte, épica ou dramática, cria em relação ao receptor. Por essa via, a proximidade ofuscante do drama tem como correlato o presente, enquanto que o afastamento da épica está relacionado ao passado.

No entanto, a crise do drama converte a pura presença dramática em distanciamento épico. Despido do caráter primário, o drama surge como representação contrastante à realidade. O que antes opunha, para Schiller, o épico ao dramático, então coincide no dramático após a crise assinalada por Peter Szondi. Desse modo, o drama não gira mais em torno do expectador, eclipsando o real, mas apresenta-se como objeto distanciado, penetrado pelo que está fora da cena.

No teatro épico, o distanciamento dramático encontra seu paroxismo. O teatro épico, porém, não é correlato ao drama moderno de Szondi. Diferencia-os, sobretudo, a

finalidade didática do teatro épico, notadamente engajada. Exponente épico, Bertold Brecht criou um teatro anti-ilusionista, fomentando dramaticamente a ação do expectador sobre a sociedade com o intuito de transformá-la. Para tanto, desenvolveu o “efeito de distanciamento”. Assim concebido, o teatro desnaturaliza a mimese ao provocar o estranhamento. Para Brecht, “o natural teve que se adequar à marca do estranho, do anormal, do *insólito*. Só assim se podiam revelar as leis de causa e efeito. As ações dos homens tinham que, simultaneamente, ser o que eram e poder ser outras” (BRECHT, 2011, p. 469).

Avessa ao didatismo e ao debate político explícito, a produção dramática de Samuel Beckett não pertence ao teatro épico. Todavia, nota-se em *Dias felizes* procedimentos análogos ao efeito de distanciamento de Brecht. A variação em torno do desespero de Winnie exemplifica esse distanciamento épico. Ainda que não se possa reduzir o segundo ato a espelho do primeiro, é inegável a estrutura de retomada e deslocamento entre um e outro. No primeiro ato, Winnie está coberta com terra até a altura dos seios, empenhada em mascarar o pessimismo latente. Por sua vez, o segundo ato apresenta o agravamento da situação anterior, com Winnie então reduzida à cabeça e completamente desesperançada. Os dois níveis de aluimento, definidos por recortes narrativos, em vez de desenvolvidos no curso inexorável do presente, apontam para a montagem dos atos, sobretudo para o intervalo entre ambos, revelando o processo dramático de maneira não linear, mas remetendo a si mesmo, como representação secundária da realidade. Por meio da montagem dos atos, a intenção de um autor exterior à cena torna-se patente, de modo que o expectador percebe as suturas dramáticas expostas em cena.

Essa interferência exterior pode ser percebida na abertura do segundo ato de *Dias felizes*, quando Winnie direciona algumas palavras diretamente ao público: “alguém está olhando para mim, ainda. (*Pausa.*) Se preocupando comigo, ainda. (*Pausa.*) Isso é que eu acho maravilhoso. (*Pausa.*) Olhos nos meus olhos” (BECKETT, 2010, p.55). Winnie evidencia a presença dos expectadores, sobretudo ao afirmar, na retomada da peça, que as pessoas “ainda” estão olhando para ela, isto é, o “ainda” pontua o caráter de plateia dos observadores, de sorte que especifica que eles permanecem ali depois de findado o primeiro ato. Com efeito, Winnie não só aponta para a presença de quem assiste ao drama, como também situa a ação dramática como subsequente ao ato anterior, destacando a

dimensão estética em que está inserida. Outro exemplo é a campainha que desperta e adormece Winnie. Fora do inventário dos objetos da protagonista, e não incluída na cenografia da peça, a campainha surge externamente ao palco. Tanto que o controle do tempo é problemático para a protagonista que, em mais de uma ocasião, comenta a dificuldade em precisar o momento em que toca o estridente sinal. Winnie observa:

o dia agora já está bem avançado. (*Sorri. Desfaz o sorriso.*) E, mesmo assim, ainda está um pouco cedo para a minha canção. (*Pausa.*) Cantar cedo demais é fatal, sempre achei. (*Pausa.*) Por outro lado, às vezes espera-se demais. (*Pausa.*) A campainha toca para dormir sem que se tenha cantado. (*Pausa.*) O dia inteiro se esvaiu — (*sorri, o sorriso se desfaz*) — fugiu, desbotou, e nenhuma canção, de tipo, timbre, espécie ou classe alguma. (BECKETT, 2010, p.59).

Em virtude dos dias eternamente ensolarados, delimitados por toques de campainha, Winnie reconhece como é difícil cantar na hora certa. O reconhecimento da presença do público, bem como a campainha que interfere fora do domínio da cena, assinalam a interferência externa sobre o palco. Desse modo, o drama perde o caráter primário, de realidade absoluta em si mesma, ao assinalar o que está para além do palco.

O épico também se faz presente no drama pela configuração de conteúdos subjetivos. Por meio do épico um nível mais profundo e íntimo da vida psíquica pode ser apreendido cenicamente. Todavia, a expressão subjetiva depende de recursos que afetam o caráter absoluto do drama, cuja primazia reside nos diálogos. Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld afirma que algo semelhante a um “fluxo de consciência” ocorre quando o diálogo social revela um texto subjacente. Desse modo, dois textos são desenvolvidos dramaticamente. No primeiro texto, desenvolve-se o diálogo propriamente dito entre as personagens, enquanto que, em um segundo, delineia-se um texto psicológico, por trás do primeiro. Segundo Rosenfeld

o diálogo real é revelado como falso, superficial. Assim, o segundo texto, o do “fluxo da consciência”, chega a tornar-se o principal, visto ser nele — geralmente mais incoerente para sugerir o seu nível mais íntimo e profundo — que se manifesta a verdade. Trata-se de uma estrutura tipicamente épica: não são os próprios personagens que, lucidamente, penetram no seu subconsciente, mergulho que lhes é vedado precisamente por se tratar do subconsciente. É o autor-narrador onisciente que revela e enuncia os seus impulsos através da montagem que trai de imediato a sua presença de narrador. (ROSENFELD, 2008, 125).

Ao retratar o subconsciente das personagens, o diálogo real é revelado superficial, porque configura outro texto, psicológico, que se revela mais importante. Por sinalizarem um segundo texto, diálogos e ações perdem a suficiência, apontando para a interioridade épica. O que está em primeiro em plano é, assim, submetido ao subjetivo, ou seja, ao segundo plano que só se deixa apreender parcialmente, de maneira inacabada. Portanto, o épico manifesta-se tanto pelo que é externo ao palco quanto pelo que é interior às personagens. Segundo Rosenfeld, “verifica-se, pois, que recursos épicos se impõem não só quando se pretende apresentar cenicamente os poderes universais ou sociais exteriores ao homem, mas também quando se visa exprimir as forças íntimas, oriundas do subconsciente”. (ROSEFELD, 2008, p. 125).

O desenvolvimento de textos simultâneos, que Rosenfeld analisa no drama de Eugene O’Neill, pode ser identificado em *Dias felizes*. Winnie deixa transparecer o desconforto e a angústia embora teime em afirmar o contrário. Traída por gestos e palavras descabidas, ela mal consegue disfarçar o desespero que a ameaça em cada manifestação de satisfação e alegria: “não, não há nada a fazer. (*Pausa.*) É isso que eu acho maravilhoso, a maneira como as coisas... (*voz entrecortada, cabeça baixa*)... as coisas... tão maravilhoso” (BECKETT, 2010, p.48). No intuito de dizer como as coisas são maravilhosas, Winnie dá a entender o oposto por meio da voz entrecortada e da cabeça baixa. A dualidade das afirmações revela o caráter épico que pode ser reconhecido pela expressão do subconsciente de Winnie.

Por conseguinte, o épico, em suas diferentes manifestações, está presente em *Dias felizes*; assim como em boa parte da dramaturgia da modernidade, como se verificou acima. O domínio do romance afeta o modo como o drama é configurado, tornando-o apto a configurar conteúdos que até então lhe eram desconhecidos, em formas igualmente não previstas pela poética. Em *Dias felizes*, o épico é notado sobretudo pela subjetividade exacerbada de Winnie, analisada mais detidamente a seguir.

CAPÍTULO 2 - TUDO O QUE ACONTECE É ANTERIOR A ESSE MOMENTO:
DESLOCAMENTOS DA MEMÓRIA EM *DIAS FELIZES* E *HAMLET*

Creonte
Levando-a por deserta estrada hei de enterrá-la
numa caverna pedregosa, ainda viva,
deixando-lhe tanto alimento quanto baste
para evitar um sacrilégio; não desejo
ver a cidade maculada. Lá, em prece
ao deus dos mortos — único que ela venera —
talvez obtenha a graça de não perecer,
ou finalmente aprenderá, embora tarde,
que cultuar os mortos é labor perdido.
Sófocles

Morto
(dead), adj.
Já respirou o que podia; nada
Ao mundo deve; e a linha de chegada
Ultrapassou. Recebe o prêmio
então:
A cobiçada vala neste chão
Squatol Jones

1. Há tão pouco para se retomar, que acabamos retomando tudo

A descontinuidade temporal de *Dias felizes* desvela uma mudança que transcende o deslocamento corporal de Winnie: antes enterrada até os seios, depois até o pescoço. De uma condição a outra, a protagonista sofre transformações subjetivas, evidenciadas pela variação em torno da repetição, que se dá em dois atos análogos. Assim, o entreto fratura a linearidade cênica com um lapso temporal, perfilando, a despeito da situação permanente, dois estágios subjetivos contrastantes entre si.

Salienta-se, a partir de uma nova situação, o estado de ânimo de Winnie; posto à prova com a relativa piora. Como o primeiro ato, o segundo inicia-se *in media res*, privando-nos do deslocamento corporal da protagonista, bem como da partida de Willie. O abatimento de Winnie beira o paroxismo defronte à aproximação da morte. Todavia, não resta muito a se fazer. Sem a companhia do marido, com o corpo reduzido à cabeça, intensifica-se o embate solitário da protagonista. A submersão quase completa de Winnie provoca a restrição das já escassas ações. De modo que se o conflito subjetivo antes se

detinha na contraposição entre gestos e falas, assoma-se então a negação do empenho otimista, abandonado finalmente. De acordo com Winnie, “Antes eu rezava. (*Pausa.*) Disse que antes eu rezava. (*Pausa.*) É, confesso que rezava. (*Sorri.*) Agora não. (*Sorriso mais largo.*) Não não. (*Desfaz o sorriso. Pausa.*) Antes... agora... que dureza para o espírito. (*Pausa.*)”. (BECKETT, 2010, p.56).

No *Pequeno manual de inestética*, Alain Badiou assinala que o “ainda” é o mote determinante de *Worstward Ho*, de 1983. Pois essa narrativa de Beckett, desde o seu início, encontra-se adiantada, ou seja, desprovida de um começo propriamente dito. Para Badiou, “o começo em Beckett é sempre um “continuar”. Nada começa que não esteja na prescrição do ainda ou do *re-começar*, na suposição de um começo que ele próprio jamais começou”. (BADIOU, 2002, p.119). *Dias felizes* também se configura sob a chave do ainda. O foco é a restrição das ações sobre a própria personagem, exasperadas de um ato a outro, contrariamente ao interesse dos acontecimentos ao seu entorno. Winnie:

Por que falar disso de novo? (*Pausa.*) Há tão pouco para se retomar, que acabamos retomando tudo. (*Pausa.*) Tudo que podemos. Meu pescoço está doendo. (*Pausa. Com súbita violência.*) Meu pescoço está doendo! (*Pausa.*) Ah, assim está melhor. (*Com uma leve irritação.*) Tudo dentro dos limites do razoável. (*Pausa longa.*) Não posso fazer mais nada. (*Pausa.*) Dizer mais nada. (*Pausa.*) Mas preciso continuar. (*Pausa.*) Problema aqui. (*Pausa.*) Não, é preciso que alguma coisa se mexa, uma coisa qualquer no mundo, eu não posso mais. (*Pausa.*) Um zéfiro. (*Pausa.*) Um sopro. (*Pausa.*) Talvez seja a escuridão eterna. (*Pausa.*) Noite negra sem fim. (BECKETT, 2010, p. 61).

Além de estrutural, a circularidade da peça é formulada por Winnie. Daí ela questionar a necessidade de retomar, uma vez mais, o passado. Não só isso. Winnie reconhece a imposição de avançar não obstante o acirramento do limite imposto. Ainda que declare que nada pode fazer, Winnie “precisa continuar”. Como de fato ela prossegue. O estreitamento físico provoca, pois, o alargamento subjetivo; quer dizer, faz com que ela prossiga a despeito da sobrecarga emocional. Com isso, as ações provenientes do meio são escasseadas, ou tornadas insignificantes. Não por acaso, Winnie deseja que algo ocorra fora de si: se não um zéfiro, ao menos um sopro. Porém, o caráter estático do espaço cênico é evidenciado pelas falas “talvez seja a escuridão eterna”, e “noite negra sem fim”. Ambas metáforas de uma situação perene.

A retomada do mesmo, em pontos distintos, é elaborada já no primeiro ato; “Muito estranho. (*Pausa.*) Nunca mudança nenhuma. (*Pausa.*) Cada vez muito mais estranho.” (BECKETT, 2010, p.52). Embora quase nada aconteça, ruma-se para uma estranheza maior. O deslocamento subjetivo, em um meio de transformações ínfimas, põe em relevo estados de ânimo distintos. Mais do que pedra de toque de si mesmo, a subjetividade colide com expressões contraditórias, acentuando um conflito localizado, restrito, em vez de compartilhado cenicamente. Com as mudanças observadas em si, e com a contradição de falas e de gestos, o sujeito está implicado como agente e escopo dos próprios atos. Dividida entre pensamentos e ações dissonantes, Winnie

(Pega a sombrinha com as duas mãos. Pausa longa.) Estou cansada de ficar segurando, mas não consigo abaixá-la. *(Pausa.)* A razão me diz: Abaixei isto, Winnie, não está adiantando nada, abaixe esta coisa e vá cuidar de outra qualquer. *(Pausa.)* Não posso. *(Pausa.)* Não posso me mover. *(Pausa.)* Não, tem que ocorrer alguma coisa no mundo para que eu possa, um acontecimento, uma mudança. *(Pausa.)* Willie. *(Baixinho.)* Socorro. *(Pausa.)* Não? *(Pausa.)* Mande que eu abaixe esta coisa, Willie, obedeceria no ato, como sempre fiz, honrei e obedeci. *(Pausa.)* Por favor, Willie. *(Baixinho.)* Por caridade. *(Pausa.)* Não? *(Pausa.)* Não dá? *(Pausa.)* Tudo bem, não culpo você, não, não ficaria bem para mim, que não me movo, culpar meu Willie, que não fala. (BECKETT, 2010, p. 46 – 47)

Simultaneamente, Winnie segura a sombrinha e exprime o desejo de abaixá-la. A ação de erguer a sombrinha, objetiva, contrapõe-se aos enunciados, subjetivos, cuja ânsia é livrar-se dela. Exterior e interior à ação, Winnie procura agir, ainda que em vão, em prol de um acontecimento significativo. Nesse propósito, declara que não pode se mexer; tampouco que Willie fale. O que, a essa altura, já sabemos falacioso. Tanto que a iniciativa de pegar a sombrinha ocorre pouco antes de se afirmar a incapacidade de fazê-lo. Ademais, ela interpela, de maneira inaudível, Willie. Por sua vez, apto a respondê-la verbalmente, embora não pareça interessado. Aliás, os pedidos de ajuda feitos a Willie, todos murmurantes nessa passagem, parecem antes elaborados para demonstrar certo desamparo do que propriamente para chamá-lo. Por essa razão, sobressai-se a subjetividade em prejuízo da intersubjetividade.

Na divisão do sujeito ao mesmo tempo interior e exterior à ação, pode-se observar como ele se torna o agente e a sede de seus atos, comportando os efeitos de seus próprios movimentos cênicos. Em seu texto “Ativo e médio no verbo”, Émile Benveniste

descreveu uma relação semelhante na categoria “média” das línguas indo-europeias, inserindo-a como uma classe intermediária entre a “ativa” e a “passiva”. Conforme observa Benveniste, “no ativo, os verbos denotam um processo que se efetiva a partir do sujeito e fora dele. No médio, que é a diátese que se definirá por oposição, o verbo indica um processo do qual o sujeito é a sede; o sujeito está no interior do processo” (BENVENISTE, 2005, p.187). Por essa oposição, o ativo denota um processo que parte do sujeito e se efetiva fora dele, ao passo que no médio o sujeito comporta todo o processo. Portanto, as categorias distinguem-se pela destinação, uma vez que ambas partem do sujeito, diferenciando-se pela ação fora ou dentro do agente. Em outra definição, Benveniste diferencia a “palavra para outra” do ativo e a “palavra para si” do médio, demonstrando uma relação de posicionamento do sujeito com base numa ação que parte para outra, no ativo, ou que permanece reflexivamente em si, no médio.

Além de uma posição do sujeito em relação ao verbo, a categoria de voz média apresenta-se como chave de leitura para se pensar algumas características de *Dias felizes*. Com o enfraquecimento do diálogo, “palavra para outra”, que parte em busca da resposta dialogal, o drama torna-se monológico. Ou seja, “palavra para si”, que transforma o sujeito em sede e provedor das ações dramáticas. Ao abandono das trocas intersubjetivas, o drama perde seu desenvolvimento dialético e passa a ser mediado. O drama é, pois, narrado em cena, dependente da revelação dramática solitária, transformando a personagem em uma espécie de narrador de si mesma, que tanto detém a voz narrativa quanto encena suas ações. Convertida a narrador, a personagem é posta em relevo às demais, e sua subjetividade figura então como um ponto de fuga, um ralo para o qual se precipita a narrativa que deveria ser partilhada em cena, ou seja, no espaço público e comunitário do palco.

De início, Winnie simula um diálogo que parece fracassar por conta de Willie. Depois, torna-se patente, entretanto, a manutenção de um solilóquio como se fosse uma interlocução. No último ato, o marido ausenta-se de todo até pouco antes do fim. Dado que o drama adota a perspectiva de Winnie, não sabemos, como ela, o que houve com Willie. Incapaz de virar-se para observá-lo, e privada de respostas dele há tempos, ela suspeita que Willie tenha morrido. De qualquer modo, discursivamente, a ausência do interlocutor não faz muita diferença, visto que as falas se desdobram sobre si mesmas, prescindindo, assim, do contraponto dialético. Na interlocução de *Dias felizes*, Willie

ocupa um lugar vazio, predominantemente figurativo. Fato dado a conhecer por Winnie, inclusive:

Antes eu achava... (*pausa*)... digo, antes eu achava que aprenderia a falar sozinha. (*Pausa.*) Quero dizer, comigo mesma, o deserto. (*Sorri.*) Mas não. (*Sorriso mais aberto.*) Não não. (*Desfaz o sorriso.*) Logo, você está aí. (*Pausa.*) Ah, você deve estar morto, sem dúvida, como os outros, não tem importância, você está aí. (BECKETT, 2010, p.56)

Winnie reconhece, por conseguinte, o propósito de endereçar seu discurso ao marido ausente, a fim de não se sentir só. Com isso, ela tanto está implicada em acontecimentos externos, que a afetam, quanto consegue promover ações paralelas, que afetam a si mesma, intencionalmente. A capacidade de se afastar, e provocar mudanças na própria subjetividade, confere à Winnie feições épicas. Feições que não se restringem à simulação dialogal. Com efeito, Winnie assume efetivamente a função de narrador no segundo ato.

O intento narrativo afasta Winnie de si mesma. Mas não por muito tempo. Já de saída, o distanciamento em relação ao tema tratado é relativizado: “Abra e feche os olhos, Winnie, abra e feche, sempre assim. (*Pausa.*) Mas não. (*Sorri.*) Não agora. (*Sorriso mais largo.*) Não não. (*Desfaz o sorriso.*) E agora? (*Pausa.*) E agora, Willie? (*Pausa longa.*) Há a minha história, é claro, quando tudo mais falhar. ” (BECKETT, 2010, p. 58). Percebe-se como Winnie instrui a ela própria, distanciando-se, “Abre e feche os olhos, Winnie, abra e feche, sempre assim.” Em seguida, quando se refere à narração, trata-a por “minha história”. Ao fazê-lo, cria uma ambiguidade, já que, por conta do pronome possessivo “minha”, a história tanto pode pertencer à Winnie quanto tratar dela mesma. A variação do envolvimento com a narrativa não para por aí. Após uma breve descrição, conta-nos ela: “O sol mal havia acabado de nascer, quando Milly despertou, descendo a íngreme... (*Pausa*)... vestiu seu pequeno penhoar, e desceu sozinha os degraus de madeira da íngreme escadaria, engatinhando de costas, ainda que estivesse proibida, e entrou...” (*Ibidem*, p.59). A menção ao dia ensolarado e sobretudo à pausa, dada justamente ao abordar a descida de Milly — tratamento carinhoso dado a Mildred —, afetam Winnie. Haja vista que são analogias da condição da própria narradora: também “proibida” de descer da íngreme colina de terra. Não só a narrativa parece autoficcional, mas também

revela um desejo latente, a ponto de afetar Winnie. Por conseguinte, a palavra para outra, encenada a princípio, torna-se, dali a pouco, palavra para si.

Curiosamente, a narrativa sobre Mildred deixa transparecer uma relação não só com Winnie, mas também com o próprio Samuel Beckett. Mildred, segundo Winnie, guarda lembranças que antecedem o nascimento. Tal consideração, de todo incomum, está no início do relato sobre Mildred: “Uma vida. (*Sorri.*) Uma longa vida. (*Desfaz o sorriso.*) Começando no útero, onde a vida costuma começar, Mildred guarda lembranças, ela se lembrará do útero antes de morrer, do útero materno.” (BECKETT, 2010, p.58). Analogamente, em *Damned to fame*, James Knowlson afirma que Beckett dizia algo semelhante sobre si mesmo, revelando ter lembranças do útero de sua mãe (KNOWLSON, 1996, p.23). Por conseguinte, a história de Mildred, além de alegoria do próprio drama, resvala na realidade, por conta da referência a um dado biográfico do autor. Essa observação, porém, é apenas a propósito.

Interessa-nos, pois, como o sujeito atua sobre si mesmo, reflexivamente. Destarte, analisa-se, a seguir, as diferentes relações referencias em *Dias felizes*. Mais especificamente, como esse drama cria o próprio lastro, estabelecendo modificações a partir de condições análogas.

2. De tudo fica um resto

O passado é uma referência essencial para a construção de *Dias felizes*. Durante toda a peça, o estado de ânimo da protagonista é relativizado em relação a outro. No primeiro ato, Winnie lembra-se de uma vida comum, transcorrida em mundo convencional. Estado que se difere do presente cênico, em que ela se encontra enterrada, tragada então por um mundo desprovido de sentido, cuja paisagem remete a um estranho deserto. Cenário que se impõe como o colapso da civilização e da natureza:

Você acha que terra perdeu a atmosfera, Willie? (*Pausa.*) Acha, Willie? (*Pausa.*) Não tem uma opinião a respeito? (*Pausa.*) Tudo bem, é a sua cara, você nunca teve opinião sobre nada. (*Pausa.*) Compreensível. (*Pausa.*) Muito. (*Pausa.*) O globo terrestre. (*Pausa.*) Às vezes me pergunto. (*Pausa.*) Talvez não completamente. (*Pausa.*) De tudo fica um resto. (*Pausa.*) De tudo. (*Pausa.*) Alguns restos. (BECKETT, 2010, p.57).

A dúvida sobre o fim da atmosfera terrestre é expressa pelo habitual palavrório solitário. Em princípio, um pensamento descabido, já que a vida de Winnie não seria possível em tal conjuntura. Contudo, trata-se de uma circunstância atípica. No universo de *Dias felizes*, o sol perpetua-se indefinidamente, os objetivos destruídos autorregeneram-se, as personagens sobrevivem apesar da aparente falta de alimento disponível. Afora, é claro, a própria permanência de Winnie semienterrada em um lugar ermo, completamente devastado, sem qualquer justificativa apresentada ao espectador. Todo um conjunto desviante dado como acabado desde o princípio.

Não obstante a estranheza vigente, Winnie diz trivialidades sobre o marido, a respeito de características mantidas há muito. Embora não fique claro a que refere “De tudo fica um resto” durante a divagação, pode-se inferir, mesmo com a generalização, que seja ao comportamento de Willie; e não à atmosfera terrestre, portanto. De todo modo, os “restos” pertencem a uma realidade pretérita. Assim como os hábitos, o vestuário, e a toalete cenográficos. Não obstante haja uma transfiguração radical — no mundo e no cotidiano das personagens —, preserva-se resquícios subjetivos e objetivos de tempos idos.

Há uma certa perplexidade nesse passado, que remonta a uma civilização contemporânea, de bailes, jantares e pedidos de casamento; haja vista que, pelo clima hostil e pelo ambiente devastado, a peça guarde mais familiaridade com uma era pós-apocalíptica. Inserida em um ambiente estranho, em uma época posterior ao colapso da civilização, Winnie conserva, ainda assim, costumes e lembranças de uma época deixada para trás. De acordo com a protagonista:

Meu primeiro baile! (*Pausa longa.*) Meu segundo baile! (*Pausa longa. Fecha os olhos.*) Meu primeiro beijo! (*Pausa. Willie vira a página. Winnie abre os olhos.*) Um certo Johnson, ou era Johnston, não, talvez Johnstone fosse o nome. De bigode, muito cerrado, volumoso. (*Reverentemente.*) Quase ruivo! (*Pausa.*) Foi numa estufa de jardineiro, mas não lembro na casa de quem. Na nossa é que não foi, na dele muito menos, sem sombra de dúvida. (*Fecha os olhos.*) Ainda vejo os vasos empilhados. (*Pausa.*) As mudas emaranhadas. (*Pausa.*) As vigas por entre as sombras espessas. (BECKETT, 2010, p. 34)

Rememorando sua juventude, Winnie revela aspectos cotidianos, suspensos já no primeiro ato. As lembranças, como a rotina, são empregadas por ela no intuito de escapar da angústia latente. Sendo assim, o tempo pregresso é a referência das

transformações apresentadas no início. Por sua vez, o empenho otimista, abandonado de pronto após o intervalo, é então refutado. Com isso, o segundo ato desdobra-se em comparação com o primeiro.

Ao girar em torno de sua própria estrutura, *Dias felizes* cria uma negatividade constitutiva, como pedra de toque de si mesma. Em *A linguagem e a morte*, Giorgio Agamben define a negatividade como um “lugar” indicado pela instância do discurso. Com base no “apreender o isto”, da *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, e do “ser-o-aí”, de *Ser e tempo*, de Heidegger, Agamben estabelece um ponto de convergência entre as duas linhas de força por meio dos *shifters*. Desse modo, em Hegel a negatividade resulta do processo de indicar algo, o “isto”. Ou seja, ao apontar para fora, a negatividade revela-se como a voz que se remete a uma instância enunciativa originária, em uma via de mão dupla, de modo que o sujeito se constitui negativamente; no ato de apreensão dialética do objeto. Já em Heidegger a negatividade é inerente ao próprio sujeito, tomado como o “aí”, em um processo em que a linguagem se constitui a partir de um lugar. Isso é, a linguagem é concebida como negatividade ao se remeter incessantemente ao “ser”.

Por conseguinte, a negatividade, para Agamben, resulta do posicionamento dêitico. Ou seja, do “isto” ou do “aí” que situa o sujeito em relação à linguagem. Desse modo, a linguagem aponta concomitantemente para si mesma e para a instância enunciativa como “lugar”: “no limite da possibilidade de significar, a linguagem, através dos *shifters*, possa mostrar a si mesma, indicar a instância presente de discurso como próprio ter lugar.” (AGAMBEN, 2006, p.58). Por essa via, a negatividade em *Dias felizes* apresenta-se recursivamente: por um lado, estruturalmente, ao criar a própria referência, base para variação que se dá em torno da repetição; por outro lado, subjetivamente, ao proporcionar reações diferentes de uma mesma subjetividade. Logo, o primeiro ato tem como negativo o passado residual, presente nos objetos cênicos e nas lembranças de Winnie, à medida que o segundo ato toma como negativo o primeiro. A reboque dos estágios distintos há as respostas subjetivas apresentadas por Winnie, que transita pelos diferentes lugares da linguagem, como dêitico cambiante.

Em *Antígona*, a existência da protagonista é encerrada antes mesmo de sua morte, a partir do momento em que é vetado designá-la discursivamente como “ela”. Antígona entra em conflito com Creonte, seu tio, então rei de Tebas, por enterrar o irmão insepulto, Polinices. Sentenciada à morte pelo tio, Antígona é enterrada viva, assim como

Winnie. Porém, Creonte revoga sua existência antecipadamente, ao destituí-la de um lugar linguístico:

Ismene
Sem ela [Antígona], que prazer teria eu na vida?

Creonte
Não digas “ela”; não existe mais.
(SÓFLOCLES, 2011, p.226)

Para Creonte, o pronome pessoal “ela”, ocupado pela terceira pessoa do singular, não se aplica mais à Antígona. Assim, ele antecipa a condenação preferida dali a pouco, com a suspensão do dêitico correspondente à personagem. Já em *Dias felizes*, as diferenças relacionam-se com o lugar da primeira pessoa do singular, um “eu” que divergente de um enunciado a outro; ou, mais significativamente, de um ato a outro. É de tal maneira que Winnie percebe mudanças em si no último ato. Caso esse, por exemplo, de quando ela trata dos sons que escuta e, então, os relaciona a uma lógica fria; aparentemente a mesma empregada no primeiro ato, a fim de conter seus sentimentos:

Às vezes ouço sons. (*Expressão de quem escuta. Voz normal.*) Mas não sempre. (*Pausa.*) São uma dádiva, os sons são um presente, me ajudam a... atravessar o dia. (*Sorri.*) O velho estilo! (*Desfaz o sorriso.*) É, são dias felizes, quando há os sons. (*Pausa.*) Quando eu ouço os sons. (*Pausa.*) Antes eu achava... (*pausa*)... digo... antes eu achava que eles eram coisas da minha cabeça. (*Sorri.*) Mas não. (*Sorriso mais largo.*) Não não. (*Desfaz o sorriso.*) Isso era só a lógica. (*Pausa.*) A razão. (*Pausa.*) Não perdi a razão. (*Pausa.*) Não ainda. (*Pausa.*) Não de todo. (*Pausa.*) Alguma coisa resta. (BECKETT, 2010, p. 58)

No primeiro ato, Winnie evita dar vazão ao seu desespero, priorizando a lógica em detrimento dos sentimentos. Distanciada no tempo, reconhece o esforço intelectual deixado para trás. Prestes a sucumbir, no segundo ato, é desnecessário que ela mantenha a salvaguarda da razão. Já desvelada como mero disfarce a esse ponto. O caráter artificioso da razão parece se confirmar ao final da citação, quando Winnie assevera não ter perdido a razão, mas reajustado seu uso. Aliás, como o fez com o otimismo, ao longo do primeiro ato. Por fim, cabe destacar que, diferentemente do que acontece em praticamente todo o início da peça, a felicidade nesse trecho não é afirmada a todo custo; antes, condicionada à audição dos sons: “É, são dias felizes, quando há sons (*Pausa.*)

Quando ouço os sons”. Percebe-se como Winnie reconhece, por meio da razão, uma modificação em si mesma. Discursivamente, portanto, o “eu” faz referência a um sujeito negativo, pertencente ao passado, que agora pensa de outro modo.

Ademais, o processo de referenciação em *Dias felizes* não apenas se dá retrospectivamente, mas também prospectivamente. Winnie consegue adiantar-se a acontecimentos posteriores, estabelecendo, com precisão, desdobramentos sequentes. É o que se observa quando, no primeiro ato, ela faz considerações a respeito de eventos que se tornarão realidade, no segundo. Antecipa Winnie:

Ah, sem dúvida virá o tempo que não poderei murmurar qualquer palavra sem a certeza de que você tenha ouvido a anterior e então um novo tempo virá, sem dúvida, um novo tempo em que terei que aprender a falar totalmente sozinha, coisa que jamais suportei tamanho deserto. (*Pausa.*) Ou olhar fixamente à minha frente, com os lábios apertados. (*Ela o faz.*) O dia todo. (*Olhar fixo, lábios apertados.*) Não. (*Sorri.*) Não não. (*Desfaz o sorriso.*) Ainda há a bolsa. (*Vira-se para a bolsa.*) Sempre haverá a bolsa. (*Novamente de frente.*) É, suponho que sim. (*Pausa.*) Mesmo quando você tiver partido, Willie. (*Vira-se um pouco na direção dele.*) Você está de partida, Willie, não é? (*Pausa. Mais alto.*) Willie! (BECKETT, 2010, p. 41).

Sem hesitar, Winnie prediz o que a espera. No apanhado de eventos futuros, falta o momento em que ela não consegue prosseguir sem a anuência do marido. O que ocorre justamente no entremeio dos atos; por detrás das cortinas. Tudo mais se concretiza adiante: Winnie fica sozinha após a partida de Willie. Assim, Winnie descreve um lugar que lhe cabe tempos depois, colocando os atos em paralelo, executando uma ação comum a ambos, fazendo-os se tocar. Para além disso, Winnie descreve a possibilidade de apenas olhar em frente, com os lábios apertados, o dia todo, quando então estiver sozinha. Logo em seguida, termina por encenar a descrição, como que experimentando o devir.

Os diferentes deslocamentos subjetivos afetam consigo a memória, rearranjando-a incessantemente. À proporção que o sujeito se alterna no decurso narrativo, modifica o próprio passado. Observa-se, dessa maneira, transformações identitárias corrosivas, ou seja, a não coincidência dos sujeitos consigo mesmos se observados em momentos distintos. A fim de se compreender os diversos reposicionamentos da memória, discute-se as ações das personagens sobre si mesmas, valendo-se, então, não só de *Dias felizes*, como também de *Hamlet*, de William Shakespeare.

3. Ter sido sempre o que sou e tão diferente do que era

O presente, em *Dias felizes*, apresenta-se como uma nova versão do passado. Daí a exaustão da repetição. Os dias, sempre iguais, assomam-se a toque de campainha, findando-se, do mesmo modo, imperceptíveis. Em contrapartida, Winnie não é a mesma. Reconhece a esterilidade da continuação, ainda que não possa simplesmente desistir. Nesse sentido, frases como a de abertura “Mais um dia celestial”, positivas, por fim são substituídas por afirmativas antagônicas, negativas. A esse propósito, revela Winnie: “Tudo bem, não falta muito agora, Winnie, não pode estar faltando muito para a campainha de dormir. (*Pausa.*) E então você poderá fechar os olhos, terá de fechar os olhos — e mantê-los fechados. (*Pausa.*) Por que repetir tudo isso?” (BECKETT, 2010, p.61). Winnie deixa transparecer seu cansaço — “Por que repetir tudo isso?” —, provocado pela sedimentação das sucessivas retomadas. Ao invés da permanência do meio, ela expressa uma diferença subjetiva; contrapondo-se, por consequência, ao que era de início.

Analogamente, em *Espaços da recordação*, Aleida Assmann debateu a interferência da corrosão subjetiva sobre a memória em algumas peças de William Shakespeare. Nota a autora que há um rearranjo da memória, decorrente de uma reorganização identitária, em *Henrique V*. Ao surgir em cena pela primeira vez como rei, Henrique V, carregado ainda das memórias do príncipe desregrado e incoerente, está transfigurado, porém, no defensor daqueles que antes condenava. Desse modo, Henrique V deve submeter ao esquecimento as memórias que até então possuía, recompondo a identidade conforme exige a posição assumida.

No caso de *Henrique V*, as memórias são organizadas em virtude de um novo posto hierárquico. Já em *Hamlet*, há uma aproximação com *Dias felizes*. Pois, assim como Winnie, Hamlet sofre alterações subjetivas no decorrer do tempo. A princípio, Hamlet é apresentado ao público em sua firmeza de caráter. Incapaz de aceitar a morte do pai, rei da Dinamarca, e o casamento precoce de sua mãe com o ex-cunhado, até então seu tio, o príncipe não consegue resignar-se. Não pode esquecer o falecido pai, mantendo-se enlutado e melancólico. Tamanha intransigência provoca protestos por parte da mãe e do padrasto:

Rainha:

Querido Hamlet, arranca de ti essa coloração noturna.
E olha com olhar de amigo o rei da Dinamarca.
Chega de andar com os olhos abaixados
Procurando teu nobre pai no pó, inutilmente,
Sabes que é sorte comum — tudo que vive morre,
Atravessando a vida para a eternidade.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 21)

Rei:

Dedicar ao pai esse tributo póstumo, Hamlet,
Revela a doçura da tua natureza.
[...]
Mas insistir na ostentação de mágoa
É teimosia sacrílega; lamento pouco viril,
Mostra uma vontade desrespeitosa ao céu,
Um coração débil, alma impaciente,
Mente simplória e inculta,
Pois se sabemos que a coisa é inelutável,
Por que enfrentá-la com oposição estéril?
(*Ibidem*, p. 22)

Em pouco tempo, a determinação de Hamlet é abalada. Ante a aparição insistente de um fantasma, com as feições e a armadura do rei morto, os guardas decidem alertar o príncipe. Desse modo, Hamlet encontra-se com o espectro do falecido pai, que lhe revela as circunstâncias em que morrera. Isto é, assassinado, pelas mãos do próprio irmão, com o consentimento da própria esposa. Assim, o tio e a mãe de Hamlet são responsabilizados pela morte do rei. Até então, todos acreditavam que ele havia morrido em decorrência de uma picada de cobra. O espectro narra que, enquanto dormia, o irmão aplicara-lhe um potente veneno no ouvido. Revela ainda que, assassinado dessa maneira, não pôde expiar seus pecados, sendo condenado ao inferno.

A partir daí, opera-se uma primeira transformação. Imediatamente após o encontro com o fantasma, Hamlet deseja romper com o passado e com o presente. Para tanto, deve começar pela memória. Ao abandono da aparição, exclama:

Hamlet:

Oh, gigantes legiões do céu! Oh, terra! Que mais ainda?
Devo apelar ao inferno? Infâmia! Calma, calma, coração;
E vocês, meus nervos, não envelheçam de repente;
Me mantenham tranquilo. (*Levanta-se.*) Lembrar de ti!
Ah, pobre fantasma, enquanto a memória tiver um lugar neste globo
alterado. (*Toca a cabeça.*) Lembrar de ti!

Ouve, vou apagar da lousa da memória
 Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,
 Todas as ideias dos livros, todas as imagens,
 Todas as impressões passadas,
 Copiadas pela minha juventude e observação.
 No livro e no capítulo do meu cérebro
 Viverá apenas o teu mandamento,
 Sem mistura com qualquer matéria vil. Sim, pelo céu!
 Perniciosíssima senhora!
 Ó traidor, traidor; desgraçado, sorridente traidor!
 Minha lousa! – preciso registrar
 Que se pode sorrir e, sorrindo, ser canalha.
 Pelo menos, estou certo – aqui na Dinamarca.
 Eis aí, o teu retrato. E aqui está minha divisa:
 “Adeus, adeus! Lembra de mim”.
 Está jurado.
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 38)

Resoluto até então, Hamlet só se interessa agora por aquilo que acabou de conhecer. Tanto que intenta apagar tudo de sua memória: anotações, ideias de livros e impressões. Para ilustrar o rompimento com as memórias precedentes, ele recorre à imagem da lousa. Metáfora que coincide com a da “tábua encerada”, platônica, retomada por Harald Weinrich, em *Lete, arte e crítica do esquecimento*. As tábuas de cera, mais baratas que os outros meios disponíveis para escrita na Grécia antiga, eram normalmente usadas para notas breves, que eram facilmente desfeitas, encerando-se a superfície riscada a estilete. Dessa forma, estavam mais próximas do esquecimento que da memória duradoura dos pergaminhos, por exemplo. Platão comparava a alma às tábuas enceradas, ressaltando, porém, que havia variações de qualidade em cada ser humano. Apesar da qualidade da memória de cada um, fato é que, na perspectiva platônica, seria possível retomar conhecimentos há muito tempo esquecidos, inclusive de vidas pregressas. Nesse caso, não se haveria de aprender novos conhecimentos, mas tão somente resgatá-los.

Em *Hamlet*, no entanto, a imagem da lousa não se refere à recordação de lembranças encobertas, mas ao esquecimento em benefício de uma nova memória. Por isso, Hamlet promove uma espécie de rasura ao sobrepor o presente ao passado. Esse exercício de correção, porém, não pode aniquilar de todo a inscrição original. Hamlet demonstra ter consciência disso. De modo que, para que nada se misture com o novo mandamento, proferido pelo fantasma paterno, ele deseja apagar tudo o que está escrito no livro e no capítulo do cérebro, e realizar uma nova inscrição. “Minha lousa! — preciso registrar”. A memória torna-se, por conseguinte, ponto de partida para a reconstrução

subjetiva de Hamlet, rasurá-la é, para ele, refundar-se como sujeito, com novas lembranças e propósitos. Assim, por mais que certas lembranças permaneçam indeléveis, é possível moldar a memória de acordo com novas perspectivas e propósitos.

Depois do encontro com o fantasma, Hamlet dissimula sua loucura, esboçando uma possível vingança. Já no começo da cena dois, do segundo ato, fala-se sobre a metamorfose de Hamlet. O comportamento estranho do príncipe, definido por Polônio de pronto como uma loucura, advinda do amor não correspondido de sua filha, Ofélia, é na verdade um estratagema. Esse subterfúgio parece coincidir com o conselho do próprio Polônio, dado a Reinaldo, enviado à França para descobrir como se portava Laertes, filho do primeiro. A fim de saber da vida de Laertes, Polônio recomenda a Reinaldo que conte pequenas mentiras, fazendo com que o interlocutor revele, então, outros desvios do jovem. Estes, sim, verdadeiros. Parte-se da mentira para se obter, aos poucos, a verdade, de modo que, quando menos se percebe, a “isca de falsidade atraiu a carpa da verdade” (SHAKESPEARE, 2010, p.45). Hamlet assim também o faz, encenando seu desvario, por vezes mais lúcido que a razão alheia.

Todavia, a encenação em *Hamlet* vai além disso. Dentre em pouco, uma trupe de atores chega ao castelo. Ao recepcioná-los, Hamlet se lembra de um drama apresentado em outra ocasião, declamando um trecho, em que é seguido por um dos atores. Emocionado, o príncipe reflete sobre a paixão do ator, para quem o objeto da encenação é indiferente e, ainda assim, tão vívido. O engajamento do ator em sua representação desperta nele considerações acerca de sua passividade em relação ao assassinato do pai. Porque, se de um lado, a dor encenada fulgura no ator, por outro, o sofrimento da morte paterna encontra-se embotada em Hamlet. Comparando-se ao ator, e pensando acerca de sua inapetência, considera o príncipe:

Hamlet
 Oh, que ignóbil eu sou, que escravo abjeto!
 Não é monstruoso que esse ator aí,
 Por uma fábula, uma paixão fingida,
 Possa forçar a alma e sentir o que ele quer,
 De tal forma que seu rosto empalidece,
 Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
 A voz trêmula, e toda sua aparência
 Se ajusta ao que ele pretende? E tudo isso por nada!
 [...]
 Mas eu,
 Idiota inerte, alma de lodo,

Vivo na lua, insensível à minha própria causa,
 E não sei fazer nada, mesmo por um rei cuja propriedade e vida tão
 preciosa
 Foram arrancadas numa conspiração maldita.
 (SHAKESPEARE, 2010, p.63)

A entrega do ator ao papel desencadeia a reflexão de Hamlet. Desse modo, o ato encenado desperta uma resposta no protagonista. Ao perceber-se inerte, ele começa a agir em si, empenhando-se em sua vingança. Mais do que isso, uma vez modificado pela encenação, Hamlet elabora uma ação análoga, a fim de afetar o usurpador do trono. Assim, ele absorve reflexivamente uma ação, incorporando-a, reelaborando-a em seguida. É dessa maneira que Hamlet, no propósito de confirmar as palavras do fantasma — que bem poderia ser o diabo —, maquina um plano. Um pouco mais à frente da mesma fala:

Hamlet
 Maldição! Oh! Trabalha, meu cérebro! Ouvi dizer
 Que certos criminosos, assistindo a uma peça,
 Foram tão tocados pelas sugestões das cenas,
 Que imediatamente confessam seus crimes;
 Pois embora o assassino seja mudo,
 Fala por algum órgão misterioso. Farei com que esses atores
 Interpretem algo semelhante à morte do meu pai
 Diante de meu tio
 E observarei a expressão dele quando lhe tocarem
 No fundo da ferida.
 Basta um frêmito seu — e sei o que fazer depois.
 (*Ibidem*, p. 64).

Elaborado o plano, Hamlet acrescenta algumas linhas a uma peça denominada “O assassinato de Gonzaga”, e pede a Horácio que o ajude na observação do tio; a fim de avaliarem juntos a reação deste. Encenado o drama para os membros da coroa, a sutileza da observação é dispensada. Ao assistir à representação de um rei morto pelas mãos do próprio irmão, envenenado pelo ouvido enquanto dormia, o regicida de pronto se levanta alarmado, retirando-se em seguida.

Mesmo confirmada a culpa, Hamlet não toma nenhuma atitude drástica. Além do mais, um barco o aguarda para uma viagem à Inglaterra. Antes, porém, procurando pela mãe, que o havia chamado, encontra o assassino de seu pai em um dos quartos, rezando. Poupa-o da morte, contudo, a fim de que não encontre salvação por conta dessas

preces. Já em outro aposento, conversa com mãe quando ouve um barulho atrás da tapeçaria e, com uma estocada, mata Polônio, ali escondido. Na sequência, Hamlet apela para a memória do pai assassinado, com o intuito de incitar arrependimento nela. Destarte, procura convencê-la a abandonar o leito conjugal. Hamlet dirige-se à mãe:

Olha aqui este retrato, e este. (*Mostra a ela retratos do pai e do tio.*)
 Retratos fiéis de dois irmãos.
 Veja a graça pousada neste rosto —
 Os cabelos de Apolo, a fronte do próprio Júpiter;
 O olho de Marte, que ameaça e comanda;
 O pobre igual de Mercúrio-mensageiro
 Descendo numa montanha alta como o céu;
 Um conjunto e uma forma na qual
 Cada deus fez questão de colocar sua marca,
 Pra garantir ao mundo a perfeição de um homem.
 Este era seu marido. Vê agora o que se segue;
 Aqui está o outro marido, como uma espiga podre,
 Contaminando o irmão saudável. A senhora tem olhos?
 E deixa de se alimentar nesta montanha límpida
 Para ir engordar num lamaçal? Hei! Tem ou não tem olhos?
 Não pode chamar isso de amor; na sua idade,
 O zênite do sangue já passou, está domado.
 E obedece à razão; e que razão
 Trocaria isto por isto? (*Apona dos retratos.*)
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 89)

É por meio da memória que Hamlet procura dissuadir sua mãe. Nesse intuito, ele recorre aos retratos dos dois irmãos. Compara-os, persuadindo-a de que o primeiro marido é melhor, até que o fantasma do pai surge em cena. A figura incomum é vista apenas por Hamlet. De forma que o torna, aos olhos da mãe, um completo desvairado, reforçando, assim, o papel que ele já vinha desempenhando há algum tempo.

Detido pela morte de Polônio, e prestes a ser enviado ao exterior, Hamlet está transfigurado. Não é mais o príncipe hesitante, mas alguém diferente. Momentos antes de partir, Hamlet depara-se com o Capitão do exército de Fortinbrás, e fica a par de uma batalha que será travada na Polônia, por conta de uma porção de terra sem muito valor. Uma vez mais, Hamlet volta-se contra si mesmo. Tem um motivo justo para se vingar e, mesmo assim, permanece sem qualquer atitude, enquanto pessoas como Fortinbrás são impelidas à guerra pelo tédio e pela abundância de riquezas. No que afirma:

Hamlet:

Todos os acontecimentos parecem me acusar,
 Me impelindo à vingança que retardo!
 O que é um homem cujo principal uso e melhor aproveitamento
 Do seu tempo é comer e dormir? Apenas um animal.
 É evidente que esse que nos criou com tanto entendimento,
 Capazes de olhar o passado e conceber o futuro, não nos deu
 Essa capacidade e essa razão divina
 Para mofar em nós, sem uso. Ora, a não ser por
 esquecimento animal,
 Ou por indecisão pusilânime,
 Nascida de pensar com excessiva precisão nas
 conseqüências —
 Uma meditação que, dividida em quatro,
 Daria apenas uma parte de sabedoria
 E três de covardia — eu não sei.
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 101)

Hamlet é impelido, como no encontro com o ator, para um reparo em si. Inveja a disposição dos homens que rumam à guerra a troco de praticamente nada, enquanto ele perdura apático à morte do pai. Acredita, por conseguinte, que a razão foi feita para ser usada, e não para mofar sem uso nos sujeitos. Constata, em virtude do excesso de reflexão, sua disposição pusilânime. A partir daí, reorienta-se subjetivamente, de modo que, após esse encontro, Hamlet torna-se resoluto e cruel. Continua a citação:

Hamlet:
 A tudo que a Fortuna, a morte e o perigo engendram,
 Só por uma casca de ovo. Se verdadeiramente grande
 É não se agitar por uma causa maior,
 Mas encontrar motivo de contenda numa palha
 Quando a honra está. Como é que eu fico, então,
 Eu que com um pai assassinado e uma mãe conspurcada,
 Excitações do meu sangue e da minha razão,
 Deixo tudo dormir? E, pra minha vergonha,
 Vejo a morte iminente de vinte mil homens
 Que, por capricho, uma ilusão de glória,
 Caminham para a cova como quem vai para o leito,
 Combatendo por um terreno no qual não há espaço
 Para lutarem todos; nem dá tumba suficiente
 Para esconder os mortos? Oh, que agora em diante
 Meus pensamentos sejam só sangrentos; ou não sejam
 nada! (SHAKESPEARE, 2010, p. 102)

Observa-se, aqui, o ponto em que se precipita a determinação do protagonista. Há uma relação complexa entre a subjetividade e o meio. Em *Hamlet*, o protagonista tanto sofre ações quanto consegue empenhá-las ao seu redor. A um só tempo, por conseguinte, processa em si o mundo, transformando-o a seu favor. Basta observar o que se segue a

caminho da Inglaterra. Designados pelo rei, Rosencrantz e Guildenstern acompanham-no. Além disso, levam consigo uma carta aos destinatários da coroa inglesa, com a ordem de que matem o príncipe prontamente. Contudo, Hamlet descobre a correspondência em tempo de mudá-la, pedindo, então, a execução dos emissários do rei. Assim, os pensamentos sangrentos tomam forma sem o embaraço anterior. Daqui em diante não há espaço para as dúvidas ou hesitação, o príncipe então avança, firme e resoluto, para o trágico desfecho.

Evidencia-se, pois, como a identidade de Hamlet é deslocada ao longo da peça. Haja vista que, durante o drama, sua essência é transformada em resposta a diferentes acontecimentos. Ou seja, Hamlet passa de enlutado obstinado a justiceiro adormecido; até que se torna enfim obstinado e certo, cobrando as mortes que lhe parecem devidas. Nesse espaço de tempo, rasura as próprias memórias a cada nova determinação.

As sucessivas reparações em *Hamlet* demoram-se. O processo modificativo estende-se, com retrocessos e avanços, antes que se conclua. Só por fim o príncipe consegue vencer sua própria hesitação, ainda que cômico dela há algum tempo. Já no drama de Samuel Beckett, Winnie sofre uma corrosão acelerada. No primeiro ato, ela disfarça o pessimismo com bordões e repetições desprovidas de profundidade. Todavia, a angústia está entremeada a falas otimistas e a gestos contraditórios. Como na passagem a seguir:

Winnie

Dom maravilhoso — (*para de limpar, deposita os óculos*) — queria eu ser assim — (*dobra o lenço*) — tudo bem — (*devolve o lenço ao seu lugar, no decote*) — não posso me queixar — (*procura os óculos*) — não não — (*pega os óculos*) — não devo me queixar — (*coloca os óculos na frente dos olhos, olhando através de uma das lentes*) — tantas bênçãos a agradecer — (*olhando através da outra*) — nada de dor — (*recoloca os óculos*) — quase nada — (*procura a escova*) — que coisa maravilhosa — (*pega a escova*) — nada se compara a isso — (*examina o cabo da escova*) — uma dorzinha de cabeça às vezes — (*examina o cabo, lê*) — garantida... puras e... autênticas... quê? — (*olha mais de perto*) — puras e autênticas... — (*tira o lenço do decote*) — é isso — (*desfralda o lenço*) — de vez em quando, raramente, uma leve cefaleia — (*começa a esfregar o cabo da escova*) — como vem — (*esfrega*) — vai — (*esfregando mecanicamente*) — é isso (*esfregando*) — grandes bênçãos — (*para de limpar, olhar perdido e fixo, voz entrecortada*) — talvez não tenham sido em vão, as preces — (*pausa, mesma voz*) — antes de começar — (*pausa, mesma voz*) — depois de acabar. (BECKETT, 2010, p. 32)

É perceptível como Winnie muda ininterruptamente de opinião em pouco tempo. A princípio ela afirma “não posso me queixar”, acrescentando “não não”, no que se segue “não devo me queixar”. Desse modo, ela considera que não há motivos para queixas. Reafirmando essa condição com certa veemência ao repetir a negativa, “não não”. Para, em seguida, acrescentar, “não devo me queixar”, como se houvessem motivos para tanto, só que, por bem, fosse melhor não o fazer. Em seguida, retoma o tom otimista, dizendo “tantas bênçãos a agradecer”, no que acrescenta “nada de dor”, para enfim relativizar suas duas assertivas anteriores com “quase nada”. Em sequência, uma nova tríade que repete a mesma estrutura (otimismo + reafirmação = dúvida). Assim, ela prossegue, “que coisa maravilhosa”, “nada se compara a isso”, “uma dorzinha de cabeça às vezes”. Nessa última sequência é empregada uma fina ironia. Para melhor notá-la, basta colocar a frase na ordem direta, donde teremos: “uma dorzinha de cabeça às vezes, que coisa maravilhosa, nada se compara a isso”. Winnie prossegue falando sobre sua esporádica cefaleia, destacando o modo essa vem e vai embora. Daí então, após uma breve pausa, em que fita o vazio, Winnie, com a voz entrecortada, relaciona suas melhoras a pequenos milagres. Como se o término dessas dores de cabeça decorresse de uma intervenção divina. Mais especificamente, em resposta às preces feitas por ela ao início e término de cada dia.

Os movimentos corporais estão em condições de igualdade com as palavras em *Dias felizes*. Carregados de significado, os gestos acompanham de perto as palavras. Não subordinados às palavras, os gestos cumprem funções autônomas e variadas.

Winnie

Onde está o seu lenço, querido? (*Pausa.*) Onde está sua delicadeza? (*Pausa.*) Ah, meu bem, você está comendo isso! Cuspa logo, Willie, cuspa! (*Pausa. Novamente de frente.*) Tudo bem, acho que no fim das contas é natural. (*Voz entrecortada.*) Humano. (*Pausa. Mesmo tom.*) O que se há de fazer? (*Cabeça baixa, mesmo tom.*) O dia inteiro. (*Pausa. Mesmo tom*) Dia após dia. (*Pausa. Levanta a cabeça. Sorri. Calma*) O velho estilo! (*Desfaz o sorriso. Volta a lixar as unhas.*) Não, esta eu já fiz. (*Passa à seguinte.*) Devia ter colocado meus óculos! (*Pausa.*) Agora é tarde. (*Termina a mão esquerda, examina o resultado.*) Um pouco mais humana. (*Começa a mão direita. O que se segue é entremeado pelo lixar das unhas, como antes.*). (BECKETT, 2010, p. 50)

Winnie repreende seu marido por estar comendo — o que se supõe — catarro. Ao perceber que Willie é indiferente aos seus apelos, ela tenta se resignar. Assim, parece consentir, “tudo bem, acho que no fim das contas é natural”, para em seguida denunciar-

se afetada pelo ato escatológico, ao pronunciar “humano” com a voz entrecortada. Indaga-se então, “O que se há de fazer?”. O consentimento expresso pela pergunta retórica é cancelado pela ação de Winnie, que abaixa a cabeça. Daí em diante Winnie parece prestes a tratar de sua tristeza abertamente. Donde afirma “O dia inteiro, dia após dia”, mas para. Em meio à revelação de sua tristeza, levanta a cabeça e sorri. Mas não por muito tempo, logo desfaz o sorriso. Prossegue então com a atitude maquinal de lixar as unhas, entregue à completa banalidade, “Devia ter colocado meus óculos! Agora é tarde”, diz ela. Ao fim, uma nova ironia. Lixada a mão esquerda, ela se considera “Um pouco mais humana”. Estar mais próxima da humanidade é, por conseguinte, estar mais higienizada e cuidada, ao passo que “humano”, um pouco antes, é como ela define a natureza anti-higiênica de comer catarro.

Assim como Hamlet, Winnie percebe modificações em si mesma. A diferença essencial revela-se, contudo, na impossibilidade de transformar o mundo em *Dias felizes*. Por conta disso, os propósitos subjetivos ficam restritos, ou são frustrados. Dessa forma, Winnie é outra, só que em meio à paralisia cênica. A esse respeito, Winnie nota: Antes eu achava... (*pausa*)... digo, antes eu achava que não havia diferença entre uma fração de segundo e a seguinte. (*Pausa*.) Antes eu dizia... (*pausa*)... digo, antes eu dizia: Winnie, você é imutável, nenhuma fração de segundo jamais será diferente da seguinte. (BECKETT, 2010, p. 61). Logo, Winnie é consciente da própria corrosão, sem que possa, todavia, empregá-la em seu benefício.

O moto contínuo de modificar conservando, que perpassa *Dias felizes*, é expresso em outro trecho do segundo ato, em que percebemos o acúmulo do passado percebido pela subjetividade corroída. De acordo com Winnie,

Antes... agora... que dureza para o espírito. (*Pausa*.) Ter sido sempre o que sou — e tão diferente daquela que era. (*Pausa*.) Sou uma, digo, sou uma, e então outra. (*Pausa*.) Agora uma, depois outra. (*Pausa*.) Há tão pouco a dizer. (*Pausa*.) E dizemos tudo. (*Pausa*.) Tudo o que é possível. (*Pausa*.) E nem uma palavra de verdade em parte alguma. (BECKETT, 2010, p. 56).

Em uma das mais belas passagens do drama, Winnie reconhece a transformação em si, no que lemos: “ter sido sempre o que sou — e tão diferente do que era. Sou uma, digo, sou uma, e então outra. Agora uma, depois outra”. Desse modo, Winnie expressa a ferocidade corrosiva de *Dias felizes*. Apesar de ter sido sempre a mesma, Winnie percebe-

se diferente do que fora. Espanta, sobretudo, a velocidade com que ocorre essas transformações. Pois, ao dizer “sou uma”, ela já não coincide consigo, é “outra”.

A impossibilidade de dizer-se em definitivo foi notada por Roland Barthes. Em “Escrever, verbo intransitivo?”, ao debater o pensamento de Émile Benveniste, Barthes observa que a subjetividade encontra um destinatário por meio de um enunciado já cristalizado, de sorte que, no contato intersubjetivo, há um intervalo, responsável por uma diferença entre o que é escrito pelo eu e o que é apreendido pelo tu. De tal modo que,

no processo de comunicação, o trajeto do *eu* não é homogêneo; quando eu libero o signo *eu*, refiro-me a mim mesmo na medida em que eu falo, e trata-se então de um ato sempre novo, mesmo que repetido, cujo “sentido” é sempre inédito; mas, ao chegar ao seu destino, esse *eu* é recebido por meu interlocutor como um signo estável, provindo de um código pleno, cujos conteúdos são recorrentes. Em outros termos, o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o *eu* que é lido por *tu* (BARTHES, 2004, p. 21).

Comentando a teoria de Benveniste, em cujo princípio está a relação intersubjetiva, Barthes assinala a impossibilidade de se construir um enunciado definitivo sobre o eu. Ao se apoderar da linguagem na primeira pessoa, o eu assume um lugar subjetivo na linguagem, expressando algo sobre si mesmo, ao passo que o enunciado, recebido pelo destinatário, não é mais subjetividade, mas uma mensagem consolidada, decifrável como código pleno. Dessa maneira, o destinatário não pode conhecer de todo a subjetividade do enunciadador, já que o enunciado não passa de um momento fixado na linguagem; um entre tantos outros da subjetividade em transformação.

Winnie assinala um efeito semelhante em sua corrosão. Já que, ao ser submetida a bruscas mudanças, percebe a si mesma como outra. Do que acaba de dizer, fica um resto de si apenas. Por conta disso, quando ela diz “eu sou”, então é outra. A violenta corrosão de Winnie coloca em perspectiva presente e passado. Por vezes, nota-se uma diferença de um enunciado a outro, de modo que atravancam o desenvolvimento cênico. Então, quando finalmente há uma passagem temporal significativa, abre-se um abismo que engole, além de Winnie, todos os acontecimentos intermediários, no entreato.

Em *Hamlet*, há uma transformação subjetiva progressiva. Por mais que recue, Hamlet modifica-se sob os efeitos do tempo e de suas próprias reflexões. Capaz de apreender o que está fora e dentro de si, ele consegue, mesmo após uma longa hesitação,

tomar posse de si. Com isso, vinga-se, a custo de sua própria vida, do tio, assassino de seu pai.

Imobilizada em cena, Winnie assenhora-se de si, mas não por meio da dissimulação. Aliás, como também tentou Hamlet. Muito pelo contrário, ela assume o controle justamente ao aceitar sua derrota. De modo que reconhece, no cansaço, a inutilidade do esforço ingênuo de perseverança. Consciente do fracasso, Winnie pode então anular suas expectativas para então fracassar sem precisar recomeçar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dias felizes não permite uma classificação estrita de gênero literário. Como forma moderna, vale-se da consciência estética para sua concepção. Assim mobiliza o cânone, redirecionando-o no propósito de sua configuração. O que na literatura moderna, em linhas gerais, equivale dizer que assume feições romanescas. Já que romance e

literatura se confundem desde o Romantismo Alemão. Não que em essência o drama seja concebido como variação do romance; antes, identifica-se a determinação estética e teórica de um gênero sobre os outros numa determinada série literária. Do mesmo modo, por exemplo, não se assume que a dramaturgia de Shakespeare seja manifestação da lírica por conter versos, mas sim que naquele momento havia um dominante diferente. Por essa via, *Dias felizes* apresenta semelhanças com o romance, expressão moderna por excelência, ainda que colateralmente. Por conseguinte, no decorrer da pesquisa, pode-se observar aspectos dramáticos subsumidos na teoria do romance.

Caro a *Dias felizes*, o otimismo é construído pela tensa negociação entre a subjetividade e o meio. Winnie insiste em manter o bom humor. No entanto, as falas revelam um estado de ânimo contradito pelas expressões faciais. Cônsua de si, ela sobressai à própria interpretação e à situação imediata, revelando uma reação distanciada. Fato dado a conhecer pelas atitudes contrastantes, metonímias de um texto subjacente, inferido pelo espectador. Por consequência, a encenação permanece inacabada. A expressão dramática, desvelada completamente na tragédia clássica, torna-se então a percepção de lampejos intermitentes. Isto é, a expressão parcial de uma subjetividade que se modifica como no romance, quer sutilmente de um enunciado a outro, ou mais significativamente na sequência dos atos.

De qualquer modo, Winnie afasta-se subjetivamente do desamparo latente. No decurso cênico, a protagonista experimenta, desde o princípio, a promessa de uma catástrofe iminente. O estado em que perdura decorre de uma brusca mudança, acompanhada por meio das consequências que se dão rumo ao pior. Desfecho nunca alcançado de todo, embora perpetuado no horizonte de expectativa. Com isso, Winnie responde a uma escala de sofrimento abruptamente acirrada, sendo levada finalmente ao desespero.

Esse ajuste perspectivo, necessário em função do meio transformado, é análogo àqueles feitos por sobreviventes do Holocausto. Por conta disso, procurou-se evidenciar essa relação de maneira alegórica, comparando *Dias felizes* a *É isto um homem?*, de Primo Levi. Objetivou-se, dessa maneira, assinalar a coincidência do drama, essencialmente abstrato, com o pano de fundo de sua composição. Não a pretexto de restringi-lo a um contexto específico, mas a fim de debatê-lo como configuração que não se furta à análise

histórica-social. A esse propósito, verificou-se como o drama de Samuel Beckett espelha uma adequação subjetiva a condições extremas, tal como as desencadeadas pelo nazismo.

Todavia, para o debate pretendido, tomou-se sobretudo o próprio cânone literário como contraponto dialético. O isolamento subjetivo de Winnie foi analisado assim pela fratura do sujeito com o mundo circundante, configurada a princípio pelo romance, e depois pelos demais gêneros. Nesse encadeamento, assinalou-se a incorporação dramática da perspectiva fragmentada, tipicamente romanesca. No drama, porém, em que o acesso à subjetividade é restrito, o mundo individual é dado inacabadamente. Em *Dias felizes*, Winnie revela uma cisão com o mundo circundante no entrechoque de enunciados e de gestos, ou pelo que é dito e desdito. Logo, o drama adquire um inacabamento constitutivo. Não apenas como forma em devir, revogável pelo presente em curso, mas também como expressão de uma subjetividade infinita, inexaurível em cena.

A partir dessa constatação, drama moderno e tragédia foram cotejados no propósito de discutir o vínculo de agentes e ações. Isso porque se na tragédia havia uma identificação plena entre personagens e atos encenados, a ponto de se tornarem indiscerníveis, como receava Platão, na dramaturgia moderna eles se afastam. No caso de *Dias felizes*, a não identidade de linguagem verbal e corporal configura o fracasso de Winnie, evidenciando como o sujeito moderno está interposto ao mundo.

Ademais, a cisão sujeito e objeto, assimilada pelo drama, faz com que o meio se torne secundário na produção de ações, de modo que o destino é particularizado; além de desencadeado, na maioria das vezes, pela subjetividade posta em relevo. Desse modo, como se pôde notar, a trama é moldada em conformidade com uma das personagens, tornando as demais descompassadas em profundidade psicológica. Por conseguinte, as ações irrompem em cena como manifestação do sujeito isolado, cuja vontade é empenhada no palco. Winnie fracassa justamente na tradução do propósito subjetivo em atitudes concretas, destacando, então, o desacordo entre mundo interior e mundo exterior.

Menos importante para o drama moderno, a objetividade por vezes não fornece um fechamento, e apenas acompanha a subjetividade. O mortífero da tragédia clássica é substituído, por conseguinte, pelo mortificante moderno. Mais especificamente, a resolução violenta, que retomava um estágio inicial, cede lugar à irresolução, que se arrasta num processo infundável. Assim como no romance, a personagem sofre deslocamentos subjetivos, tornando-a por fim diferente do que era no início. No drama

Dias felizes, entretanto, não há um começo e um final propriamente ditos. Há, pois, uma delonga rumo à morte que nunca se concretiza. A incessante transformação subjetiva é percebida durante todo o momento, permanecendo, ainda assim, inconclusa.

Também se observou o meio preterido em prol da subjetividade como sede das ações. Ao reparar posições assumidas anteriormente, ou relativizá-las com gestos divergentes, há uma reflexividade dramática, cujo escopo é o sujeito. De tal modo que Winnie comporta os próprios atos, bem como seus respectivos efeitos, em si mesma. O conflito dramático, deslocado para a subjetividade, é percebido pelo contraste de reações destoantes, sobretudo em relação umas às outras.

Pedra de toque de si mesmo, o drama *Dias felizes* configura-se pela variação em torno da repetição. Os atos análogos têm por efeito a familiaridade em meio à nova situação. Uma vez mais exposta à espera da morte, só que mais próxima, Winnie trai o otimismo e a fé em Deus. Em lugar da narrativa progressiva, deparamo-nos com a sobreposição de dois atos, princípio que permite a comparação imediata. Diferentemente do que ocorre nos romances de formação, por exemplo, *Dias felizes* apresenta uma violenta corrosão. Essa aceleração ocorre sobretudo no entreato, com a supressão de acontecimentos intermediários. Logo, acompanha-se uma modificação subjetiva majoritariamente acabada; e minoritariamente em curso de um enunciado a outro, bem como por meio das memórias.

Como notado, de uma transformação subjetiva a outra, Winnie rearranja suas memórias. No segundo ato, ela se volta contra o otimismo do primeiro; por sua vez relativizado pelo passado rememorado e inalcançável em cena. As memórias compõem um referencial essencial para o vislumbre dos estágios distintos de Winnie. Incapaz de agir sobre o mundo, resta a ela poucas possibilidades de interferir sobre seu destino. Em compensação, as transformações identitárias em *Hamlet*, de Shakespeare, permitem mudanças significativas tanto no protagonista quanto no mundo. Com isso, Hamlet compreende a si e ao mundo, processando e empenhando sua vontade a favor dos propósitos de vingança.

Já em *Dias felizes* o cansaço surge desde o seu início. Por fim, Winnie apenas desiste de se contrapor subjetivamente à tragédia irremediável. Mas já de saída ela revela a esterilidade do empenho otimista. Desprovida de um clímax, a peça prossegue sem sobressaltos. De um ato a outro, uma piora; apresentada, porém, como acabada. Insinua-

se, assim, um combate à ingenuidade progressa. Sem sucesso, já que Winnie não consegue avançar firme em seus propósitos no decorrer do segundo ato.

Próximo ao encerramento, Willie retorna ao palco, agora vestido com roupas de gala: cartola, casaca, calças riscas de giz, e luvas brancas. Está com o bigode espesso e alongado. Em contraste com a elegância das roupas, apenas engatinha. Sempre de quatro, mira o público algumas vezes, até que se volta para Winnie. Nesse momento, ela se lembra de quando ele pediu pela sua mão. Willie tenta alcançá-la, mas escorrega na íngreme colina. Consegue, quase inaudível, chamá-la pelo apelido carinhoso, amargamente irônico — *Win*. Ele permanecerá ao pé da colina na mesma posição. Winnie entoia em seguida uma canção sobre o amor e sua repetição a cada novo toque de campainha. Assim, o otimismo é retomado, dando prosseguimento à circularidade de *Dias felizes*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino G. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *The man without content*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

ANDRADE, Fabio de Souza. A felicidade desidratada. In: BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. *Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero de Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BEAUFRET, Jean. Hölderlin e Sófocles. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona*. Trad. Anna Luiza Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*. New York: Grove Press, 1984.

_____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. Happy days. In: _____. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition: III Dramatic Works*. New York: Grove Press, 2006.

_____. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 1984.

_____. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

_____. Not I. In: _____. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition: III Dramatic Works*. New York: Grove Press, 2006.

_____. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

_____. O teatro de Samuel Beckett. Lisboa: Editora Arcádia, [19--].

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BERRETINI, Célia. *A linguagem de Samuel Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRECHT, Bertold. Escritos sobre o teatro. In: *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

CALVINO, Italo. Cândido ou a velocidade. In: VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2013, p.192

CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett (o sujeito e a cena entre o espaço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

COHN, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

_____. *Samuel Beckett: the comic garmut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.

COSTA LIMA, Luiz (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2vols. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2007.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

EIKHENBAUM, Boris (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1976.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1968.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona*. Trad. Pedro Sússekind, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Trad. J. Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. London: Johns Hopkins University Press, 1974.

_____. *Prospecting: from reader to response to literary anthropology*. London: Johns Hopkind Press, 1993.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: COSTA LIMA, Luiz (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2vols. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JANVIER, Ludovic. *Beckett: escritores de sempre*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

KATZ, Daniel. *Saying I no more: subjectivity and consciousness in the prose of Samuel Beckett*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.

KENNER, Hugh. *A Reader's guide to Samuel Beckett*. New York: Syracuse University Press, 1996.

_____. *Flaubert, Joyce and Beckett: the stoic comedians*. London: Dalkey Archive Press, 2005.

_____. *Samuel Beckett: a critical study*. London: John Calder, 1964

KNOWLSON, James. *Dammed to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. *Notas sobre o teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1992.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2007.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PASTA JR., José Antônio. "Apresentação". In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

PILLING, John. (org.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações*. São Paulo: Hucitec, 1999.

ROBERT, Marthe. *Romances das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ROSA, Armando Nascimento. *Falar no deserto: estética e psicologia em Samuel Beckett*. Lisboa: Editora Cosmos, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SAADI, Fátima. Notas. In: LENZ, Jakob Michael Reinhold. *Notas sobre o teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHILLER, Friedrich. Trad. Cláudia Cavalcanti. *Correspondência*. Goethe e Schiller. São Paulo: Hedra, 2010.

SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. França, 1985. 543 min.

SOUZA, Ana Helena. *A tradução como outro original — Como é de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castoñon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Gramáticas da criação*: baseado nas conferências de 1990. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Teoria do drama burguês*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHEKHOV, Anton. *A gaivota*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2013.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.