UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

“Another heavenly day”: Absurdo, Metaficção, Paródia e Ironia em *Happy Days* (1961), de Samuel Beckett

Débora Gil Pantaleão

João Pessoa, PB
Maio / 2016

Débora Gil Pantaleão

“Another heavenly day”: Absurdo, Metaficção, Paródia e Ironia em *Happy Days* (1961), de Samuel Beckett

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Profª. Drª. Sandra Luna

João Pessoa, PB
Maio / 2016

P197a Pantaleão, Débora Gil.

"Another heavenly day": absurdo, metaficção, paródia e ironia em *Happy Days* (1961), de Samuel Beckett / Débora Gil Pantaleão. - João Pessoa, 2016.

154 f.: il. -

Orientadora: Sandra Luna.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/
CCHLA

UFPB/BC CDU: 82(043)

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

(Orientadora – UFPB)

Prof Dr Luiz Antônio Mousinho Magalhães

(Examinador - UFPB)

Prof Dr Romero Júnior Venâncio Silva

(Examinador Externo – UFS)

“Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto. Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar. Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés”

“A ideia de que eu poderia acabar morta desabrochou com indiferença em minha cabeça, como uma árvore ou uma flor”

Sylvia Plath, em *A Redoma de Vidro* (1963).

AGRADECIMENTOS

A **Sebastiana Gil de Oliveira**, minha mãe, por existir na minha vida e ser uma grande amiga.

A **Lívia Costa**, pelo apoio, amor, paciência e companhia. Amo você.

Às minhas amigas, **Náthaly**, **Renata**, **Josy**, **Dayanna** e **Izabela**, pela amizade, ternura e dedicação.

A **Sandra Luna**, pelo carinho, acolhimento, pela competência como professora e nas orientações, que tanto contribuiram na minha formação acadêmica e pessoal.

A **Iracema**, por acolher minhas palavras com serenidadee competência.

Ao **Grupo de estudos em Dramaturgia Irlandesa**, pela companhia e troca de saberes.

Aos professores **Romero Venâncio** e **Luiz Antônio Mousinho** que em muito contribuíram com este trabalho, por meio de indicações de leituras de materiais adicionais durante o exame de qualificação.

A **Rose,** secretária, e **Érika**, estagiária da Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), pela excelência em seus serviços.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), **Socorro Pacífico Barbosa**, pela disponibilidade e fácil acesso.

Ao **Conselho Nacional de Desenvolvimento Cietífico e Tecnológico** (CNPq) pelo suporte financeiro.

RESUMO

Happy Days (1961), peça de um dos autores mais aclamados do século XX, Samuel Beckett (1906-1989), tem sido investigada pela crítica literária nas últimas décadas a partir de inúmeras perspectivas. Dentre essas tendências, alguns chegaram a afirmar que a peça trata de temas como vida e morte; outras, dos últimos seres humanos na terra; outras se encaminharam para uma abordagem mais psicanalítica; outras chegaram até mesmo a assegurar que a peça é inexplicável. No entanto, acreditamos que algumas dessas especulações em relação à peça podem efetivamente estar vinculadas. Assim, a presente dissertação tem a intenção de promover uma interpretação da peça teatral *Happy Days* a partir de uma reflexão sobre o termo absurdo, intitulado por Esslin a partir de Camus, à luz das teorias do niilismo nietzschiano e do existencialismo sartriano, bem como averiguar as subcategorias metaficção, paródia e ironia, usufruindo desses conceitos para assegurar nossa investigação no que diz respeitotanto à forma quanto ao conteúdo da obra beckettiana. A peça possui dois atos e apenas dois personagens – Winnie e Willie, seu esposo. No primeiro ato, Winnie se encontra enterrada até a cintura e tem por companhia uma sacola de compras preta onde guarda alguns utensílios, dentre eles: um espelho, um revólver, pasta e escova de dentes. No segundo ato, a personagem está enterrada até o pescoço e a sua frente, Brownie, um revólver, lhe faz companhia. Já a personagem Willie aparece em poucos momentos e quase não participa de forma verbal em cena. Ele está a maior parte do tempo atrás do monte em que Winnie se encontra enterrada, e, por isso, visível aos olhos do público raras vezes. Em sua perspectiva teleológica, Winnie vive à espera de uma vida após a morte, embora, por vezes, o niilismo já pareça ter contaminado sua visão de mundo, visto que ora a personagem se projeta nesse mundo ideal, ora duvide de sua existência. Por isso vemos uma Winnie presa às suas ações limitadas e a uma rotina sem sentido, não desfrutando do que, para Nietzsche, seria o único mundo que existe, o mundo em que vivemos. O tédio que as personagens vivem está impregnado também através do cenário hiperiluminado, que não muda, prescrito por Beckett como uma "luz ofuscante", e provoca, no público, a sensação de estarem vivendo sempre ao meio dia. A eternidade torturante, contraditoriamente, nos leva à finitude humana, ao nada, travestido nas histórias contadas por Winnie e em suas falas, às vezes sem sentido, que preenchem o tempo presente.

Palavras-chaves: Samuel Beckett; *Happy Days*;Absurdo; Metaficção; Paródia; Ironia.

ABSTRACT

Happy Days (1961), a play of one of the most acclaimed writers of the twentieth century, Samuel Beckett (1906-1989), has been investigated by literary criticism in recent decades from numerous perspectives. Among these trends, some have claimed that the play deals with themes such as life and death; the last humans on earth; some have moved toward a more psychoanalytical approach; or have ensured that the play is inexplicable. However, we believe that some of these speculations regarding Beckett's play may actually be linked. Thus, this thesis is intended to promote an interpretation of the play *Happy Days* from a reflection on the concept of the absurd, headlined by Esslin from Camus, also considering the theories of Nietzsche's nihilism and Sartrean existentialism as well as the subcategories metafiction, parody and irony, using these concepts to ensure our research regarding both the form and the contents of Beckett's work. The play has two acts and only two characters - Winnie and Willie, her husband. In the first act, Winnie is buried up to her waist and has the company of a black shopping bag which keeps some utensils, including: a mirror, a revolver, a toothpaste and a toothbrush. In the second act, the character is buried up to the neck and in front of her, Brownie, a revolver, makes her company. On the other hand, the character Willie appears in a few moments and hardly participates verbally in the scene. He is most of the time behind the mound where Winnie is buried, and therefore rarely visible to the public eyes. Starting from a theological perspective, Winnie lives waiting for a life after death, though sometimes nihilism seems to have already infected her world view, as in one moment the character is projecting her ideal world, and in another doubting its existence. So we see a Winnie stuck to her limited actions and meaningless routine, not enjoying what for Nietzsche was the only world there is, the world we live in. The boredom that the characters live is also impregnated by the hyper illuminated setting, which does not change, and it is described by Beckett as a "blinding light," and that causes the audience, the feeling of being always living at noon. The torturous eternity, paradoxically, leads to human finitude, to nothing, in the guise of stories told by Winnie and her lines, sometimes meaningless, that fill the present time.

Key words: Samuel Beckett; *Happy Days*; Absurd; Metafiction; Parody; Irony.

SUMÁRIO

Introdução.....09

CapítuloI – O Teatro do Absurdo e sua angústia metafísica.....15

1.1. O Teatro do Absurdo e o Século XX.....16
1.2. O Teatro do Absurdo, o *Nonsense* e o Teatro Épico.....27
1.3. O Teatro do Absurdo: Um Teatro Niilista?.....38
1.4. Existencialismo, Teatro do Absurdo e Teatro Existencialista.....44
1.5 A Crise do Drama.....54

Capítulo II – Fundamentos para o estudo da Metaficção, da Paródia e da Ironia.....64

2.1. Metaficção.....64
2.2. Paródia.....76
2.3. Ironia.....91

CapítuloIII – O despertar para *HAPPY DAYS* (1961).....104

3.1 Primeiro Ato: Os dias felizes.....104
3.2 Segundo Ato: Mais dias felizes.....126

Conclusão.....144

Referências.....150

INTRODUÇÃO

> *The tears of the world are a constant quantity. For each one who begins to weep, somewhere else another stops. The same is true of the laugh.*
>
> (BECKETT, 1956, p. 33).

Ciclo, repetição, vazio, desesperança e resistência podem ser vistos, na estética beckettiana, como parte da sucessão de acontecimentos que perpassa de um indivíduo ao outro. Entendidos como uma constante do tédio, sendo este consequência do hábito, tais aspectos saltam aos olhos quando se trata da obra de autores como Samuel Beckett (1906-1989).

Filho de família protestante irlandesa e nascido em Foxrock, condado de Dublin, Beckett escreveu poemas, peças para teatro e rádio, romances e contos. À princípio, apresentou-se como escritor, partindo em seguida à direção de suas próprias peças, posto que, segundo Gontarski, era "um artista preocupado com o drama em sua completa realização cênica" (2006, p. 1).

Amigo de Beckett e fundador da Calder Publishing em 1949, onde foram publicados alguns dos textos beckettianos, John Calder (1927) acredita que, assim como ocorreu com Beethoven na música clássica, o trabalho de Beckett se manifesta em três períodos. Seriam esses: "an early one, largely reminiscent of a predecessor (Mozart in the case of Beethoven and Joyce with Beckett), a second, highly original and different […], and a third that goes into a world of art where no one had ventured before" (2012, p. 27-28)[1]. Entretanto, Calder não define em que momento exatamente Beckett haveria passado do primeiro ao segundo período, afirmando apenas que o terceiroteria sido iniciado com oromance *How It Is* (*Como é*) (1961).

É importante esclarecer que, ao estabelecer três diferentes períodos no desenvolvimento da escrita de Samuel Beckett, Calder não sugere nenhum juízo de valor, ao contrário, tem o intuito de apresentar como se deu a trajetória do autor, passando para o campo da visibilidade e reconhecimento em toda sua "originalidade". A peça teatral *Waiting for Godot*(*Esperando Godot*), por exemplo, e temos aqui como referência sua primeira publicação (em Francês), ou seja, a de 1952, poderia ser inserida

[1]"um inicial, em grande parte, uma reminiscência de um predecessor (Mozart no caso de Beethoven e Joyce no caso de Beckett), um segundo, muito original e diferente [...], e um terceiro que desbrava um mundo da arte onde ninguém se aventurara antes" (CALDER, 2012, p. 27-28 – tradução nossa).

no segundo período, e sabemos que essa obra se apresenta, senão como um cânone literário, como uma das obras dramáticas mais importantes do século XX.

Além de escritor, Beckett também foi crítico – por mais que não tenha desempenhado a fundo esta função – chegando, por exemplo, a redigir, para uma coletânea de artigos críticos, um artigo intitulado *Our exagmination round his factification for incamination of work in progress* (1961), no qual faz análise de *Finnegan's wake* (na época, ainda nomeado e considerado um *Work in Progress*), de James Joyce (1882-1941), e um ensaio crítico chamado *Proust* (1930).

Professor, ator e diretor teatral, Celso de Araújo Oliveira Jr., no artigo *Samuel Beckett: O retrato do artista enquanto crítico* (2006), investiga de que modo as análises críticas de Beckett teriam influenciado sua poética, chegando a apontar a existência de três eixos centrais que acabaram por circundar sua obra: (1) o eixo formal – a partir do artigo sobre Joyce –, (2) o eixo moral e ético – presente no ensaio crítico *Proust* – e (3) o eixo estético temático – vindo de seus comentários sobre pintura contemporânea.

No artigo que escreve, "Dante...Bruno. Vico... Joyce*"*, da coletânea já citada, Beckett faz uma relação entre o purgatório de Dante e o de Joyce, concluindo que o primeiro teria forma de cone e o segundo um formato esférico. Segundo Celso de Araújo Oliveira Jr., o cone teria uma "progressão ascendente, em direção ao Paraíso, em direção ao absoluto, perfeição extática" (2006, p. 135), enquanto que o esférico implicaria "num movimento circular, na direção, na direção de uma repetição cíclica, em constante fluxo" (2006, p. 135).

A ação beckettiana teria sido influenciada pelo formato esférico de Joyce, apresentando nesse ponto o **eixo formal** da sua estética, tendo como fortes características a repetição e a ideia de ciclo. Esse movimento circular é bastante presente em suas peças. *Come and go*(1965), por exemplo, peça chamada por Beckett de "dramaticule" (dramatículo, em português) – por sua curta extensão – e dedicada a John Calder, trata de três mulheres de idades não determinadas, Flo, Vi e Ru. Essas mulheres estão sentadas lado a lado em um banco e, no decorrer da cena, mudam de posição sucessivamente.

A ideia de ciclo está também presente na linguagem por meio da repetição das falas dessas personagens. No início, as três mulheres estão sentadas no banco e então Vi se retira e Flo questiona Ru:"What do you think of Vi?"[2] (BECKETT, 2006, p. 354), Ru

[2] "O que você acha de Vi?" (BECKETT, 2006, p. 354 – tradução nossa).

responde: "I see little change"[3] (2006, p. 354). A repetição se dá a partir do momento em que cada uma das personagens se retira e, em seguida, volta à cena, perguntando àquelas que estão no palco sobre a que se ausentou.

Desse modo, Vi retorna, sentando-se novamente no banco, e então é a vez de Flo se retirar. Com a ausência de Flo, Ru, que foi a última a ser questionada, agora pergunta a Vi:"How do you find Flo?"[4] (BECKETT, 2006, p. 354), que logo diz "She seems much the same"[5] (BECKETT, 2006, p. 354). Por fim, Ru, após ser questionada e em seguida questionar, abandona a cena, dando vez a Vi de interrogar Flo:"How do you think Ru is looking?"[6] (BECKETT, 2006, p. 355), e esta diz "one sees little in this light"[7] (BECKETT, 2006, p. 355).

Tais estratégias de repetição cíclica também são encontradas em outras obras de Beckett, a exemplo de *Waiting for Godot* e a própria *Happy Days* (1961), *corpus* desta dissertação, que fogem da estruturação tradicional aristotélica, na qual usualmente haveria conflito, clímax e desenlace. Ao contrário, essas peças nos dão a ideia de labirinto, pois não temos um eixo que nos centralize e nos mostre a porta de saída para um final conclusivo.

No segundo eixo, o **eixo moral e ético**, investigado a partir do ensaio *Proust,*encontramos quatro pilares, estudados por Beckett, que estariam presentes na obra de Marcel Proust (1871-1922). Contudo, muitos críticos afirmam que esses mesmos pilares também podem ser encontradosna obra de Beckett. São esses: o tempo, o hábito, a memória e o binômio amor/amizade.

Beckett avalia que os sujeitos são vítimas do tempo, não havendo como fugir dele. O tempo age sobre o sujeito e interfere em suas vidas e percepções (BECKETT, 2003). As personagens em Beckett, assim como em Proust, aparecem comprimidas entre passado e futuro. Já sobre o hábito, afirma que "a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos" (BECKETT, 2003, p. 17). O hábito seria, ainda, responsável por encadear o sofrimento (motor da arte) e o tédio (consequência do poder do hábito). O terceiro pilar, a memória, vista como auxiliar do hábito, estaria dividida em dois tipos: a voluntária (confiável) e a involuntária (não confiável, pois escolhe seu tempo de aparecer). Por fim, o binômio amor/amizade. O

---

[3] “Eu vejo pouca mudança” (BECKETT, 2006, p. 354 – tradução nossa).
[4] “Como você acha que Flo está?” (BECKETT, 2006, p. 354 – tradução nossa).
[5] “Ela me parece a mesma” (BECKETT, 2006, p. 354 – tradução nossa).
[6] “Como você acha que Ru aparenta estar?” (BECKETT, 2006, p. 355 – tradução nossa).
[7] “Vê-se pouco com esta luz” (BECKETT, 2006, p. 355 – tradução nossa).

amor sendo a função da tristeza do homem, representaria "nossa busca de um todo" (BECKETT, 2003, p.58) que "pressupõe a consciência de que algo está faltando" (BECKETT, 2003, p. 58), enquanto a amizade, função da nossa covardia ao negar a solidão, o isolamento.

Enfim, Celso de Araújo Oliveira Jr. apresenta o **eixo estético temático** a partir do terceiro ensaio escrito por Beckett sobre as pinturas de Pierre Tal Coat, de André Masson e de Bram Van Velde, apresentando a busca do escritor irlandês pela ideia do nada. Oliveira Jr. menciona os diálogos entre Beckett e Georges Duthuit, publicados em 1949, sobre os três pintores, onde Beckett assinala “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar” (BECKETT *apud* OLIVEIRA JR., 2006, p.143).Em nota de rodapé, Celso de Araújo Oliveira Jr. alerta a respeito da tradução feita para o português "nada a expressar", concluindo que "nothing to express" (em inglês) "significa não apenas que não há nada a expressar, mas também que há justamente este nada a ser expresso" (2006, p. 146).

Tudo isto posto, partimos para *Happy Days*(1961), nosso *corpus*, sabendo que o primeiro esboço sobre a peça foi escrito em 8 de outubro de 1960 e levava o título de "Female Solo" (Solo feminino) (ANDRADE *apud* BECKETT, 2010). Segundo Andrade, no decorrer de sua escrita, "foram sete versões e muitas mudanças, mas a essência da peça – o cenário desértico e simétrico, a protagonista feminina enterrada, tendo um marido quase mudo e invisível, agarrando-se às palavras e às coisas que restam, repassadas num ritual matutino" (*apud* BECKETT, 2010, p. 9) há muito já faziam parte dos planos de Beckett.

Enterrada até a cintura, em meio à uma terra desidratada, está Winnie. O seu marido Willie, que não está enterrado, mas sim sobre a terra, encontra-se escondido atrás do monte. Essa seria uma descrição bastante sucinta do início do primeiro ato de *Happy Days*. Winnie, uma senhora de classe média por volta dos cinquenta anos, loira, conservada e de seios fartos. Willie, sobre quem não temos a mesma quantidade de informações, apresenta-se como um homem na casa dos sessenta. Um despertador estridente que se assemelha a um alarme de incêndio é o som que não permite Winnie dormir, anunciando cada momento de sua rotina torturante que, apesar disso, Winnie leva com um ânimo que, se não irônico, é surpreendente.

Ainda no *Prefácio* a uma das traduções brasileiras de *Happy Days*, ano de 2010, Andrade menciona que as únicas personagens da peça, Winnie e Willie, "se medem contra um mundo de privações e possibilidades bloqueadas" (*apud* BECKETT, 2010, p. 10). As privações e bloqueios assinalados por Andrade confirmariam as ideias de ciclo, de tempo, de memória e de hábito, apresentando personagens desamparadas e isoladas no mundo. Desse aspecto, podemos assinalar o hábito fastioso e o tédio em que vivem. O tempo, cumprindo sua função de agente contra o qual o sujeito não pode interferir, é um tempo estagnado, que parece não progredir e que castiga a memória de Winnie, afogada em seus devaneios.

Além disso, com a criação da personagem Winnie, Beckett inaugura o que Andrade viria a chamar de "uma compreensão inédita e muito mais entranhada das interdições e peculiaridades do universo feminino" (*apud* BECKETT, 2010, p. 12), compreensão esta que, segundo o autor, se prolongaria em outras personagens das obras posteriores: a May de *Footfalls* (1975), a voz presente em *Not I* (1972) e a personagem principal de *Ill Seen Ill said* (1982).

Em suma, as obras de Samuel Beckett dão oportunidade a um vasto universo de possibilidades de análise. Pode-se estudar suas peças sob perspectivas da religião, pintura, linguagem, simbologias, alegorias, filosofia, dentre outras potencialidades. O presente trabalho elege fazer uma reflexão sobre o teatro do absurdo, assim intitulado por Esslin a partir de Camus, à luz das teorias do niilismo nietzschiano e do existencialismo sartriano, tendo como *corpus* a obra *Happy Days*. Nesse enquadramento, pretende-se também averiguar as subcategorias metaficção, paródia e ironia, usufruindo desses conceitos para assegurar nossa investigação no que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo da obra beckettiana em questão.

Considerando-se o acima exposto, organizamos a presente pesquisa em três capítulos. O **primeiro capítulo** é dedicado a uma contextualização, bem como a uma revisão, do título de Teatro do Absurdo, dirigido por Martin Esslin (1961) a autores como Samuel Beckett. Isso nos remete ao que Albert Camus (2014)conceituou ao falar de um mundo e de um homem absurdos. Averiguamos ainda, nesse primeiro momento, o contexto no qual surgiu esse teatro, a saber, o século XX.Em seguida, pelas indicações sugeridas, achamos necessário fazermos reflexões tanto do Teatro do Absurdo com a noção de niilismo, segundo Nietzsche (2001), (2009) e (2011), quanto do Teatro do Absurdo emrelação ao existencialismo e ao Teatro Existencialista, a partir das considerações de Sartre (2010) e Reynolds (2006). Por fim, para este primeiro capítulo,

discutimos a crise do drama, de acordo com a perspectiva de Peter Szondi (2001), para quem a forma dramatúrgica arrastou o homem para seu isolamento, se distanciando de um referencial inter-humano.

No tocante às leituras para o **segundo capítulo** desta pesquisa, Gustavo Bernardo, em *O Livro da Metaficção* (2010), Patricia Waugh (1984) e Linda Hutcheon (2013) foram essenciais para apresentarmos fundamentos teórico-críticos para o estudo da metaficção. Sobre o conceito de paródia, buscamos Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia* (1985), Giorgio Agamben, em *Profanações* (2007), Jameson, em "Pós-modernidade e Sociedade de Consumo" (1985) e em *Postmodernism or The Cultural Logico f Late Capitalism*(1991), Bakhtin, com seus textos *Problemas da poética de Dostoievski* (1981) e *A Tipologia do Discurso da Prosa*(1981), e Sant'Anna, com o livro *Paródia, paráfrase & cia* (2003). Por fim, quanto à noção de ironia, examinamos os pontos de vista de Linda Hutcheon, em *Teoria e Política da Ironia* (2000), e de D. C. Muecke, em *Irony and the Ironic* (1986).

Em nosso **terceiro capítulo**, enfim, dedicamo-nos à análise crítico-interpretativa da peça teatral *Happy Days*, de Samuel Beckett, examinando como as noções investigadas nos dois capítulos anteriores se entrecruzam – absurdo, niilismo, existencialismo, metaficção, paródia e ironia –, sem perder de vista o contexto em que a obra está intrinsecamente inserida. A nossa dissertação pretende demonstrar, a partir da análise da obra *Happy Days*, que o termo absurdo é mais rico quando não visto isoladamente, mas em ligação com as noções de niilismo e existencialismo. Buscamos, ainda, revelar de que modo esses conceitos aparecem não só no conteúdo da peça, mas também em sua forma, a partir do estudo das subcategorias metaficção, paródia e ironia. Ademais, esperamos demonstrar o quanto essas noções estão interligadas e merecem um olhar mais atento, principalmente no que diz respeito a leituras de obras de autores como Samuel Beckett.

Em face dessa complexidade da peça teatral *Happy Days*, bem como da vasta obra de Samuel Beckett, que não põe limitesa suas diversas formas de significação, acreditamos que a nossa perspectiva apresenta mais uma leitura possível a questões que permeiam a obra. Dessa maneira, esperamos que nosso estudo venha a contribuir para instigar outros estudantes, professores, atores e diretores a fazer novas pesquisas em relação a esse autor irlandês, bem como a outras obras irlandesas e a outros autores do chamado Teatro do Absurdo.

CAPÍTULO I - O TEATRO DO ABSURDO ESUAANGÚSTIA METAFÍSICA

Após a Segunda Guerra Mundial, surge o Teatro do Absurdo, que já se anunciava em 1895 com a peça de Alfred Jarry (1873-1907), a *Ubu Roi* (Ubu Rei, na tradução para o português), mas que se consolidou apenas na segunda metade do século XX, principalmente com nomes como Samuel Beckett, com peças como *Waiting for Godot* e *Happy Days*, e Eugène Ionesco (1909-1994), com *A cantora careca* (1949) e *As cadeiras* (1963). Sobre o teatro no século XX, Margot Berthold, em sua obra*História Mundial do Teatro* (2011), afirma que o mesmo

> (...) tornou-se mais culinário e ao mesmo tempo mais espartano do que nunca, mais intelectual e subjetivo, gosta de posar de antiteatro. Ele está tentando verificar até onde pode ir no questionamento de sua própria validade. Conta com a possibilidade de servir-se de todos os mecanismos teatrais modernos concebíveis ou de provar, ao contrário, que não necessita de absolutamente nenhum acessório cênico. O teatro pode dever seus impulsos a um dramaturgo, a um diretor, a um administrador, a um órgão que o subvencione ou a uma companhia comercial (2011, p. 522).

Ora, se para Margot Berthold, "o drama moderno parece não ter pé nem cabeça, e assim o palco surge como um espelho deformante a refletir uma imagem que o público não está preparado para aceitar"(2011, p. 522), é porque ele busca refletir a imagem da própria sociedade, radicalmente deformada no pós-guerra. Ionesco, ao falar do traço mais característico das pessoas dessa época, disse que "qualquer tipo de consciência mais profunda de destino" (*apud* BERTHOLD, 2011, p. 522) tinha se perdido e que o drama do pós-guerra mostrava, a partir de um quadro tragicômico da vida, que não podemos mais evitar questões como "o que estamos fazendo na terra e como podemos suportar o peso esmagador do mundo das coisas" (*apud* BERTHOLD, 2011, p. 522). Em ensaio sobre Kafka (1883-1924), Ionesco define o termo "absurdo" como "algo que não tem objetivo" e enfatiza que "quando um homem está desligado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, ele se perde, tudo o que faz fica sem sentido, absurdo, inútil, ceifado em seu gérmen" (*apud* BERTHOLD, 2011, p. 522).

Tendo como ponto de partida considerações expostas por Esslin (2001), Camus (2014) e Hobsbawn (2014),a primeira seção deste capítulo será dedicada ao estudo do Teatro do Absurdo e sua relação com o século XX. Em segundo momento, discutiremos anoção de niilismo e a influência que esta exerceu paraosurgimento da concepção

deteatro do absurdo de Esslin (2001), partindo da assertivade Margot Berthold (2011) e de algumas obras de Nietzsche. A seção também será guiada por estudos de Santos (2011) e Lefranc (2003). Por fim, na terceira seção, investigaremos as características do Teatro do Absurdo e do Teatro Existencialista, averiguando de que forma conceitos do existencialismo podem ser vistos em ambos. Para esta última discussão, nos deteremos em Reynolds (2006), Jean-Paul Sartre (2010) e Szondi (2001), este último a tratarda crise do drama moderno.

1.1 O TEATRO DO ABSURDO E O SÉCULO XX

> *(...) diz-se às vezes que o sofrimento torna os homens sábios. Isso não aconteceu na Primeira Guerra Mundial.*
>
> (WATSON *apud* REZENDE, 2004, p. 392).

Como falar do Teatro do Absurdo sem antes revisitar, ainda que de forma breve, a história do século em que ele surge? O século em que viveram grandes nomes, a saber, o dramaturgo Samuel Beckett (1906-1989), os escritores-filósofos Albert Camus (1913-1960), Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Simone de Beauvoir (1908-1986), os pintores René Magritte (1898-1967) e Salvador Dalí (1904-1989), dentre tantos outros que, de alguma forma, moldaram o nosso tempo no âmbito das artes e da filosofia. O que não se pode esquecer é – e é disso que trata esta revisitação – que as várias formas de arte e conceitos filosóficos surgidos no século XX também foram moldados pelo o que o seu tempo proporcionou do ponto de vistasociocultural, político e econômico.

Em *Era dos extremos: O breve século XX 1914-1991* (2014), o professor e pesquisador Eric Hobsbawn, que também viveu boa parte desse século – nasceu em 1917 e morreu em 2012 – cita o escritor T. S. Eliot: "é assim que o mundo acaba – não com uma explosão, mas com uma lamúria" e conclui que "O Breve Século XX se acabou com os dois" (2014, p. 21). É, então, a partir do ponto de vista de Hobsbawn sobre esse século que nos guiaremos nesta investigação por entre os cadáveres das duas grandes guerras: a Primeira Guerra Mundial, que durou de 1914 a 1918, e a Segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945.

Em olhar panorâmico, Hobsbawn apresenta como doze pessoas, de diferentes áreas, enxergam o século XX. Façamos um recorte de cinco entre os doze comentários:

1. *Isaiah Berlin* (filósofo, Grã-Bretanha) "(...) o século mais terrível da história"; 2. *Primo Levi* (escritor, Itália) "Nós, que sobrevivemos aos campos, não somos verdadeiras testemunhas. (...) Nós, sobreviventes, somos uma minoria não só minúscula, como também anômala. Somos aqueles que, por (...) habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram (...) não voltaram, ou voltaram sem palavras"; 3. *William Golding* (Prêmio Nobel, escritor, Grã-Bretanha) "(...) o século mais violento da história humana"; 4. *Ernst Gombrich* (historiador da arte, Grã-Bretanha) "É uma catástrofe, uma tragédia. Não sabemos o que fazer a respeito"; e por fim 5. *Severo Ochoa* (Prêmio Nobel, ciência, Espanha) "O mais fundamental é o progresso da ciência, que tem sido realmente extraordinário [...] Eis o que caracteriza nosso século" (2014, p. 11-12).

É inegável o reconhecimento do quanto a ciência avançou no século XX. Modelos desse progresso estão presentes no surgimento e na consolidação de veículos de massa, a exemplo do cinema, da imprensa e do rádio. Veículos que, em seguida, abririam portas para a televisão e para o videocassete, e que traziam consigo a oportunidade de alcançar, em apenas um meio, o grande público (HOBSBAWN, 2014). Hobsbawn assinala, ainda, algumas outras vantagens no que diz respeito ao que ele chamou de "Breve Século XX". Vejamos:

> Na década de 1990 a maioria das pessoas era mais alta e pesada que seus pais, mais bem alimentada e muito mais longeva, embora talvez as catástrofes das décadas de 1980 e 1990 na África, na América Latina e na ex-URSS tornem difícil acreditar nisso. O mundo estava incomparavelmente mais rico que jamais em sua capacidade de produzir bens e serviços e na interminável variedade destes. (...) O mundo estava repleto de uma tecnologia revolucionária em avanço constante, baseada em triunfos da ciência natural previsíveis em 1914 mas que na época mal haviam começado e cuja consequência política mais impressionante talvez fosse a revolução nos transportes e nas comunicações, que praticamente anulou o tempo e a distância. Era um mundo que podia levar a cada residência, todos os dias, a qualquer hora, mais informação e diversão do que dispunham os imperadores em 1914. Ele dava condições às pessoas de se falarem entre si cruzando oceanos e continentes ao toque de alguns botões (...) (2014, p. 21-22).

Mas seriam todas essas vantagens suficientemente satisfatórias para fazer um povo esquecer o seu passado? É sabido que a memória histórica de um povo, principalmente dos nossos contemporâneos, tem estado cada vez mais fadada ao esquecimento. Junto das transformações anteriormente citadas, contudo, tratando-se de

aspectos negativos, estão, conforme Hobsbawn: a) a "desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente" (p. 24); b) a "nova" sociedade "formada por um conjunto de indivíduos egocentrados sem outra conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação (o lucro, o prazer ou seja lá o que for)" (p. 25); c) "um mundo em que (...) os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam (...) o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde nos leva, ou mesmo aonde deve levar-nos, nossa viagem" (HOBSBAWN, 2014, p. 25). É importante lembrar que todas essas transformações foram impulsionadas pelo sistema capitalista, que se consolidava cada vez mais.

Ademais, o fim da Segunda Guerra não garantia a paz mundial. Para Hobsbawn, se partíssemos do conceito de Guerra de Thomas Hobbes, em que "a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida" (*apud* HOBSBAWN, 2014, p. 224), a Guerra Fria poderia ser compreendida como uma espécie de Terceira Guerra Mundial, embora não aos moldes das duas anteriores.

A Guerra Fria consistiu, portanto, no constante confronto por poder e hegemonia entre as duas superpotências da época: Estados Unidos da América (EUA) e a antiga União Soviética (URSS). Após a Segunda Guerra Mundial, ambas começaram a se armar cada vez mais,tendo em vista uma possível guerra nuclear, com destaque para os EUA, que estavam muito à frente da URSS na criação e produção das bombas e mísseis (HOBSBAWN, 2014). De acordo com Hobsbawn, "gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, poderiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade" (2014, p. 224). Lembremos das bombas atômicas[8] lançadas pelos Estados Unidos da América em Hiroshima e Nagasaki, no Japão, no fim da Segunda Guerra Mundial, e de seu efeito devastador.

[8] Primeiro e único momento da história em que armas nucleares foram utilizadas. "A bomba carregava o inocente apelido de "Little Boy". A cidade tinha então 350 mil habitantes. Um em cada cinco morreu em questão de segundos. Hiroshima foi praticamente varrida do mapa" http://www.dw.de/os-ataques-nucleares-a-hiroshima-e-nagasaki/g-16999750<Acesso em 10 de Junho de 2015>.

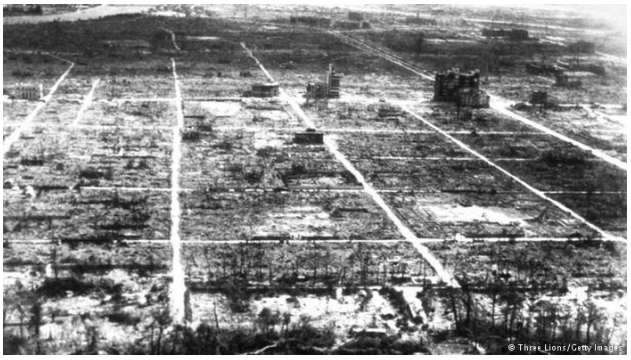

Figura 1. O Primeiro Ataque, em 6 de agosto de 1945, lançado pelo avião "Enola Gay".

Fonte:http://www.dw.de/os-ataques-nucleares-a-hiroshima-e-nagasaki/g-16999750

Figura 2. O "Enola Gay". "O ataque a Hiroshima estava planejado para acontecer em 1 de agosto de 1945, mas teve que ser adiado devido a um tufão. Cinco dias depois, o "Enola Gay" partiu com 13 tripulantes a bordo. A tripulação só ficou sabendo durante o voo que lançariam uma bomba atômica". [Será?]

Fonte:http://www.dw.de/os-ataques-nucleares-a-hiroshima-e-nagasaki/g-16999750

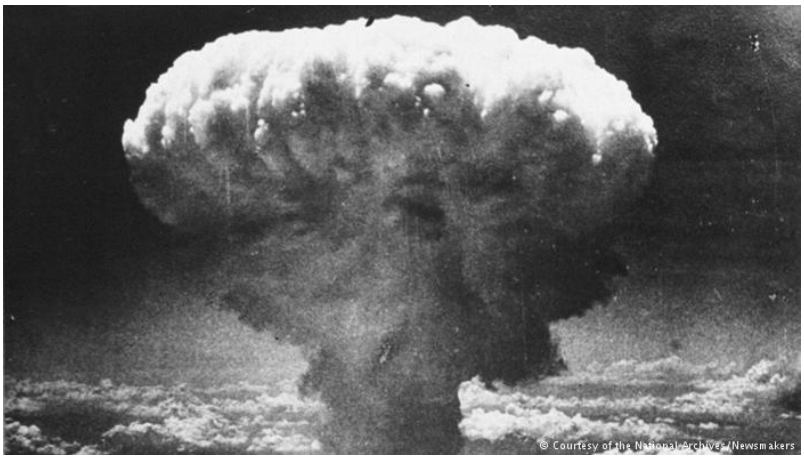

Figura 3. O Segundo ataque. "Três dias depois do ataque a Hiroshima, os estadunidenses lançaram uma segunda bomba atômica sobre Nagasaki".

Fonte:http://www.dw.de/os-ataques-nucleares-a-hiroshima-e-nagasaki/g-16999750

Embora as duas superpotências não tenham se enredado diretamente em uma guerra armada nuclear, chegaram a se envolver em três grandes guerras com países como China, Coreia e Vietnã. Dentre as intenções dos EUA, estavam: evitar a propagação do regime comunista e, claro, se tornarem a grande potência mundial (HOBSBAWN, 2014). Percebamos como as duas assertivas de Hobsbawn se encaixam com o discurso de campanha de John F. Kennedy:

Extrato de discurso 1	Extrato de discurso 2
O inimigo é o próprio sistema comunista - implacável, insaciável incessante em sua corrida para a dominação mundial [...] Não é uma luta por supremacia de armas apenas. É também uma luta pela supremacia entre duas ideologias conflitantes: a liberdade sob Deus *versus* a tirania brutal e ateia (*apud* HOBSBAWN, 2014, p. 229).	Vamos moldar nossa força e nos tornar os primeiros de novo. Não os primeiros se. Não os primeiros mas. Mas primeiros e pronto. Quero que o mundo se pergunte não o que o sr. Kruschev está fazendo. Quero que eles se perguntem o que os Estados Unidos estão fazendo (*apud* HOBSBAWN, 2014, p. 234).

Em suma, esse assombro perduraria, não de 1947 a 1987, com as duas conferências da cúpula de Reyjavik (1986) e Washington (1987) lideradas pelo Secretário-geral do Partido Comunista da União Sociétiva, Mikhail Sergueievich Gorbachev, que deram fim à Guerra Fria, mas com o fim e o colapso do império soviético em 1989, seguido da desintegração da URSS em 1989-1991 (HOBSBAWN, 2014). Observemos como Hobsbawn assinala este fim:

> A Guerra Fria acabou quando uma ou ambas superpotências reconheceram o sinistro absurdo da corrida nuclear, e quando uma acreditou na sinceridade do desejo da outra de acabar com a ameaça nuclear. Provavelmente era mais fácil para um líder soviético que para um americano tomar essa iniciativa, porque, ao contrário de Washington, Moscou jamais encarara a Guerra Fria como uma cruzada, talvez porque não precisasse levar em conta uma excitada opinião pública. Por outro lado, exatamente por isso, seria mais difícil para um líder soviético convencer o Ocidente de que falava sério. Desse modo, o mundo tem uma dívida enorme com Mikhail Gorbachev, que não apenas tomou essa iniciativa como conseguiu, sozinho, convencer o governo americano e outros no Ocidente de que falava a verdade. Contudo, não vamos subestimar a contribuição do presidente Reagan, cujo idealismo simplista rompeu o extraordinariamente denso anteparo de ideólogos, fanáticos, desesperados e guerreiros profissionais em torno dele para deixar-se convencer (2014, p. 246).

Notemos que esse é o período em que o Teatro do Absurdo se insere na Europa, um período em que duas superpotências, provavelmente, não entraram em uma guerra nuclear apenas pelo motivo de que esse seria um ato suicida, embora se utilizassem dessas ferramentas com ointuito de "negociação" (HOBSBAWN, 2014). Não surpreende que a produção artística contemporânea desse momento histórico se esforce por encontrar formas alternativas de significação.

Em *Post-War Drama* (1966), John Hale, professor e pesquisador da *University of Warwick*, escreveu uma introdução à obra, a qual intitulou "A Note on Post-War Drama", e selecionoutrechos de onze peças teatrais[9] representativas do pós-Guerra. Dentre as obras constantes da seleção de Hale estão *Waiting for Godot* (1952), de Beckett, e *The Birthday Party* (1957) do inglês Harold Pinter, também eleito por Esslin como dramaturgo representativo do legado do Teatro doAbsurdo. Além destes autores, encontramos o irlandês Brendan Behan, com *The Quare Fellow* (1954), e os ingleses John Osborne, com sua *The Entertainer* (1957), e N. F. Simpson, com *A Resounding Tinkle*(1957).

Ao introduzir o livro, Hale (1966) separa as peças teatrais desse período em dois grupos. O primeiro diz respeito às "realistic plays" (peças realistas), podendo se apresentar em três diferentes tipos, a saber, "angry/protest plays" (peças com cunho de protesto), "straight foward plays" (peças feitas para o teatro comercial) e "straight plays" (peças que abordavam temas fora do uso comum); o segundo grupo constituiu-se das "fantastic plays" (peças fantásticas).

Segundo Hale, "in the realistic ones, the main events could happen in real life, and the characters behave in a way in which we would expect real characters to behave"[10] (1966, p. 8). O primeiro tipo de peça realista diz respeito às peças de cunho de protesto, nas quais "the dramatist is inveighing against (either with or without seeking to get our vote) something he hates and possibly wants to change"[11]. O segundo tipo de peças realistas, para Hale (1966), seriam as peçasde grande produção, voltadas para o grande público. E, por fim, o terceiro tipo, as "straight plays", "which either discuss themes or use stage techniques which are not habitual in Shaftesbury Avenue" [12] (1966, p. 8).

Já nas peças fantásticas, "either the events or the people or both are **outside normal experience**" (1966, p. 8 - grifo nosso). [13] Vejamos:

---

[9] A seleção constitui basicamente peças anglo-irlandesas, com exceção dos dramaturgos Alan Seymour (Australiano) e Wole Soyinka (Nigeriano).

[10] "nas peças realistas, os principais eventos poderiam acontecer na vida real, e os personagens também agem do modo como esperaríamos que pessoas reais se comportam" (1966, p. 8 - tradução nossa).

[11] "o dramaturgo ataca algo que ele odeia e possivelmente quer mudar (seja com ou sem a intenção de conseguir nosso voto" (1966, p. 8 - tradução nossa).

[12]"que apresentariam temas ou técnicas de encenação que os teatros da Avenida Shafetesbury, em Londres, não estavam acostumados a abordar (1966, p. 8 - tradução nossa).

[13] "tanto os eventos quanto os personagens estariam **fora de um padrão normal de experiência**" (1966, p. 8 - tradução nossa - grifo nosso).

> With the Fantastic plays we move into another zone of theatrical experience: these things could not happen, these people could not exist, or, if they did, they would not behate like that. In a sense, these **anti-realistic works** are the most theatrical of all Any realistic play could be transferred to another medium, film or novel, and still retain something of its impact. Fantastic plays could not. They are much more dependent on the special conditions of a theatre: an audience, actors in make-up walking and talking in an openended box, **an author conscious of the peculiar nature of the comunication** that only occurs in a theatre between a crowd of people in ordinary clothes sitting in the dark, and a few men and women who may be in extraordinary clothes, standing in brilliant light" (HALE, 1966, p. 9 - grifo nosso). [14]

Assim, *The Quare Fellow* e *The Entertainer* revelar-se-iam como peças realistas de protesto, enquanto *A Resounding Tinckle* e as peças de Beckett e Pinter estariam para as peças teatrais fantásticas. Vejamos o que Hale diz sobre o assunto:

> In *A Resounding Tinckle*, N. F. Simpson acknowledges this by having actors refer to the audience and an 'author' talk to them. He also refers to the fact that a play may be something that the actors make up as they go along. Harold Pinter's *The Birthday Party* destroys the notion that a play has to start with a believable situation and lead the audience through to a logical conclusion, and in *Waiting for Godot* Samuel Beckett triumphantly demonstrates that a play does not need a plot. All these dramatists are very conscious of theatrical experience with one hand and then taking it away with the other (1966, p. 9-10).[15]

Embora Hale (1966) anuncie esses autores como parte de um mesmo estilo dramático, assinala que eles são radicalmente diferentes e que a riqueza desse período, do *post-war drama*, encontrava-se justamente na variedade de tons que cada um deles adotaram em suas obras. Ainda para Hale, ao falar da arte dramática pós Segunda

---

[14] "Com as peças Fantásticas nos movemos para uma nova zona de experiência teatral: trata-se de coisas que não poderiam acontecer, de pessoas que não poderiam existir, ou, se existissem, essas pessoas não se comportariam como tal. De algum modo, **essas obras antirrealista** são as mais teatrais de todas. Qualquer peça realista poderia ser transposta para um outro meio artístico, a saber filme ou romance, e ainda manter algo de seu impacto. O mesmo já não aconteceria com as peças fantásticas.Estas são muito mais dependentesdas condições especiais do teatro [do que as peças realistas]: um público, atoresem seus trajes, andando e falando, **um autor consciente da natureza peculiar da comunicação** que somente ocorre no teatro, entre uma multidão de pessoas em roupas comuns, sentadas no escuro, e alguns poucos homens e mulheres que podem, por vezes, se encontrar em trajes extraordinários, de pé, sob uma luz brilhante (HALE, 1966, p. 9 - tradução nossa - grifo nosso).

[15] "Em *A Resounding Tinckle*, N. F. Simpson destaca características das peças teatrais fantásticas na medida em que os atores referem-se à audiência e um autor fala com seu público. Ele também demonstra características de um teatro fantástico quando mostra que uma peça pode ser algo que se cria na medida em que os atores vão avançando. *The Birthday Party* de Harold Pinter destrói a noção de que uma peça tem que começar com uma situação crível e guia a audiência para uma conclusão lógica, e em *Waiting for Godot* Samuel Beckett triunfantemente demonstra que uma peça não precisa ter nem ao menos enredo. Todos esses dramaturgos estão muito conscientes da experiência teatral e agarram o público com uma mão, o direcionando-o para longe com a outra" (1966, p. 9-10 - tradução nossa).

Guerra Mundial, "nothing could be taken for granted any more, either the story, or the use of language, or the traditional relationship between the actors who provided the entertainment and the audience who received it" (1966, p. 8).[16] Entretanto, chega o momentode nos questionarmos: Em termos estéticos, de onde viria o "tom" beckettiano?

No que tange os movimentos de vanguarda, em 1914, Hobsbawn (2014) afirma que quase tudo que se podia chamar de "modernismo" já se encontrava posto, como por exemplo: o cubismo, o expressionismo, as pinturas puramente abstratas e o rompimento com a tradição na literatura. Dentre os movimentos, é possível que o surrealismo tenha sido o mais influente na obra de Samuel Beckett, como podemos inferir a partir da citação de Hobsbawn "uma contribuição autêntica ao repertório das artes de vanguarda e sua novidade foi atestada por sua capacidade de causar impacto, incompreensão" (2014, p. 180), além do trabalho permeado pelo imaginário e pelo inconsciente, revelando seu lado psicanalítico dos símbolos e dos sonhos. Ainda sobre o surrealismo, "o que contava era reconhecer a capacidade da imaginação espontânea, não mediada por sistemas de controle racional, para extrair coesão do incoerente, e uma lógica aparentemente necessária do visivelmente ilógico ou mesmo impossível" (HOBSBAWN, 2014, p. 180).

Ora, "extrair coesão do incoerente" e estar em uma lógica "do visivelmente ilógico ou impossível" está totalmente relacionado ao que viria ser chamado na década de 1950, pelo crítico Martin Esslin (1918-2002), de Teatro do Absurdo. Essa definição descreve dramaturgos e diretores, a princípio bastante diferentes entre si, mas que tratavam suas obras de forma inusitada no que diz respeito às suas relações com a realidade.

O Teatro do Absurdo foi inspirado nas vanguardas europeias e teria por características principais: diálogos repetitivos e aparentemente sem sentido; personagens simbólicos e não-personagens, ao invés de personagens clássicos ou problemáticos; personagens em situações ilógicas, enredos episódicos, fragmentados e não causais; dentre outras características. A exemplo de um personagem preso em um amontoado de terra – como em *Happy Days*, nosso *corpus* – ou esperando alguém que nunca chega – a exemplo de *Waiting For Godot*.

---

[16] "Nada mais poderia ser tomado por garantido, nem a fábula, nem o uso da linguagem, ou a tradicional relação entre atores que proviam o entretenimento e a audiência que o recebia" (1966, p. 8 - tradução nossa).

Martin Esslin explora esse conceito em seu livro teórico chamado *The Theatre of the Absurd* (1961). De acordo com Esslin, tais peças possuem finais bastante diferentes daqueles das peças tradicionais, que continham começo, meio e fim. Além disso, segundo o autor, existiria também um método bem peculiar no fazer artístico desses dramaturgos e, que consequentemente, suas obras só poderiam ser julgadas à luz da teoria do que nomeava como Teatro do Absurdo.

Embora Esslin mencione alguns nomes de dramaturgos que estariam ligados pela ideia desse teatro absurdo, tais como Eugène Ionesco (Romeno), Arthur Adamov (Francês), Harold Pinter (Inglês), Samuel Beckett (Irlandês), dentre outros, esses autores não faziam parte de nenhum movimento ou escola[17] e afirma: "on the contrary, each of the writers in question is an individual who regards himself as a lone outsider, cut off and isolated in his private world" (2001, p. 23-24)[18]. Cada um desses autores possuía suas próprias abordagens, raízes, temas e *background*.

Não por coincidência, a maior parte desses autores não eram franceses, embora se encontrassem instalados na França – lugar onde os artistas acreditavam ter mais liberdade de trabalho e viver uma vida mais distante dos padrões conservadores europeus. Entretanto, o Teatro do Absurdo não esteve somente por lá, expandindo-se também para lugares como a Grã-Bretanha, a Espanha e até mesmo os Estados Unidos.

A seguir, um pouco mais sobre o Teatro do Absurdo através das palavras do próprio criador do termo:

> It was an expression, symbolic in order to avoid all personal error, by an author who expected each member of his audience to draw his own conclusions, make his own errors. It asked nothing in point, it forced no dramatized moral on the viewer, it held out no specific hope (...). We're still waiting for Godot, and shall continue to wait. When the scenery gets too drab and the action too slow, we'll call each other names and swear to part forever - but then, there's no place to go! (ESSLIN, 2001, p. 22).[19]

---

[17] "Recordemo-nos do enfado, se não mesmo do azedume de Genet e Ionesco, quando estiveram no Brasil e foram entrevistados por apressados repórteres, desejosos de obter maiores detalhes sobre o assunto. Um deles respondeu mais ou menos assim: Absurdo? Não sei, é melhor perguntar a Esslin" (FRAGA, Eudinyr. *Qorpo Santo: Surrealismo ou Absurdo?*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988).

[18] "ao contrário, cada um dos escritores em questão é um indivíduo que se considera um solitário, isolado em seu mundo privado" (2001, p. 23-24 - tradução nossa).

[19] "O teatro do absurdo" é uma expressão, simbólica, a fim de evitar todo erro pessoal, por um autor que espera cada um dos membros de sua audiência tirar suas próprias conclusões, cometer seus próprios erros. Esse teatro não questionava nada exatamente, não forçava nenhuma lição de moral sob o espectador, não incitava o sentimento de esperança (...). Estamos ainda à espera de Godot, e devemos continuar a esperar. Quando o cenário ficar muito monótono e a ação muito lenta, chamaremos os nomes uns dos outros e juraremos partir para sempre - mas, logo compreenderemos que não há nenhum lugar para ir!" (ESSLIN, 2001, p. 22 - tradução nossa).

Assuntos como violência, guerras, vazio, solidão, falta de esperança, declínio da fé nas religiões (ainda um aspecto central no final da Segunda Guerra Mundial), dentre outros temas, eram cada vez mais latentes nessecontexto. É preciso, então, compreender de onde Esslin retirou o termo "absurdo".

Em 1942, Albert Camus se questionava por que o homem, desde que perdeu a fé e o sentido da vida, não deveria escapar através do suicídio. Ao refletir sobre isso, escreveu o livro *O mito de Sísifo*, em que falava do raciocínio absurdo, do ser humano absurdo e da criação também dita absurda, instância da qual Esslin viria a retirar o termo para categorizar um teatro atento a essa concepção da existência enquanto absurda.

De acordo com Pinto, em prefácio à edição de bolso de *O Mito de Sísifo*, Camus recusa igualmente: o suicídio individual, que cancelaria o absurdo existente na relação do homem com o mundo; o suicídio filosófico (especialmente no que diz respeito aos "filósofos existencialistas"), que teria por essência a evasão metafísica, ou seja, se apresentaria no teor da explicação e não da descrição; e por fim, o suicídio político, representado pelas utopias que afirmam serem capazes de banir o absurdo da nossa história (2014, p. 8).

Camus anuncia logo no início de seu livro que "só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio" e afirma, em seguida, que a pergunta fundamental da filosofia é saber julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida. Investigar se o mundo tem "três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias" (2014, p. 19), seria formularindagações secundárias. Pois bem, foi desta questão maior, a saber, refletir se a vida vale ou não a pena ser vivida, que o escritor-filósofo se dispôs a tratar, descrevendo, e não explicando, o raciocínio absurdo, o homem absurdo e as vias pelas quais iriam as criações artísticasditas absurdas.

Para Camus, o raciocínio absurdo está em saber que este é "o estado metafísico do homem consciente, não conduz a Deus" (2014, p. 49). É importante ressaltar que Camus não exclui Deus.Em nota de rodapé,observa que excluir Deus seria o mesmo que afirmar sua existência. O fundamento deste raciocínio é compreender que o espírito e o mundo estão apoiados um no outro, entretanto, não podem se abraçar. Desse modo, a vida nada mais é que o desespero. Há um mundo que conduz a nada esó com a morte o absurdo se acaba.

O homem absurdo, assim, é o ser vivente desse mundo, que não acredita no sentido profundo das coisas e que não se separa do tempo. É preciso rejeitar a nostalgia, o apego ao passado. O tempo é o que existe agora. O homem absurdo não tem futuro. Camus cita alguns filósofos e dentre eles Nietzsche: "O que importa (...) não é a vida eterna, e sim a eterna vivacidade" (*apud* CAMUS, 2014, p. 85).

No que diz respeito à criação absurda, Camus afirma que:

> Posso fazer uma obra absurda, escolher a atitude criativa em vez de outra. Mas uma atitude absurda, para continuar sendo tal, deve manter-se consciente de sua gratuidade. Tal como a obra. Se nela não se respeitam os mandamentos do absurdo, se ela não ilustra o divórcio e a revolta e se sacrifica as ilusões e suscita a esperança, então não é mais gratuita. Já não posso me afastar dela. Minha vida encontra ali um sentido: isto é ridículo. Ela não é mais o exercício de desapego e de paixão que consome o esplendor e a inutilidade de uma vida humana (2014, p. 104).

Percebemos, então, que "há assim uma felicidade metafísica em sustentar a absurdidade do mundo" (CAMUS, 2014, p. 97) e é na arte que o homem absurdo encontra seu deleite. O personagem absurdo precisa ser um homem vencido de antemão, sem ilusões providas da esperança e da nostalgia. Assim como na guerra se trata de viver ou morrer, no mundo absurdo a questão é respirar com ele, e cita Nietzsche novamente "A arte, e nada mais do que a arte (...) temos a arte para não morrer ante a verdade" (*apud* CAMUS, 2014, p. 97).

Camus ainda investiga e afirma que a ideia de arte não deve ser vista separada de seu criador, pois separá-los é um erro, visto que "para tornar possível uma obra absurda, é preciso que o pensamento, na sua forma mais lúcida, esteja inserido nela. Mas, ao mesmo tempo, é preciso que só apareça como inteligência ordenadora" (2014, p. 100). Em seu ponto de vista, os grandes escritores, ou romancistas, são aqueles que são também filósofos e exemplifica utilizando nomes como os de Dostoiévski, Kafka e Proust.

Ademais, ao falar da própria criação artística, em tempos de falta de esperança e de esgotamento em todos os âmbitos da vida,destaca que "se nela o absurdo não é respeitado, saberemos através de que viés a ilusão se introduziu" (2014, p. 105). Em sua opinião, talvez tenha sido Nietzsche "o único artista que chegou às consequências extremas de uma estética do Absurdo, pois sua última mensagem reside numa lucidez

estéril e conquistadora e numa obstinada negação de todo consolo sobrenatural" (2014, p. 137). Partindo desse pressuposto seria, assim, o Teatro do Absurdo um teatro niilista?

1.2O TEATRO DO ABSURDO, O *NONSENSE* E O TEATRO ÉPICO

> *O Teatro do Absurdo é a Comedia dell'arte do niilismo, o grand guignol de um mundo de paradoxos.*
>
> (BERTHOLD, 2011, p. 523).

Se no teatro naturalista, ou realista [20], a denúncia era de ordem social e de cunho revolucionário, a exemplo da primeira peça considerada didático-realista de George Bernard Shaw (1856-1950), *Widower's Houses* (*Casas de Viúvas*), que estreou em 1892, o Teatro do Absurdo surge com a crença de que:

> O que conta é a realidade psicológica. O palco torna-se um espaço sem nenhuma referência identificável, o pesadelo visível da vacuidade. Um planalto desolado com uma última árvore nua, diante da qual Vladimir e Estragon, numa autossugestão sem sentido, esperam Godot; um deserto de areia no qual Winnie vai afundando mais e mais profundamente; duas latas de lixo onde Nagg e Nell consomem-se na expectativa do miserável final do *Endgame* (*Fim de Jogo*) - este é o mundo cênico do Absurdo de Samuel Beckett (BERTHOLD, 2011, p. 522).

Para Margot Berthold (2011), o objetivo da vanguarda dramática era o de redescobrir e não inventar. Essa descoberta se direcionaria para a busca de formas e ideais que se aproximassem de um teatro mais puro, ou seja, de um teatro que fugisse das convenções tradicionais e que rompesse com o clichê. É tanto que Esslin, ao estudar o Teatro do Absurdo, apresenta um capítulo pontual sobre o que alega ser a tradição absurda, no qual expõe elementos desse teatro que já haviam sido antecipados em outros momentos, por via da literatura, do uso da linguagem e por intermédio da pintura.

Esslin assegura que a tradição absurda estaria ligada à *commedia dell'arte* e a seus *clowns* e paradoxos, aShakespeare e sua absurdidade, bem como ao cinema falado

---

[20]"O realismo (termo anglo-americano para aquilo que se chamava naturalismo na Europa)" BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011

e mudo de Chaplin e Keaton, aos diálogos surrealistas, ao *folk-theatre* austríaco, aos primeiros trabalhos de Brecht – os quais chama de "early Brecht" –, à literatura verbal *nonsense* a partir dos textos de Freud, Rabelais, Lewis Carroll, Edwar Lear, Ring Lardner, Flaubert e Joyce, Kafka, Jarry, dentre outros. Daí compreendemos a assertiva de Margot Berthold, segundo a qual esse teatro nada inventou, mas redescobriu e se configurou numa junção de diversos elementos. Conheçamos alguns deles.

A *commedia dell'arte* teria surgido no século XVI, na Itália, e à princípio, significava apenas um teatro culto de *commedia*. Os atores *dell'arte* eram considerados atores profissionais, ao contrário de grupos de estudantes acadêmicos da época, e "seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas" (BERTHOLD, p. 353, 2011).

Um aspecto interessante desse teatro é que ele dispensava o texto teatral consolidado. Ao invés de entrarem no palco com um texto completamente definido, optavam pororganizar as partes essenciais da ação, como qual seria a intriga, o desenvolvimento e a solução da peça, e os detalhes deixavam para improvisarem no palco "O alvo e o objeto dos jogos cômicos são os tipos passivos, sempre trapaceados, que se tornam caricaturas grotescas de si mesmos" (BERTHOLD, p. 355, 2011).

Os *clowns* de Shakespeare também fazem parte desta tradição. São personagens que apresentam um certo tipo de comportamento absurdo, que se caracteriza pela sua incapacidade de parecer compreender a lógica de algumas relações, mas que em muitas vias eram quem obtinham o saber mais útil aos que os rodeavam. Pensemos em um Falstaff na peça *Henrique IV* (Parte I e II) e nas *Alegres Comadres de Windsor*, assim como também no bobo do *Rei Lear* e em suas contradições, pois os bobos não passavam de meros covardes quando as coisas se complicavam.

Para Esslin (2001), o cinema mudo de comédia com Chaplin (1889-1977) e Keaton (1895-1966) também teria sido forte influenciador do que se tornou o Teatro do Absurdo. A grande *performance* desses atores "demonstrates the deep poetic power of wordless and purposeless action" (p. 22)[21] e conclui que ambos são perfeitas incorporações de um homem que se encontra face a face com um mundo da era da máquina, um mundo que está fora de controle, onde o homem é mero produto social. Quanto ao cinema falado, menciona o francês Jacques Tati (1907-1985), roteirista e

[21] "demonstram o profundo poder poético da ação sem palavras e sem propósito" (p. 22 - tradução nossa).

ator, que trabalhou primeiramente com mímica e música e, posteriormente, iniciou sua carreira no cinema com o gênero cômico. Segundo Esslin, Tati também teve uma abordagem próxima a do Teatro do Absurdo:

> Tati's approach is closely related to that of the Theatre of the Absurd, particularly in his deflation of language, by using dialogue mostly as an indistinct background murmur, and his subtle introduction of highly charged symbolical imagery, as in the masterly final scene of *Mon oncle*[22], where his departure from an insanely mechanized and busy airport is subtly raised into an image of death (ESSLIN, p. 25, 2001).[23]

Figura 4. Charles Chaplin.

Fonte:http://www.google.com.br/images

Figura 5. Buster Keaton. Ator e diretor estadunidense, considerado pela crítica como o grande rival de Chaplin.

Fonte:http://www.google.com.br/images

Figura 6. Jacques Tati.

"Há muito pouco diálogo audível em Tati e sua economia no uso do som contribui para a sensação de que esses filmes criam um mundo contemporâneo proibido onde Hulot se sente à deriva e supérfluo" (TRADUÇÃO NOSSA)

Fonte: http://www.criterion.com/explore/128-jacques-tati

No que diz respeito aos diálogos, o Teatro do Absurdo também recebe uma forte influência do surrealismo dos irmãos Marx, Chico, Harpo, Groucho, Gummo e Zeppo

---

[22]*Mon Oncle* (1959) é protagonizado pelo Monsieur Hulot, personagem criado e encenado por Tati que está em diversos de seus filmes, a exemplo de *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) e *Play Time* (1971), dentre outros.

[23]A abordagem de Tati está intimamente relacionada com a do Teatro do Absurdo, particularmente no que diz respeito à deflação da linguagem, usando o diálogo principalmente como um indistinto murmúrio de fundo, e sua sutil introdução a um imaginário altamente simbólico, a exemplo da magistral cena final de *Mon Oncle*, onde sua partida de um aeroporto insanamente mecanizado e lotado subitamente se transforma em uma imagem de morte (ESSLIN, p. 25, 2001 - tradução nossa).

em suas produções de comédia para teatro, cinema e televisão. Os irmãos Marx teriam sido responsáveis por fazer uma ponte entre a *commedia dell'arte* e o gênero vaudeville, o que teria influenciado diretamente Ionesco, autor absurdo (ESSLIN, 2001).

Já o *folk-theatre* austríaco teria antecipado as combinações entre bufões e imagens alegóricas que partiam da irreverência, extravagância e do teatro improvisado. Ferdinand Raimund (1790-1836), ator e dramaturgo austríaco, influenciaria o Teatro do Absurdo a partir de suas imagens cômicas e, ao mesmo tempo, profundamente trágicas "human condition is presented to us as a concrete poetic image that has become flesh on the stage and that is at the same time broadly comic and deeply tragic" (ESSLIN, p. 27, 2001)[24]. Outra figura importante do *folk-theatre* foi Johann Nestroy (1801-1862), que apresentou em seus diálogos feições surrealistas, como em *Judith und Holofernes* (1849), "One day I should like to pick a fight with myself, just to see who is stronger - I or I?" (NESTROY *apud* ESSLIN, p. 28, 2001)[25].

Esslin (2001) também acredita que as primeiras obras de Brecht (1898-1956)anteciparam aspectos do Teatro do Absurdo. Quando escreveu sua primeira peça conhecida, Brecht tinha apenas 22 anos, era estudante na *Munich University* e o mundo se encontrava em um de seus primeiros anos Pós Primeira Guerra. De acordo com Bernard Dort, estudioso do dramaturgo alemão, citado no livro *Dramaturgia: A construção da personagem* (1931) de Renata Pallottini, Baal, personagem que também leva o título da peça de Brecht, seria "o retrato de uma negação; niilista, o poeta Baal nega tudo e nega a si próprio" (DORT *apud* PALLOTTINI, 2013, p.120). Para Renata Pallottini, a peça *Baal* (1920) teria sido uma paródia de *O solitário* (1917), do expressionista Hanns Johst (1890-1978). Todavia, ao passo que Johst teria apresentado um personagem de um modo idealista, Brecht o teria apresentado esvaziado de ideais, pois o seu Baal "é a Biografia de um expressionista sem ilusões. Uma constatação do fracasso" (DORT *apud* PALLOTTINI, 2013, p.121).

De acordo com Renata Pallottini, apenas entre 1924 e 1926, Brecht nos apresentaria sinais do que a autora chamou de "seu verdadeiro caminho" (2013, p. 125), e isto se dá quando ele escreve e encena *Um Homem É Um Homem*. Temos, então, a tese de Brecht de que "um homem é o que é porque as circunstâncias o fazem assim;

---

[24] "a condição humana nos é apresentada como uma imagem poética concreta que se torna viva no palco e que ao mesmo tempo é amplamente cômica e profundamente trágica" (ESSLIN, p. 27, 2001 - tradução nossa).

[25] "Um dia eu gostaria de pegar uma briga comigo mesmo, apenas para ver quem é mais forte - Eu ou Eu?" (NESTROY *apud* ESSLIN, p. 28, 2001 - tradução nossa).

basta que mudem as circunstâncias (...) e o homem mudará por inteiro" (2013, p. 126). Quanto à forma de suas peças teatrais, torna-se efetivamente um Teatro Épico, pois tal ação teatral "não se desenvolve mais de maneira contínua e uniforme: ela é constantemente interrompida, para permitir que os atores se dirijam diretamente ao público - coisa que eles fazem, inclusive, quando entoam as canções" (DORT *apud* PALLOTTINI, 2013, p. 127).

Para compreendermos melhor o que seria o Teatro Épico nos remeteremos ao esquema criado pelo próprio Brecht em *Theatre for Learning*[26](2005), que nos apresenta as distinções entre este teatro, o épico, e o Teatro Dramático. Vejamos:

Dramatic Form	**Epic Form**
- The stage "incarnates" an event[27].	**- It relates it[40].**
-Involves the audience in an action, uses up its activity[28].	- Makes the audience an observer but arouses its activity[41].
- Helps it to feel[29].	**- Compels it to make decisions[42].**
-Communicates experiences[30].	-Communicates insights[43].
- The audience is projected into an event[31].	**- Is confronted with it[44].**
-Suggestion is used[32].	-Arguments are used[45].
-Sensations are preserved[33].	-Impelled to the level of perceptions[46].
- The character is a known quantity[34].	**- The character is subjected to investigation[47].**
- Man unchangeable[35].	-Man who can change and make changes[48].
-His drives[36].	-His motives[49].

[26] Utilizaremos a tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, do esquema encontrado na obra de Margot Berthold, *História Mundial do Teatro*, Editora Perspectiva, São Paulo: 2011.
[27] "**o palco personifica um evento**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[28] "envolve o espectador numa ação e usa sua atividade (2011, p. 506).
[29] "**possibilita sentimentos**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[30] "transmite-lhes vicências" (2011, p. 506).
[31] "**o espectador é imerso na ação**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[32] "ela é trabalhada com sugestão" (2011, p. 506).
[33] "os sentimentos são preservados como tais" (2011, p. 506).
[34] "**o homem é pressuposto como algo conhecido**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[35] "o homem é imutável" (2011, p. 506).
[36] "tensão voltada para o desfecho" (2011, p. 506).

- Events move in a straight line[37]. -Natura non facit saltus[38]. - The world as it is[39].	**- In “irregular” curves[50].** - Facit saltus[51]. - The world as it is becoming[52]. (BRECHT, 2005, p. 23 - grifo nosso).

Obviamente não temos a intenção de equiparar o Teatro do Absurdo ao Teatro Épico de Brecht, mas apenas de apresentar alguns fundamentos já presentes em Brecht que foram, em seguida, radicalizados no Teatro do Absurdo. Nos deteremos nos seis pontos acima destacados, dentre tantos outros ilustrados por Brecht.

Pois bem, o primeiro ponto destacado diz respeito aos procedimentos utilizados por Brecht, que tinha o intuito de contar histórias, ao invés de mostrá-las acontecendo no palco. Trata-se da "pura e simples narração, direta ao público, que interrompe a ação sem disfarces" (PALLOTTINI, 2013, p. 126).

No segundo ponto, ao tratar do esvaziamento das emoções, esse Teatro Épico faz com que o espectador tenha que tomar decisões. Na leitura de Renata Pallottini (2013), Brecht treinava seus atores à maneira stanislavskiana, fazendo com que esses passassem por todas as personagens de uma mesma peça para que, assim, pudessem conhecê-las melhor. Esse tipo de exercício seria "da razão e não da emoção. Os atores passam a conhecer, pela própria experiência, as razões de cada personagem, sua maneira de ser, seus argumentos" (p. 131). Isso apresentaria também o espectador como sendo "alguém que pode passar de uma pessoa a outra" e mostra que "se faz e desfaz e depois refaz um homem (e um personagem) à medida de nossas necessidades" (PALLOTTINI, 2013, p.131). Desse modo, Brecht nega e ressalta o desaparecimento

---

[40] "**ele o narra**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[41] "torna-o um observador, mas desperta sua atividade" (2011, p. 506).
[42] "**exige dele decisões**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[43] "transmite-lhe conhecimento" (2011, p. 506).
[44] "**é confrontado com ela**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[45] "ela é trabalhada com argumentos" (2011, p. 506).
[46] "são levados ao ponto do conhecimento" (2011, p. 506).
[47] "**o homem é objeto de uma investigação**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[48] "o homem se transforma e é transformável" (2011, p. 506).
[49] "tensão voltada para o processo" (2011, p. 506).
[37] "**uma cena em função da outra**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[38] Em latin "a natureza não dá saltos".
[39] "o mundo como ele é" (2011, p. 506).
[50] "**cada cena para si**" (2011, p. 506 - grifo nosso).
[51] Em latim "dá saltos".
[52] "o mundo como ele se torna" (2011, p. 506).

tanto da empatia quanto da catarse aristotélica, que compreenderemos mais adiante. Notemos:

> (...) longe estão os tempos cada vez menos desejáveis das emoções puras. É preciso que o espectador, sóbrio e consciente diante do que lhe é apresentado, pense. Que ele se aproxime do que lhe é mostrado, mas que, depois, afaste-se, recue, observe e tire suas próprias conclusões. É aqui, finalmente, que se cristaliza a teoria do *afastamento*, distanciamento, ou alienação, que Brecht apresenta de várias maneiras ao longo de todos os seus escritos teóricos sobre o assunto, e que atinge as relações espetáculo-espectador, espetáculo-ator, texto-espetáculo etc (PALLOTTINI, 2013, p. 138).

Chegamos, assim, ao terceiro ponto, onde o espectador não é imerso na ação, mas sim é confrontado com ela. O teatro de Brecht não propõe um conflito, "mas uma sucessão de contradições". A esse respeito,o próprio Brecht chamou de "duplicidade capitalista" que é "indispensável à sobrevivência da personagem" (PALLOTTINI, 2013, p. 132). No entender de Renata Pallottini (2013), o conflito seria uma contraposição de sentimentos, de vontades e de objetivos das personagens, enquanto a contradição estaria o tempo todo acima delas, submetendo-as. E exemplifica:

> No conflito, podem-se opor polos quaisquer: duas famílias inimigas, dois homens que amam a mesma mulher, dois indivíduos que pretendem o mesmo poder. Na contradição, os dois polos estão como que ligados, um supõe o outro, um não pode existir sem o outro; não podem existir escravos sem senhores, patrões sem empregados, pobres sem ricos, e vice-versa (PALLOTTINI, 2013, p. 145).

Dessa forma, entramos no ponto quatro: o homem como objeto de investigação. Brecht propunha um teatro didático, de denúncia do momento econômico e social capitalista em que vivíamos (e ainda vivemos). Com o seu teatro,almejava que os seres humanos fossem capazes de compreender seu momento histórico e consequentemente mudá-lo.Nesse momento, pulamosdiretamente para o último ponto: o que o homem tem de fazer: mudar o mundo.

É notável que o que pretendia era digno de grande tarefa, e mesmo assim não deixou de ser alvo de críticas, como fez a própria Renata Pallottini (2013) ao afirmar que algumas das peças de Brecht podem ser monótonase até mesmo assimiladas como meras aulas enfadonhas. No ponto de vista de Pallotini (2013), o distanciamento entre ator e personagem lhe parece ter sido bastante difícil de alcançar (sendo assim, falharia também o afastamento entre espectador e personagem ao tentar evitar a empatia?).

Por fim, investigando a proposição"cada cena para si", temos uma referência direta aoformato episódico. Trata-se da utilização de cenas independentes, não causais, ou seja, elas não existem uma por causa da outra e,por conseguinte, não haveria unidade de ação. Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno* (2011), observaria que:

> (...) uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia "aristotélica", tanto teórica como praticamente, uma dramaturgia épica "não aristotélica" (2011, p. 115).

Para que entendamos esse teatro "não aristotélico" é preciso revisitarmos alguns aspectos conceituados por Aristóteles em sua *Poética*, pois, até mesmo para evitá-los ou transformá-los, é preciso compreendê-los, e foi provavelmente o que Brecht e tantos outros dramaturgos fizeram.

Ao tratar da excelência e da beleza da criação poética, Aristóteles define a tragédia como sendo:

> (...) imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos (2011, p. 49).

Percebemos de imediato algumas divergências com o modelo do Teatro Épico ilustrado anteriormente. O teatro aristotélico diria, então, respeito a ações complexas completas (com começo, meio e fim), presentes no palco através de eventos (da interpretação teatral), cujo intuito final seria provocar medo e compaixão. Para Aristóteles, as cenas episódicas são inferiores e "se sucedem sem conformidade com a probabilidade ou com a necessidade" (2011, p. 56). Sobre a unidade de ação, recomenda Aristóteles que "seja una, focando um objeto único" e que as partes estejam estruturadas de modo que "se uma ou outra delas for deslocada ou removida, o todo será modificado e abalado, uma vez que aquilo (...) carece de uma clara significação não constitui uma parte integral do todo" (2011, p. 54). Além disso, para o filósofo, as ações deveriam ocorrer entre:

> (...) amigos, inimigos ou nem uma coisa nem outra. Caso se trate da ação de um inimigo contra o inimigo, nada há de suscitar compaixão

> quer no ato, quer na expectativa do ato (...) tampouco se as partes são neutras (2011, p. 62).

A empatia sentida pelo espectador para com o herói sentido vislumbrado na *Poética* aristotélica era de fundamental importânciae seria a partir do reconhecimento de alguma verdade (*anagnorisis*) e de uma reviravolta (*peripeteia*) na ação que o temor e a piedade seriam despertados no espectador. Ao contrário, no Teatro Épico, "em lugar do direcionamento dramático rumo a uma meta, entra em cena a liberdade épica de se deter e refletir" (SZONDI, 2011, p. 117). Se, em Brecht, não existe mais o herói, e sim a coletividade (abarcada pelo seu pensamento comunista), ao falarmos de Teatro do Absurdo, percebemos que não existe um herói que tome a posição de destaque,muito menos a ideia de coletividade do ponto de vista otimista de Brecht, o que há é a grande ênfase na inutilidade da existência humana e na absurdidade de sua condição em geral.

Em suma, o teatro de Brecht era um Teatro Épico, materialista e didático. O teatro brechtiano "é um roteiro de guerra através da arte, mas ele acredita basicamente que o homem tem salvação" (PALLOTTINI, 2013, p. 147), acreditava também que o homem viria a ser feliz se primeiramente tivesse suas necessidades básicas saciadas, suprindo depois as demais necessidades. Brecht tinha um projeto otimista. Já o Teatro do Absurdo se apresentaria, na visão de Renata Pallottini, como um teatro plural, proveniente de um "universo privado de ilusões" (2013, p. 148) – ilusões de qualquer tipo, nesse caso, pois aqui não se acredita mais na salvação do ser humano. É um teatro que narra, que busca o esvaziamento das emoções, a reflexão por parte do espectador, que busca nos "recursos do teatro puro, nas técnicas de cabaré, vaudevile, circo, acrobacia, mímica, fantasia, mágica, a despeito de não crer propriamente em nada disso" (PALLOTTINI, 2013, p. 148).

Ao mencionar o "alienation effect" de que tanto falou Brecht, Esslin (2001), assim como Renata Pallottini, pondera que, por mais que este tivesse a intenção de romper com a identificação do espectador, tão consagrada no teatro tradicional, onde nos identificamos com o ponto de vista e as emoções de determinado personagem, o Teatro Épico brechtiano ainda não teria alcançado este aniquilamento em sua totalidade. Em contrapartida, o Teatro do Absurdo, ao apresentar personagens com motivações e ações tão incompreensíveis, teria consumado tal tarefa e rompido completamente com a identificação, visto que "the more mysterious their action and their nature, the less human the characters become, the more difficult it is to be carried away into seeing the

world from their point of view" (2001, p. 352 – tradução nossa)[53]. Nesse contexto, Esslin analisa:

> Characters with whom the audience fails to identify are inevitably comic. If we identified with the figure of farce who loses his trousers, we should feel embarrassment and shame. If, however, our tendency to identify has been inhibited by making such a character grotesque, we laugh at his predicament. We see what happens to him from the outside, rather than from his own point of view. At the incomprehensibility of the motives, and the often unexplained and mysterious nature of the characters' actions The Theatre of the Absurd effectively prevent identification, such theatre is a comic theatre in spite of the fact that its subject-matter is sombre, violent, and bitter. That is why the Theatre of the Absurd transcends the category of comedy and tragedy and combines laughter with horror (ESSLIN, 2001, p. 352).[54]

Ao estudar o cômico, Freud afirmou haver "delight in nonsense" (prazer no disparate ou no absurdo) e compreendeu que este "has its root in the feeling of freedom we enjoy when we are able to abandon the straitjacket of logic" (FREUD *apud* ESSLIN, p. 32, 2001)[55].

É assim que François Rabelais, Lewis Carrol, Edward Lear, Ring Lardner, Flaubert e o próprio Joyce, grandes mestres da literatura verbal *nonsense*, apresentam-se para além dos jogos de palavras, explorando a magia e o verdadeiro sentido de seu uso. De acordo com Esslin (2001), Flaubert foi o grande pioneiro do *nonsense* através da utilização de contrações ao invés de expansões no texto. A questão do sonho também teria sido bastante influente na concepção do Teatro do Absurdo. A visão do autor como criador do mundo proporcionando uma literatura dos sonhos, do imaginário, a realidade psicológica por meio da fantasia. A literatura niilista de Dostoievski e os *nightmares* e as obsessões de Kafka, que brincou com a convenção e a rotina.

---

[53] "quão mais misteriosa suas ação e sua natureza, menos humano o personagem se torna, isso faz com que seja mais difícil para o espectador ver o mundo em seu ponto de vista" (2001, p. 352 - tradução nossa).

[54]Personagens com os quais o público não consegue se identificar são inevitavelmente cômicos. Se nos identificamos com a figura de farsa que perde suas calças, nós nos sentimos constrangidos e envergonhados. Se, no entanto, a nossa tendência a nos identificarmos for inibida, quando um personagem grotesco nos é apresentado, nós rimos da situação. Nós vemos o que lhe acontece de fora, ao invés de partirmos de seu próprio ponto de vista. Na incompreensibilidade de seus motivos, e na frequentemente inexplicável e misteriosa natureza das ações do personagem do Teatro do Absurdo efetivamente é impedida a identificação, tal teatro é um teatro cômico, apesar de seu objeto ser sombrio, violento e amargo. É por isso que o Teatro do Absurdo transcende as categorias da comédia e da tragédia ao combinar riso com horror. (ESSLIN, 2001, p. 352 - tradução nossa).

[55] "tem sua raiz na sensação de liberdade que desfrutamos quando somos capazes de abandonar a camisa de força da lógica" (FREUD *apud* ESSLIN, p. 32, 2001 - tradução nossa)

Para Esslin (2001), *The trial*, adaptação de Kafka para o teatro por André Gide e Jean-Louis Barrault em 1947, teria sido a primeira peça que representaria o Teatro do Absurdo em sua totalidade. Esse movimento haveria começado com *Ubu Roi* de Alfred Jarry em 1896, "wild, extravagant, and uninhibited in his use of language" (ESSLIN, p.304, 2001)[56].

Figura 10. Trecho da peça Ubu Roi, de Alfred Jarry, dirigida por Jean-Christophe Averty em 1965.

Fonte:http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/07/ubu-roi.html

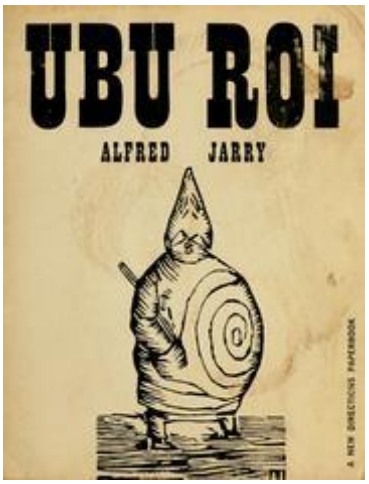

Figura 11. Peça dramática em 5 atos. Publicação de 1961, em língua inglesa.

Fonte:https://openlibrary.org/books/OL5823359M/Ubu_roi

Sobre a peça, Esslin comenta:

> *Ubu Roi* certainly created a mythical figure and a world of grotesque archetypal images. Originally the play had been a schoolboy prank aimed at one of the teachers at the *lycée* in Rennes where Jarry was a pupil. This teacher, Hérbet, was the butt of much ridicule and had been nicknamed Père Héb or Père Hébé, and later Ubu. In 1888, when Jarry was fifteen, he wrote a puppet play about the exploits of Père Ubu and performed it for the benefits of his friends. Ubu is savage caricature of a stupid, selfish bourgois seen through the cruel eyes schoolboy, but this Rabalaisian character, with his Falstaffian greed and cowardice, is more than mere social satire. He is a terrifying image of the animal nature of man, his cruelty and ruthlessness. Ubu makes himself king of Poland, kills and tortures all and sundry, and is finally chased out of the country. He is mean, vulgar, and incredibly brutal, a monster that appeared ludicrously exaggerated in 1896, but was far surpassed by reality by 1945 (ESSLIN, p. 304-305, 2001).[57]

---

[56] "selvagem, extravagante, e desinibido no uso da linguagem" (ESSLIN, p.304, 2001 - tradução nossa)

[57] *Ubu Roi* certamente criou uma figura mítica e um mundo de imagens arquetípicas grotescas. Originalmente, a peça tinha sido uma brincadeira escolar destinada a um dos professores do liceu em Rennes, onde Jarry era aluno. O professor, Hérbet, era alvo de muita zombaria e tinha sido apelidado de Père HEB ou Père Hebe, e mais tarde Ubu.Em 1888, quando Jarry tinha quinze anos, ele escreveu uma peça de teatro de fantoches sobre as façanhas de Père Ubu e a executou para seus amigos. Ubu é a selvagem caricatura de um burguês estúpido, egoísta, visto através dosolhos cruéis de um colegial, mas esse personagem Rabalaisiano, com sua ganância e covardia Falstaffiana, é mais do que mera sátira social. Ele é a terrível imagem da natureza animal do homem, sua crueldade e desumanidade. Ubu torna-se rei da Polônia, mata e tortura tudo e todos, e é finalmente expulso do país. Ele é perverso, vulgar, e incrivelmente brutal, um monstro que parecia ridiculamente exagerado em 1896, mas que foi altamente ultrapassado pela realidade em 1945. (ESSLIN, p. 304-305, 2001 - tradução nossa).

O "monstro" Ubu, que em 1896 parecia demasiadamente cruel, reaparece no século XX enfatizado por ações existentes na nossa própria realidade. A violência, os cadáveres deixados pela Segunda Guerra Mundial, a desesperança, a desilusão, o declínio da fé religiosa,o nacionalismo e o totalitarismo exacerbados,foram todos aspectos que abalaram a sociedade do Pós-Guerra.

1.3O TEATRO DO ABSURDO: UM TEATRO NIILISTA?

Se Brecht tinha a intenção de apresentar fatos sociais e posicionamentos políticos que deveriam ser tomados por uma sociedade não alienada, o Teatro do Absurdo teria por objetivo explorar uma imagem poética de um mundo desintegrado que perdeu seu princípio unificador, a saber, um mundo onde os supremos valores fracassaram. E o que é o niilismo senão a percepção de "que os valores superiores se depreciam"? (NIETZSCHE, 2011, p.139). Para compreendermos o assunto, levaremos em consideração, principalmente, a grande obra niilista *Vontade de Potência* (2011) de Friedrich Nietzsche (1844-1900), obra póstuma do filósofo.

A versão de *Vontade de Potência* utilizada para esta investigação contém não apenas o prefácio da versão alemã, escrito por Elisabeth Foerster-Nietzsche, como também um prefácio inicial (que, por sua extensão, está mais para um estudo do que para um prefácio) feito pelo filósofo brasileiro Mário Ferreira dos Santos, que averigua, dentre tantos outros temas, a ideia de "Deus" e de "vontade de potência" para Nietzsche. Vejamos:

> Deus é uma resposta que o homem dá a um ponto de interrogação, dizia Nietzsche (...). As perguntas irrespondíveis da ciência e da filosofia nele ficam postadas. Aí o homem coloca a imagem de si mesmo num grande ser que teria todas as qualidades e atributos humanos, ampliados além de seus limites. Deus é assim, para o homem, um ideal de super-humanidade. Um ideal grosseiro, mas ingênuo, sincero, vindo de seus anseios naturais. Para Nietzsche era digna de respeito essa projeção humana. Deus, para ele, era mais um exemplo, uma estratificação da vontade humana de potência (...) (*apud* NIETZSCHE, 2011, p. 62).

Para Lefranc (2003), o niilismo pode ser expresso de diversas formas, "completo ou incompleto, ativo ou passivo, antigo ou moderno, e conforme ele se manifeste como

uma vontade de nada ou um nada de vontade" (p. 194-195). Nietzsche exemplifica o budismo enquanto manifestação de niilismo passivocomo sinal de fraqueza,mostra-nos"(...) a atividade do espírito fatigada, *esgotada*, de tal forma que os fins e valores preconizados *até o presente* pareçam impróprios e não mais se imponham, (...) de sorte que a síntese dos valores e dos fins (...) se decomponha" (2011, p.139). Já o niilismo ativo deve-se entender como "– o niilismo de Zarathustra – que acredita no homem, no além homem, aceitando o mundo com suas imperfeições. O que se deve evitar, conforme o filósofo, é cair num niilismo passivo que recusa tudo e gera o nada" (ARAÚJO, 2009). Estariam assim "o nada de vontade" relacionado ao niilismo passivo,enquanto que a "vontade de nada" estaria relacionada ao niilismo ativo,sendo o segundo voltado a compreender a falta de fundamento da vida e ainda assim apreciá-la, destituído das ilusões? Nietzsche anuncia, ao final de *A Genealogia da Moral*, que "o homem deve preferir a vontade do nada a nenhuma da vontade" (2009, p. 150).

Busquemos algumas das asserções[58] que Nietzsche utiliza para referir-se ao termo niilismo em *Vontade de Potência*:

> **1.** Vede que surge a contradição entre o mundo que veneramos e o mundo que vivemos, que somos (2011, p. 137).
>
> **2.** O cristianismo que sucumbe ante sua moral (...). O maior acontecimento - "Deus morreu" - surdamente pressentido (2011, p. 137).
>
> **3.** Niilismo: falta-lhe a finalidade: a resposta à pergunta "Para quê?" Que significa niilismo? Que os valores superiores se depreciam" (2011, p. 139).
>
> **4.** O niilismo representa um estado patológico *intermediário* (patológica é a desmedida da generalização, a conclusão que não tende a nenhum sentido) (2011, p. 140).

Nietzsche compreende o niilismo como uma condição psicológica que possui três estados (ou três formas): finalidade, totalidade e verdade. No primeiro estado, na **finalidade**, o niilismo é o "conhecimento do longo *desperdício* da força, a tortura que ocasiona esse "em vão", a incerteza, a falta de oportunidade de se refazer de qualquer maneira que seja" (NIETZSCHE, 2011, p. 142). Nietzsche trata, nesse momento, do anseio por continuidade sentido pelo homem, do desejo de se refazer ao rebelar-se contra seu fim (com a morte), criando novos modos de existência. É então que Deus

[58] Para melhor compreensão do conceito nietzschiano selecionamos algumas asserções e enumeramos em partes (1), (2), (3) e (4). Editora Vozes, 2011 (Ver Bibliografia).

surge como resposta para essa interrogação, pois "uma finalidade qualquer basta para atribuir-lhe um sentido" (NIETZSCHE, 2011, p. 142), como já mencionado no estudo de Santos (2011).

No segundo estado, na **totalidade**, é o homem que se sente como todo (em unidade), é um estado superior a qualquer tipo de individualidade. Esse todo se mostra infinitamente maior que o indivíduo. Sobre esse aspecto, Nietzsche entende que "o homem perdeu a crença em seu valor (...)" e"concebeu este todo a fim de poder *dar crédito ao seu próprio valor*" (2011, p. 143). O Deus que une todos os seres humanos. Ou seja:

> **38.**
> FALA O DEVOTO
>
> Deus nos ama, *porque* nos criou! -
> "O homem criou Deus!" - respondem vocês, sutis.
> E não deveria amar o que criou?
> Deveria negá-lo, *porque* o criou?
> Isso manqueja, tem o casco fendido do Diabo.
> (NIETZSCHE, 2001, p. 35).[59]

O terceiro e último estado, a **verdade**, acontece quando se verifica que não se pode compreender a existência humana a partir das categorias finalidade e totalidade. O homem criou um fim para ser alcançado.Entretanto, esse fim criado não pode ser atingido. Nega-se o "mundo do "devir" porque é ilusão" (NIETZSCHE, 2011, p. 144), e percebe-se que, se o homem criou Deus, exibindo sua vontade de potência, a ideia de totalidade aparece agoradestroçada, pois se tratava de fazer de Deus a imagem de uma super-humanidade, da qual falou Santos (2011). Essa crença enfatiza a negação de um mundo-verdade e desde que se entenda essas três concepções (finalidade, totalidade e verdade) "o mundo tem o caráter de uma coisa sem valor" (NIETZSCHE, 2011, p. 144).

Desta maneira, se ter um sentido é ter uma meta a se alcançar, chegamos à concepção do "em vão" da vida, visto que esta não possui fundamento,sentimos "a decepção quanto a um pretenso alvo do "eterno-vir-a-ser" (NIETZSCHE, 2011, p. 143). Para Nietzsche, o eterno-vir-a-serseria a causa do niilismo. Sobre isso, o filósofo conceitua o que chama de "**Eterno Retorno**", que designa "a existência tal qual é, sem

---

[59]"**38.** DER FROMME SPRICHT. *Gott liebt uns, weil er uns erschuf! - ,, Der Mensch schuf Gott!" - sagt drauf ihr Feinen. Und soll nicht lieben, was er schuf? Soll's gar, weil er es schuf, verneinen? Das hinkt, das trägt des Teufels Huf*" (NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, 2001, p. 35). Edição Companhia de Bolso, versão bilíngue.

finalidade nem motivos, mas repetindo-se sem cessar, de uma maneira inevitável, sem um desfecho em o nada" (NIETZSCHE, 2011, p. 148). O Eterno Retorno diria respeito àdinâmica do niilismo, ao movimento de eterna retomada, o fato de "nunca se alcançar um estado de equilíbrio prova que não é possível" (NIETZSCHE, 2011, p. 449). Notemos:

> (...) o mundo, como força, não pode ser imaginado infinito, pois é *impossível* ser concebido assim - interditamo-nos a ideia de uma *força infinita*, como incompatível com a *ideia de força*? Logo, o mundo carece da faculdade de se renovar indefinidamente" (NIETZSCHE, 2011, p. 449).

Assim, para Santos (2011), tanto o título da obra de Nietzsche "Vontade de potência", quanto o seu conteúdo teriam enganado muitos interpretadores, que entenderam seus conceitos como uma metafísica da violência. Ao contrário, "Vontade de potência", de acordo com Santos, seria "somente o esforço para triunfar do nada, para vencer a fatalidade e o aniquilamento, a catástrofe trágica, a morte. Vontade de potência é, assim, a vontade de durar, de crescer, de vencer, de estender e intensificar a vida" (2011, p. 104), temas que aprofundaremos melhor no terceiro capítulo desta dissertação, ao tratarmos dos personagens Willie e Winnie em *Happy Days*, de Samuel Beckett.

Em suma, a grande crítica que Nietzsche faz à questão de Deus e do cristianismo é a de que esses valores fizeram/fazem com que o homem propague o ódio à vida. Que veja a felicidade como inalcançável no mundo real, mas alcançável no mundo aparente, pois "o cristão (...) substitui sua pessoa em duas ficções, uma mesquinha e fraca, a que se chama homem, outra sobrenatural, a que chama Deus (Salvador, Redentor)... A religião amesquinhou o conceito "homem"" (NIETZSCHE, 2011, p. 205) e a consequência disso é que "o homem não se conheceu (...) não se conhece" (NIETZSCHE, 2011, p. 205).

É justamente sobre a superação desse niilismo, que Nietzsche tanto estudou e explorou em seus escritos, criando, contra essas posições, o seu Super-Homem (O *Übermensch*), que se tornou possível vislumbrar um ser humano que se supera e cria seus próprios valores.

Franco Volpi observa, em seu *O Niilismo* (2012), que o tema da decadência está intimamente ligado ao do niilismo, ao destacar que “um ponto em particular parece ter sensibilizado Nietzsche, (...) que a *décadence* se caracteriza pela dissolução fisiológica

do organismo e pela desagregação das partes que se separam do todo para se fazerem independentes" (2012, p. 51)[60]. Sigamos:

> (...) Nietzsche adota a definição de decadência de Bourget. Ocorre, contudo, uma diferença de acento e de avaliação. O que atrai Nietzsche é a fosforecência que emana da decadência, mas ele sabe que se trata de uma luz que absorve sem ser suficiente para iluminar. É filho da decadência e, no entanto, luta e protesta contra ela (VOLPI, 2012, p. 52).

Sobre a relação de Nietzsche com a decadência, Volpi ainda comenta que esse autor "não a quer tolerar. Pelo contrário, pretende combatê-la mediante um "contramovimento" que tem seu centro de gravidade na arte como vontade de poder, isto é, como criatividade e ação e não como gozo passivo" (VOLPI, 2012, p. 52). Daí que surge o conceito de super-homem, ou seja, "alguém que "supera" o homem tradicional na medida em que põe de lado as atitudes, as crenças e os valores desse último e tem a capacidade de criar novos valores" (VOLPI, 2012, p. 63).

Por fim, o autor assinala que "a transvalorização de todos os valores é o movimento que se opõe ao niilismo e o supera. Ela cria o "super-homem" como alguém que exprime a concentração máxima de *vontade de poder* e aceita o eterno retorno das coisas" (VOLPI, 2012, p. 64). Essa seria, para Nietzsche, a forma de resgatar a vida do todo, não mais por uma invenção divina, mas com a transvalorização de todos os valores.

Enfim, compartilhemos o famoso aforismo em que Nietzsche anuncia a suposta "morte de Deus":

> *O homem louco*. - Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: "Procuro Deus! Procuro Deus!"? - E como lá se encontrassem muitos daqueles que não criam em Deus, ele despertou com isso uma grande gargalhada. Então ele está perdido? perguntou um deles. Ele se perdeu como uma criança? disse o outro. Está se escondendo? Ele tem medo de nós? Embarcou num navio? Emigrou? - gritavam e riam uns para os outros. O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. "Para onde foi Deus?", gritou ele, "já lhes direi! Nós o matamos - vocês e eu.

[60] "(...) expressão máxima da decadência que, segundo ele, é a música de Wagner. Encontramos essa aplicação numa carta a Carl Fuchs, em meados de abril de 1886, escrita em Nice, a "Cosmópolis" onde então morava. Referindo-se à "decadência (*Verfall*) do sentido melódico" que diz sentir nos músicos alemães, ou seja, à atenção cada vez maior por cada gesto e à aptidão cada vez maior pelo particular e pela configuração de cada instante, Nietzsche fala assim de Wagner: (...) A parte manda no todo; a frase, na melodia, o instante, no tempo (...)" (VOLPI, 2012, p. 51).

> Somos todos assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? (...) Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? - também os deuses apodrecem! Deus está morto! (...) Não deveríamos nós mesmos nos tornar deuses, para ao menos parecer dignos dele? Nunca houve um ato maior - e quem vier depois de nós pertencerá, por causa desse ato, a uma história mais elevada que toda a história até então!" Nesse momento silenciou o homem louco, e novamente olhou para seus ouvintes: também eles ficaram em silêncio, olhando espantados para ele. "Eu venho cedo demais", disse então, "não é ainda meu tempo". Esse acontecimento enorme está a caminho, ainda anda: não chegou ainda aos ouvidos dos homens (...) "O que são ainda essas igrejas, se não os mausoléus e túmulos de Deus?" (NIETZSCHE, 2001, p. 137-138).

Fato é que Esslin (2011) apresenta o Teatro do Absurdo e seus dois propósitos, a partir de perspectivas que nos remetem ao niilismo nietzschiano. O primeiro, examinar, satiricamente, a absurdidade de termos vidas desprovidas de qualquer fundamento, ou de um objetivo final reconhecido. O segundo, apontar que atrás do satírico está a inautenticidade dos nossos modos de vida, onde a absurdidade da condição humana (desprovida das certezas emprestadas das religiões e da existência de um Deus que nos proporcionaria o paraíso) reafirma a impossibilidade de vivermos em sistemas sólidos e fixos de valores (aqueles para os quais Nietzsche já chamava a atenção, enfatizando a necessidade de uma nova escala de valores).

Em suma, o Teatro do Absurdo confronta o homem com as esferas do mito e da religião, descortina a história do homem sempre solitário, preso em sua subjetividade, escondendo-se através de ilusões e fugindo do seu objetivo final. O homem corre da morte não a aceitando e se comprime nessa espera que consiste no tempo entre nascimento e morte. Este homem está face a face com suas escolhas básicas e se confronta entre situações simples e complexas, e com sua própria existência.

Concluímos, assim, com um trecho, parte das investigações de Renata Pallottini sobre o Teatro do Absurdo, no qual afirma que esse teatro indica:

> (...) o declínio de todas as crenças - a religiosa, a política -, a perda da fé em qualquer espécie de salvação por via de mudanças sociais, fossem elas de esquerda ou de direita - comunismo, nazismo, fascismo, franquismo -, a crise indiscutível do cristianismo, o fim da confiança na autoridade, seja ela qual for, desde as tradicionais autoridades familiares até as burocráticas, arbitrárias, ditatoriais, monárquicas; a crise do patriotismo, do entusiasmo pelo mito da nação ou da raça, todo o amargor que a Segunda Guerra Mundial

> provocou naqueles que acreditavam no fim das guerras - todo esse caos em que o homem tem progressivamente mergulhado trouxe em si a semente de uma arte caótica na aparência, por vezes abstrata, parecendo não ter nenhum objetivo e não propondo nada, senão a própria desesperança (2013, 148-149).

1.4 EXISTENCIALISMO, TEATRO DO ABSURDO E TEATRO EXISTENCIALISTA

> *O homem é angústia; isso significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas o que escolhe ser, mas é também um legislador que escolhe ao mesmo tempo o que será a humanidade inteira, não poderia furtar-se do sentimento de sua total e profunda responsabilidade*
>
> (SARTRE, 2010, p. 21).

Em *O Existencialismo é um humanismo* (1945), Sartre define que, por existencialismo, "entendemos a doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade" (2010, p. 16). Sartre (2010) assinala dois sentidos para o termo subjetivismo: 1. "subjetivismo expressa a escolha do sujeito individual por ele mesmo; 2. subjetivismo "significa a impossibilidade humana de ultrapassar a subjetividade" (p. 20). Para o filósofo, quando é preciso escolher, esse ato é feito tanto por si quanto por todos os seres humanos. Além disso, afirma existir dois tipos de existencialistas, os cristãos – como Jaspers e Gabriel Marcel – e os ateus – como Heidegger e ele próprio (SARTRE, 2010). Para ele, essas duas especificações tornam a compreensão do termo mais complicada, mas não se pode esquecer que o existencialismo abrange diversos tipos de pensadores, o que não faz dele um movimento filosófico unificado. Há também os que não se denominaram existencialistas, como o próprio Albert Camus, bem como aqueles que teriam sido os primeiros existencialistas, a exemplo de Nietzsche e Kierkegaard, filósofos do século XIX.

Ao relacionar a filosofia de Nietzsche com a de Sartre,Gary Cox, em *Compreender Sartre* (2007), averigua que, para o primeiro, a vontade de poder existe de forma positiva ("o poder que é expansivo ou até mesmo explosivo") ou negativa ("um ser que recusa expandir ainda tem a vontade de poder") (p. 188), visto que "somente onde está a vida é que existirá também a vontade: não vontade da vida, mas – eu te

ensino – a vontade de poder" (NIETZSCHE *apud* COX, 2007, p. 188). Enquanto que o equivalente em Sartre seria a liberdade positiva ("da pessoa autêntica e responsável") e negativa ("da pessoa não-autêntica que age em má-fé") (COX, 2007, p. 188). Para compreendermos melhor esta relação, precisaremos elucidar conceitos nietzschianos, a saber, o **ideal ascético** e o **ideal nobre**, e conceitos sartrianos, a exemplo de **liberdade**, **angústia** e **má-fé**.

Que significa, então, o **ideal ascético** nietzschiano? Diríamos que nada além do que essa "tão monstruosa maneira de apreciar a vida" (2009, p. 112) como o próprio Nietzsche afirma em *A Genealogia da Moral*, e desenvolve em *Vontade de Potência*. Segundo Nietzsche (2009), o caráter essencial da vontade humana está no seu horror ao vácuo, pois o ser humano precisa de uma finalidade (como já desenvolvemos na seção anterior). Para ele, é esse vácuo que tendemos a preencher com o nome de Deus "Tudo isto nada é! Procurai salvação noutra parte!" (NIETZSCHE, 2009, p. 98). Daí que, para o asceta, como descreve, "a vida é um labirinto, um caminho errado do qual se deve retornar até novamente ao começo" (NIETZSCHE, 2009, p. 113). Nietzsche ainda ressalta:

> (...) talvez nos levassem à conclusão de que a Terra é o verdadeiro **planeta ascético**, um recanto de criaturas descontentes, arrogantes, repugnantes, enfastiadas de si mesmas, do mundo e da existência, e que fizeram de si mesmas tanto mal quanto possível pelo gosto de fazer o mal a si mesmos, provavelmente seu único prazer. Observe-se que o asceta aparece em todos os tempos, em todos os países, e em todas classes sociais (2009, p. 115).

O asceta é cria de "alguma necessidade de ordem superior", proveniente desta "espécie inimiga da vida" (NIETZSCHE, 2009, p.114). Há uma grande contradição, como já mencionamos, na crítica feita por Nietzsche ao cristianismo: o ser humano, em seu instinto insatisfeito, pleno de vontade de potência, "queria apoderar-se da vida mesma, das suas condições mais profundas, mais fortes e mais fundamentais; emprega-se grande força para secar o manancial da força" (2009, p. 114). Desta maneira, na medida em que o homem é vontade de potência, ao desejar empoderar-se, criando uma força suprema (a personificação de Deus), seca a própria força. O cristão (ou o asceta), por exemplo, a secar sua força com a disciplina, o pecado, a redenção(com as ilusões provenientes da vida religiosa), ao se deixar seduzir pela morte e pelo que ela supostamente o presenteará "*in praxi*, aqui age a morte como sedutora, acobertada por

seu irmão, o sono..." (NIETZSCHE, 2011, p. 207). O ideal ascético se afirma, então, negativamente, poisnegara si mesmo é negar também sua liberdade.

Por outro lado, contrária ao ideal ascético está a noção de **ideal nobre**, que se apresenta como afirmação positiva da liberdade. Cox (2007) analisa que a pessoa nobre "se afirma positivamente como um ser livre. Ela não se preocupa em negar e reprimir sua liberdade, mas sim de desfrutá-la e permanecer constantemente ciente desta situação" (p.187). A pessoa nobre é também responsável pelas escolhas de seus próprios valores, pois vive em liberdade expansiva, "ela é glorificada em sua própria força como uma vontade de poder" (COX, 2007, p. 187).

Assim, se, para Nietzsche, não é possível uma pessoa não ter vontade de potência, para Sartre, observa Cox (2007), "uma pessoa não pode *não* ser livre" [61](p. 188) - já que até para negar sua liberdade e sua vontade de potência é preciso ser livre.O argumento tripartite sartrianoreferente ao"porquê de sermos livres"corresponde a três instâncias: 1. **questionamento**; 2. **destruição**; 3. **ausência** (REYNOLDS, 2013) e podemos encontrá-lo em sua grande obra *O ser e o nada* (1943).

Como investigou Jack Reynolds, para Sartre, em *Existencialismo* (2013), o **questionamento** "revela o nada no mundo, ao menos de três modos" (p. 93), a saber, 1. "*Toda questão contém a possibilidade de uma resposta negativa"*. 2. "*Toda questão genuína pressupõe um estado de indeterminação, um estado de não sabermos a resposta"*. 3. "*Toda questão tem uma resposta, e essa resposta impõe uma limitação para o mundo"*(REYNOLDS, 2013, p. 93-94). Embora Sartre não acreditasse que possuímos uma essência humana universal, a exemplo de um ser supremo que nos guie, defende que existem "verdades ontológicas universais acerca da situação humana, das quais o fenômeno do questionamento destaca uma importante: a negação" (REYNOLDS, 2013, p. 93).

Seu argumento quanto ao primeiro modo, onde se revela o nada no mundo, está no fato de que "toda questão pressupõe duas coisas: algo que é questionado e alguém que está fazendo o questionamento" (REYNOLDS, 2013, p. 93) e, dentre outras possibilidades de respostas, podemos ouvir um sim ou um não. Admite-se aqui, a

---

[61] Ao afirmar que estamos condenados a ser livres Sartre nos acrescenta dois conceitos, os de **facticidade** e **transcendência**. Vejamos o que Reynolds (2013) nos relata sobre o assunto: "É parte da nossa *facticidade* que nascemos em uma certa sociedade, com certos atributos físicos e sociais, e que nos encontramos em situações não diretamente escolhidas por nós. Contudo, para Sartre, a existência humana sempre *transcende*, ou se move para além(nega, niilifica, para usar o termo de Sartre) desses fatos sobre nossas circunstâncias. Somos sempre livres para pensar outras possibilidades, outros tipos de vidas, e para negar a situação dada na qual presentemente estamos" (p. 89).

negatividade. No segundo modo, do estado de indeterminação, um segundo tipo de negação é enfrentado: o de não sabermos qual será a resposta (REYNOLDS, 2013). Por fim, o terceiro modo, da resposta que impõe uma limitação para com o mundo, "qualquer questão também pressupõe que exista, de fato, uma verdade sobre o tema" (SARTRE *apud* REYNOLDS 2013, p. 94). Reynolds (2013) nos aponta dois exemplos sobre este último ponto:

> **EXEMPLO 1.**
> Ao perguntar "Que horas são?" nós, tacitamente, aceitamos que existe um tempo verdadeiro, mesmo que não possamos presentemente compreender qual é essa verdade. É por isso que o ceticismo é incoerente num nível vivido e prático. Você não pode viver duvidando de tudo (...) Esse fato de a questão presumir que exista uma verdade sobre o tema, e que a resposta a uma questão particular seja "Sim" ou "Não", significa que, independentemente da resposta que possa ser dada, uma limitação é introduzida no mundo (essa é a terceira negação) (p. 94-95).
>
> **EXEMPLO 2.**
> (...) considere a seguinte questão: "Existem unicórnios na Austrália?" Se a resposta for "Não, não existem unicórnios na Austrália", uma limitação é posta ao mundo. Se a resposta for "Sim, existem unicórnios na Austrália", então na verdade existem unicórnios na Austrália, mas isso também limita o mundo: A Austrália não pode ser um lugar no qual não existam unicórnios" (p. 95).

Ao introduzir essa tripla negação, Sartre considera que "somos circundados pelo nada" e,portanto, "é necessário que exista algum tipo de lacuna, ou nada, e é esse nada que permite à negação e à niilificação acontecerem" (REYNOLDS, 2013, p. 95), sendo a negação imposta através da reflexão humana. De acordo com Sartre, a partir do momento em que podemos colocar uma questão no mundo, já nos mostramos como seres não determinados, e por isso o questionamento se apresenta como um dos porquês de sermos livres.

O segundo "porquê de sermos livres" está no conceito de**destruição**" não existe *menos* após a tempestade, apenas uma outra coisa" (SARTRE *apud* REYNOLDS, 2013, p. 97):

> (...) os entes humanos introduzem a possibilidade da destruição no mundo (e simultaneamente apreendemos e introduzimos a fragilidade no mundo) enquanto objetivamente existe apenas uma mudança. Mas sua afirmação é que isso não é através de um ato de juízo. Mais precisamente, apreendemos o nada, e nos desconectamos do dado, antes da reflexão. E mais uma vez, a questão de Sartre: Como

> poderíamos realizar isso se não fôssemos livres? (REYNOLDS, 2013, p. 97).

Nesse caso, podemos entender que,se uma tsunami atinge um *resort* na Tailândia, ao mirarmos para os entulhos deixados no local nos desconectamos com o que está diante de nós (os entulhos) e postulamos algo que não é (o *resort* intacto). Deixamos de lado o ato de juízo, de enxergarmos o que restou pós-tsunami como mera mudança e apreendemos o nada: a destruição.

O terceiro conceito sartriano sobre o porquê de sermos livres é o da **ausência**. O exemplo que Sartre nos traz sobre esse conceito é o da ausência de seu amigo Pierre. Ambos haviam combinado de se encontrar em um café, Sartre chega ao local e Pierre não está lá. Ao perceber a não presença de Pierre no café, surge imediatamente "uma intuição de ausência (...) ao invés de formular um juízo racional, calculado, sobre o fato de Pierre não estar presente" (REYNOLDS, 2013, p. 98). Vejamos:

> Quando ele olha para a próxima pessoa entrar pela porta, ele a niilifica; ou seja, ele imediatamente a vê em termos do que ela não é: Pierre. E nem é que Sartre possa encontrar a ausência de Pierre em algum local específico no café. Seu ponto é que essa ausência permeia todo o lugar e tudo nele (REYNOLDS, 2013, p. 98).

Segundo Sartre, isso também nos guia, mais uma vez, à ideia de "como poderíamos compreender a ausência se não fôssemos livres?" (SARTRE *apud* REYNOLDS, 2013). Assim, todos esses exemplos, segundo Reynolds (2013) pressupõem ruptura, interrupção, "do que é dado, ou do que é, para postular o que não é dado" (p.99), e conclui que:

> O nada é parte da ontologia da relação ente-humano-mundo, ainda que os entes humanos sejam os entes pelos quais o nada chega às coisas. Sartre argumenta, portanto, que existem duas categorias ontológicas fundamentais, que são, como o título de seu livro indica, o ser e o nada (p. 99).

Desse modo, ao sermos entes livres, temos responsabilidade quanto às nossas escolhas e experienciamos a **angústia**, a "apreensão fenomenológica dessa liberdade" (REYNOLDS, 2013, p.106), a partir desse nada que nos condena. É, então, preciso, primeiramente, apresentar uma diferenciação entre angústia e medo:

> *A angústia necessita ser distinguida do medo*, embora a adoção de uma atitude tenda a nascer na falha da outra. O **medo** é a apreensão irreflexiva sobre a possibilidade de que alguma coisa no mundo (e fora de nós) possa nos prejudicar; a **angústia** pressupõe uma apreensão reflexiva sobre o eu e nossa liberdade para responder a uma situação externa de vários modos diferentes (REYNOLDS, 2013, p. 106 - grifo nosso).

Para Sartre, "o medo é medo de entes no mundo enquanto a angústia é angústia perante mim mesmo" (*apud* REYNOLDS, 2013, p. 106). Daí a consciência de que nada externo pode nos influenciar a fazer alguma coisa, além de nós mesmos, uma vez que a angústia pressupõe o reconhecimento de nossa liberdade. Ao escolhermos, somos responsáveis não só por nós mesmos, mas por toda a humanidade. Chegamos aqui no conceito de **má-fé**, dado que a má-fé seria nada além da negação do reconhecimento de nossa liberdade e de nossa facticidade, ou a falha em coordená-las: "Se rejeitarmos um ou outro desses nossos aspectos estaremos de má-fé, porque estaremos nos recusando a reconhecer o que é ser humano" (REYNOLDS, 2013, p. 111).

É na relação com o conceito de **autenticidade** que, segundo Cox (2007), Nietzsche e Sartre se aproximam. O *Übermensch* (Super-homem) nietzschiano, em que o ser humano se supera, cria seus próprios valores (dentro de certos limites), é "o artista ou o autor da sua própria vida" (COX, 2007, p. 188). Responsabilidade e arrependimento estão bastante ligados a este conceito, pois "se o aspirante à autenticidade quer superar a má-fé, ele precisa assumir responsabilidade por todo seu passado, sem arrependimento algum" (COX, 2007, p. 189), portanto, não deve se arrepender de suas escolhas. Além disso, "uma pessoa que se arrepende não consegue afirmar a totalidade da sua liberdade e, conseqüentemente, da sua vida inteira como a criação da sua liberdade" (COX, 2007, p. 189).

Isto posto, Reynolds (2013)lista alguns temas que seriam fundamentais às discussões existencialistas em geral. São eles:

> - liberdade;
> - morte, finitude e mortalidade;
> - experiências fenomenológicas e "disposições" como angústia (ou ansiedade), náusea e tédio;
> - uma ênfase sobre autenticidade e responsabilidade assim como a tácita condenação de seus opostos (inautenticidade e má-fé);
> - uma sugestão de que a individualidade humana tende a ser obscurecida e negada pelos costumes sociais comuns da multidão, e, possivelmente, um pessimismo sobre as relações humanas *per se*

> (devido à influência da dialética senhor-escravo de Hegel sobre Sartre e de Beauvoir);
> - uma rejeição de qualquer determinação externa de moralidade ou valor, incluindo certas concepções de Deus e a ênfase na racionalidade e no progresso que foram destacadas durante o Iluminismo (p. 13).

A assertiva fundamental para o pensamento existencialista é a de que "a existência precede a essência" (SARTRE, 2010, p. 18) e diz respeito a um ser que existe antes mesmo de ser definido. Sartre explica que "o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida" e acrescenta que, se o homem, na concepção do existencialismo, "não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar" (2010, p. 19). Observemos como Reynolds esclarece a assertiva de Sartre:

> Podemos resumir o comentário de Sartre como sugerindo que a existência humana é notável pelo fato de que estamos sempre adiante de nós mesmos, e "a caminho", com vários projetos, intenções e aspirações para o futuro. Em vez de identidade ser determinada por nosso *status* biológico ou social, o existencialismo insiste que ela deve ser continuamente criada, e que existe uma ênfase resultante sobre nossa liberdade ou, no vocabulário preferido dos existencialistas, nossa transcendência (2013, p. 14).

Desse modo, o homem vive na mais absoluta e radical liberdade. A grosso modo, o homem é livre, pois não foi criado por Deus. Uma criança é somente uma criança até que suas escolhas irão determinando quem ela é. Daí a assertiva de que o homem está condenado a ser livre, posto que essa liberdade não pode ser nem perdida nem obtida, ela está no próprio ente do homem. Verifiquemos uma outra definição do termo "existencialismo":

> Existentialism is a philosophical movement which focuses on individual existence rejecting the absolute reason. There are some reasons for the appearance of Existentialism in the history of thought. First of all, rational sciences could not prove that they were absolute, and thus, there was no absolute truth. Next, and the most important cause of the emergence of existentialism was that people had lost their belief in the existence of a divine being, that is God, owing to the wars and losses in these wars. Beforehand, God was a reference point. However, with the disappearance of God, the first signified got lost for people (TAN, 2007, p. 1)[62].

[62] O existencialismo é um movimento filosófico com foco na existência individual, rejeitando qualquer razão absoluta. Há algumas razões para o aparecimento de existencialismo na história do pensamento.

Os jornais franceses da época apontavam que Sartre estava promovendo uma filosofia niilista de angústia e desespero. Todavia, tratava-se de uma má interpretação,tanto do niilismo nietzschiano, quanto de sua obra *O ser e o nada*. É justamente em *O Existencialismo é um Humanismo*, conferência proferida por Sartre dia 29 de outubro de 1945, em Paris, vindo a ser publicada em livro posteriormente, que o filósofo tenta esclarecer algumas ideias presentes em *O ser e o nada* e na sua doutrina existencialista.

Três críticas eram direcionadas a Sartre nessa época (e talvez ainda hoje): 1. **A crítica comunista**; 2. **A crítica cristã**; e 3. **A crítica aos valores(sem Deus)**. A primeira crítica afirmava que a filosofia de Sartre e de outros existencialistas era uma filosofia meramente contemplativa, logo, uma filosofia burguesa, na qual se isolava o ser humano e se esquecia do coletivo. A segunda crítica, a cristã, dentre outras acusações, acreditava que os existencialistas negam a realidade e a seriedade do que é base para o ser humano, a saber, a existência de Deus e de seus mandamentos. Por fim, temos a crítica aos valores, muito ligada também à crítica cristã: como ficaria a moral sem Deus? (SARTRE, 2010).

A resposta de Sartre à **crítica comunista** foi a de esclarecer o seu conceito de liberdade "ao escolher a mim, estou escolhendo o homem" (SARTRE, 2010, p. 21). E como já dissemos, para o filósofo, uma escolha envolve a humanidade inteira e "cada um deve se perguntar: sou eu mesmo o homem que tem o direito de agir de forma tal que a humanidade se oriente por meus atos?" (SARTRE, 2010, p. 22). Vejamos:

> (...) isso equivale a afirmar ao mesmo tempo o valor daquilo que escolhemos, pois não podemos nunca escolher o mal; o que escolhemos é sempre o bem, **e nada pode ser bom para nós sem sê-lo para todos** (SARTRE, 2010, p. 22 - grifo nosso).

Quanto à **crítica cristã**, como já expusemos, houve existencialistas cristãos e também ateus. Sartre acreditava que o existencialismo ateu, o qual ele representava, era o mais coerente. Ora, se o ser humano é "um ser cuja existência precede a essência, um

---

Primeiro de tudo, as ciências racionais não podiam provar que elas eram absolutas e, portanto, não havia nenhuma verdade absoluta. Em seguida, sendo a causa mais importante, a emergência do existencialismo era que as pessoas haviam perdido a crença na existência de um ser divino, em Deus, devido às guerras e perdas nessas guerras. De antemão, Deus era um ponto de referência. No entanto, com o desaparecimento da fé em uma divindade, o significado primário se perdeu para as pessoas(TAN, 2007, p. 1 - tradução nossa).

ser que existe antes de poder ser definido por algum conceito" (SARTRE, 2010, p. 19), isso significa que:

> (...) o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar (...) O homem nada é além do que ele se faz (...) o que se denomina subjetividade (SARTRE, 2010, p.19).

De acordo com Sartre, a angústia é essa "responsabilidade direta em relação aos outros homens envolvidos pela escolha" (2010, p. 23). O filósofo menciona o termo "desamparo", utilizado anteriormente por Heidegger, para dizer que Deus não existe e que devemos assumir as consequências disso. Observemos como Sartre responde à **crítica aos valores (sem Deus)**:

> O existencialista se opõe fortemente a um certo tipo de moral laica que pretende suprimir Deus pagando o menor preço possível. Em 1889, quando professores franceses tentaram constituir uma moral laica, eles disseram mais ou menos o seguinte: Deus é uma hipótese inútil e custosa, vamos suprimi-la. Porém, para que exista uma moral, uma sociedade, um mundo que respeite as leis, será necessário que alguns valores sejam levados a sério e considerados como existentes a priori. É necessário que seja obrigatório a priori ser honesto, não mentir, não bater na mulher, criar filhos etc. Vamos, portanto, realizar um pequeno trabalho que permitirá mostrar que esses valores existem mesmo assim, inscritos em um céu inteligível, muito embora, por outro lado, Deus não exista (2010., p. 23).

A partir disso, devemos pensar que "o homem, sem nenhum tipo de apoio nem auxílio, está condenado a inventar a cada instante o homem" (SARTRE, 2010, p. 25). O importante, em suma, não é a certeza de que Deus existe ou que não existe. Isso nada mudaria, pois "o homem precisa encontrar-se ele próprio e convencer-se de que nada pode salvá-lo de si mesmo" (SARTRE, 2010, p. 44).

Voltando nossas reflexões à esfera do teatro, consideramos que, para Esslin (2001), a diferença entre o trabalho de dramaturgos existencialistas, como Giraudoux, Anouilh, Salacron, Sartre e Camus, é que esses emolduravam suas obras na temática da irracionalidade da condição humana, mas a partir de estruturas lógicas e lucidamente construídas, enquanto que o Teatro do Absurdo abria mão e abandonava técnicas provenientes da racionalidade e do pensamento discursivo. Em outras palavras:

> While Sartre or Camus express the new content in the old convention, the theatre of the absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which these are expressed. In some sense, the *theatre* of both is less adequate as an expression of the *philosophy* of Sartre and Camus - in artistic, as distinct from philosophic, terms - than the theatre of the absurd (ESSLIN, 2001, p. 25)[63].

É então, principalmente, na sua forma que o Teatro do Absurdo se distingue do teatro existencialista, na intenção de unificar forma e conteúdo. Enquanto o primeiro meramente apresenta a absurdidade da condição humana, o segundo lança questões e argumentos sobre tal condição. Isso diferencia também, no ponto de vista de Esslin, o lugar do poeta e do filósofo. O primeiro, a explorar imagens concretas e poéticas, sem a tentativa de resolvê-las; o segundo, estando a argumentar e a elucidar discursos e pensamentos. Observemos:

> The theatre of the absurd, on the other hand, tends toward a radical devaluation of language, towards a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. The element of language still plays an important part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters (ESSLIN, 2001, p. 27)[64].

As palavras se tornaram banais e o Teatro do Absurdo surge como parte do movimento antiliterário de seu tempo, influenciado pela expressão da pintura abstrata que rejeitava elementos literários, e pela literatura com a *new novel* na França, que rompiam com as longas descrições dentro de suas obras, com a empatia do personagem por parte do leitor e com o antropomorfismo (ESSLIN, 2001). A ideia de uma realidade permanente e imutável desaparece. Não existe verdade, "for the existentialist view, there are only surfaces, without depth; only signifiers, with no signifieds."[65], o que significa que "language has no function of conveying meaning to provide

---

[63] Enquanto Sartre ou Camus expressavam o novo conteúdo a partirdas antigas convenções, o teatro do absurdo vai um passo além na tentativa de alcançar a unidade entre seus conteúdos e a forma em que sãoexpressados. Em certo sentido, o *teatro* de ambos é menos adequado como uma expressão da filosofia de Sartre e Camus - em termos artísticos, distinto de seus ideias filosóficos - do que o teatro do absurdo(ESSLIN, 2001, p. 25 - tradução nossa).

[64] O teatro do absurdo, por outro lado, tende para uma desvalorização radical da linguagem, no sentido de uma poesia que está a emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco. O elemento de linguagem ainda desempenha um papel importante nesta concepção, mas o que acontece no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as palavras faladas pelos personagens (ESSLIN, 2001, p. 27 - tradução nossa).

[65] "na visão existencialista, há apenas superfícies, sem profundidade; apenas significantes, sem nenhum significados" (tradução nossa).

communication, and man has no trustable reality, which will provide a basis for the existencialist in his search for being" (TAN, 2007, p. 1-2)[66].

1.5 A CRISE DO DRAMA

> *Mas Deus jamais muda, digo a mim mesmo. É bem sabido que Deus se cala, é um mestre do silêncio, ouve todos os pianos do mundo, é um consumado escritor do Não.*
>
> (VILA-MATAS, 2004, p. 23).

De acordo com Szondi, em *Teoria do Drama Moderno* (2001), a crise do drama na segunda metade do século XIX pode facilmente ser atribuída à questão do afastamento do referencial inter-humano, o qual arrastou o homem para seu isolamento. Daí a dificuldade de retomar o dialogismo tradicional e a sobrevivência desta dramaturgia se deu por meio do silêncio ou do monólogo. Vejamos:

> *Fechamento* e incapacidade de qualquer dialética (inter-humana) destruiriam, decerto, a possibilidade do drama, que vive das decisões tomadas por indivíduos que se abrem à decisão recíproca, se *o mais limitado dos círculos* mas encadeados uns aos outros, homens cuja fala abre feridas na clausura alheia, não surgisse uma segunda dialética que lhes é imposta. A estreiteza que aqui domina nega aos homens o entorno de que eles precisariam para estar a sós com seus monólogos ou em silêncio consigo mesmos. A fala viola, literalmente, o outro, irrompe seu fechamento e o obriga a retrucar. O estilo dramático que a impossibilidade do diálogo ameaça destruir é salvo na medida em que o próprio monólogo se torna impossível no espaço estreito e se reconverte necessariamente em diálogo (SZONDI, 2001, p. 96-87).

Nesse ponto, o que prevalece é a dialética "de conversa consigo e conversa a dois" (SZONDI, 2001, p. 97), já vistos em Lorca e Strindberg, como exemplifica Szondi, através de personagens que anseiam por solidão e silêncio. Experimentos em espaços fechados se afinam ao estreitamento das relações. O existencialismo é, assim, a tentativa de propor um novo classicismo que seja capaz de superar as ideias naturalistas, que ainda, no ponto de vista de Szondi, têm como categoria central o "*milieu*:

---

[66] "a linguagem não tem nenhuma função de transmitir significado para fornecer comunicação, eo homem não tem realidade confiável, que irá fornecer uma base para o existencialista em sua busca pelo ser" (TAN, 2007, p. 1-2 - tradução nossa).

quintessência de tudo o que se encontra alienado do homem, e sob cujo domínio a própria subjetividade esvaziada acaba por sucumbir" (2001, p. 100). Esse teatro, ao buscar o caminho de volta ao classicismo, rompe os laços entre o *milieu*[67]e o homem, tornando-o livre "o homem encontra-se doravante livre numa situação que lhe é estranha e, todavia, própria" (2001, p. 100).Sua posição sobre o dramaturgo existencialista e as situações dramáticas representadas é a seguinte:

> A estranheza essencial de toda e qualquer situação tem de se transformar em estranheza acidental da situação representada. Por isso, o dramaturgo existencialista não mostra os homens em seu ambiente "habitual" (como os mostrava o naturalista em seu *milieu*) mas os transpõem para um novo. A transposição, que repete o "lance" metafísico como uma espécie de experimento, permite que os elementos existenciários, isto é, "as características de ser do ser-aí" (Heidegger), apareçam estranhados como experiências das personagens, vividas em função de situações determinadas (SZONDI, 2001, p. 101).

Essa assertiva, por exemplo, é fundamental na obra de um dos dramaturgos existencialistas mais conhecidos, Jean-Paul Sartre, com suas obras *As moscas* (1943), *Mortos sem sepultura* (1946), *As mãos sujas* (1948) e *Entre quatro paredes* (1944). Essa posição na criação dramática possibilita o olhar reflexivo tanto da existência como tal, como da particularidade de cada existência. E assim, "a vida refletida se torna, no limiar da morte, ela mesmo objeto da reflexão, ainda que lírica. Em múltiplas metamorfoses, esse motivo assoma como um fantasma em toda literatura do século XX" (SZONDI, 2001, p. 103).

Para Szondi (2001), o naturalismo, a peça de conversação, a peça em um ato e o próprio teatro existencialista teriam sido diferentes tentativas de salvar o drama de sua crise. Segundo o autor, a crise do drama[68] teria sido iniciada com Ibsen, passando por autores como Anton Tchekhov (1860-1904), August Strindberg (1849-1912), Maurice Maeterlinck (1862-1949) e Gerhart Hauptmann (1862-1946). José Antônio Pasta Jr., em apresentação de *Teoria do Drama Moderno*, nos apresenta ao problema:

---

[67] O *milieu* o qual menciona Szondi designa "o pano de fundo por atrás dos homens que agem, a atmosfera na qual eles se movimentam" (SZONDI, 2001, p. 87).

[68] Szondi nos explica, em introdução, a utilização dos termos "Drama", "Dramático" e "Dramaturgia": "Drama" designa, portanto, daqui para frente, apenas uma determinada forma de literatura teatral (...). Nas páginas seguintes, o adjetivo "dramático" não exprime nenhuma qualidade (...), mas significa simplesmente o que é "relativo ao drama" ("diálogo dramático" = "diálogo no interior do drama"). À diferença de "drama" e "dramático", a palavra "dramaturgia" é empregada também em sentido mais amplo, abrangendo tudo o que é escrito para o palco" (SZONDI, 2001, p. 21).

> (...) o procedimento de Szondi será o de examinar sistematicamente a contradição crescente, nas peças, entre a forma do drama, presente nelas como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto - cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama - , separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico (*apud* SZONDI, 2001, p. 11-12).

Para compreendermos melhor a assertiva,faz-se necessário três momentos: revermos a diferenciação conceitual entre drama absoluto e o teatro épico (já vista na segunda seção desta dissertação); tratarmos da relação sujeito e objeto; e investigarmos o elo existente entre forma e conteúdo.

De acordo com Szondi (2001), para o drama ser realmente dramático ele precisa buscar dentro de sua própria estruturao que se pronuncia, pois "o drama não conhece nada fora de si" (p. 25). Daí o fato de as peças históricas de Shakespeare não serem consideradas dramáticas, na medida em que tratam da história, a saber, do que está fora de sua estrutura e não intrínseca a ela. Essa definição refere-se ao **drama absoluto**. Ele é absoluto também porque não considera um autor como enunciador nem tem intenções de se dirigir aopúblico: "o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático" (SZONDI, 2001, p. 25).

Por outro lado, o **teatro épico** "designa um traço estrutural comum à epopeia, ao conto, ao romance e a outros gêneros - a saber, a presença do que foi chamado "sujeito da forma épica", ou ainda, "eu épico" (2001, p. 21).No teatro épico, ao contrário do teatro dramático, o autor se anuncia, podendo dirigir-se ao público. Além disso, nesse teatro se tornou possível a referência para fora de sua estrutura.

Anatol Rosenfeld, em resenha que se encontra no final do livro de Peter Szondi[69], analisou a questão da disposição das cenas em relação à percepção da existência de um enunciador no teatro épico. Vejamos:

> A dispersão das cenas não somente pressuporia um "montador" épico, mas um mundo espacial e temporal fora do drama, entre e ao lado das cenas que já não se sucedem em concatenação necessária, mas que são escolhidas para serem "mostradas" por alguém a alguém. O narrador se intromete quando, pronunciado ou não, se subentende o

[69] 2ª edição, Editora Cosacnaify, São Paulo/SP.

> comentário: "Passaram-se três anos" (*apud* SZONDI, 2001, p. 169-170).

Dessa maneira, para Szondi, "a dramaturgia épica" surge à medida que se precipita em forma a relação sujeito-objeto do conteúdo" (2001, p. 83). Para entendermos essa relação sujeito-objeto, precisaremos conhecer o porquê de a crise do drama ter sido iniciada com Ibsen, passando por autores como Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, como acredita Szondi (2001).

Szondi (2001) menciona que "o tema de Ibsen não é "nada do que passou" (...), e sim o "passado ele próprio" (...), este só pode aparecer em cena, *i.e*, no presente dramático (...) por meio do relato" (p. 37). Em Ibsen, os personagens aparecem a refletir o passado que tenta se presentificar, como a julgar seus posicionamentos passados (SZONDI, 2001). Segundo o autor, o problema da forma dramática em Ibsen é que, "por mais que se ligue a uma ação presente (em duplo sentido), ela permanece confinada no passado e na interioridade" (p. 38), pois "os homens de Ibsen não podiam viver senão sepultos em si próprios" (p. 39).

Em Tchekhov, esses personagens se encontram isolados pelo peso do passado, vivendoa renunciar o presente que não os satisfaz (SZONDI, 2011). Além disso:

> Ao que parece, a dupla renúncia que caracteriza os seres de Tchekhov deve ter como correlato a negação da ação e do diálogo - as duas categorias formais mais importantes do drama -; portanto, a negação da própria forma dramática (SZONDI, 2001, p. 42).

Dessa maneira, os diálogos, nas peças de Tchekhov, aparecem sem peso, muitas vezes a partir de "monólogos travestidos de réplicas nos quais se condensa o sentido do todo" (SZONDI, 2001, p. 43). Quanto a essas falas, "elas se dão em meio à sociedade, não no isolamento. De modo quase imperceptível, o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios substanciais" (SZONDI, 2001, p. 43). Enfim, para Szondi (2001), a retirada formal do diálogo tradicional a dois não conduziria senão ao teatro épico.

O terceiro dramaturgo estudado por Szondi (2001), o sueco Strindberg, teria dado início ao que chamou de "dramaturgia do eu". Trata-se de uma dramaturgia de cunho também autobiográfico, similar à teoria do "drama subjetivo" e à "teoria do romance psicológico", uma espécie de projeto para uma literatura do futuro (SZONDI, 2001). Em Strindberg, a "unidade do eu"veio a substituir a exigência das três unidades

aristotélicas (tempo, espaço, ação). Sobre a "dramaturgia subjetiva", Szondi (2001) ressalta que:

> (...) surge menos da concepção de que só se pode traçar a própria vida psíquica (pois somente essa se encontraria à disposição daquele que o pretendesse) que da intenção, que a precede, de conferir realidade dramática à vida psíquica, ela própria - esse algo essencialmente oculto. O drama, forma artística por excelência da abertura e da franqueza dialógicas, recebe como tarefa expor acontecimentos recônditos da psique. Ele a realiza na medida em se recolhe à sua figura central, seja restringindo-se exclusivamente a ela (na dramaturgia de um único personagem) seja pela apreensão de todo o restante a partir de sua perspectiva (na dramaturgia do eu) - com o que, naturalmente, deixa de ser um drama (p. 51)[70].

Desse modo, a dramaturgia de Strindberg estaria enraizada na psicanálise e, ao falarmos de psicanálise não podemos esquecer de destacar o que Freud chamou de "As Pedras Angulares da Psicanálise", em seus *Dois Verbetes de Enciclopédia* (1923 [1922]), ao mencionar os conceitos base que tornam a existência da teoria psicanalítica possível:

> A pressuposição de existirem processos mentais inconscientes, o reconhecimento da teoria da resistência e repressão, a apreciação da importância da sexualidade e do complexo de Édipo constituem o principal tema da psicanálise e os fundamentos de sua teoria. Aquele que não possa aceitá-los a todos não deve considerar-se a si mesmo como psicanalista(p. 264).

Para além da assertiva de Freud, poderíamos dizer que aquele que não possa aceitar esses conceitos base da experiência psicanalítica não deve se considerar também um dramaturgo da "dramaturgia do Eu",o que, segundo Szondi (2001), não foi o caso de Strindberg.

Como quarto e penúltimo dramaturgo mencionado por Szondi (2001), temos Maurice Maeterlinck, que destacava o ser humano em sua impotência existencial:

> (...) se a tragédia grega mostrava a luta trágica contra o *fatum* e o drama do classicismo problematizava os conflitos das relações humanas, aqui apenas se capta o momento em que o homem indefeso é surpreendido pelo destino (2001, p. 61).

---

[70] Acreditamos que a frase correta seja a seguinte (tratando-se de erro de revisão): "Ele a realiza na medida **em que** se recolhe à sua figura central".

O *fatum*, apresentado por Szondi, designa a fortuna, o destino, que, no caso de Maeterlinck, diz respeito à morte, pois "para ele, o destino dos homens é simplesmente a morte, e em suas obras é ela que – sozinha – domina o palco, sem assumir por isso forma particular ou estabelecer qualquer vínculo trágico com a vida" (2001, p. 61). Nesse ponto, a categoria "ação" é substituída pela categoria "situação" (SZONDI, 2001).

Se o drama tradicional, conhecido pela concepção grega de imitação de ações humanas, é reposto pela situação, então não haveria mais drama em Maeterlinck, como nos conta Szondi (2001). Entretanto, o próprio poeta cria o termo "drama estático", em contraposição a esse "drama genuíno", para destacar e classificar suas obras. Os personagens desse "drama estático" de Maeterlinck permanecem na situação em que estão, em completa passividade, até se darem conta da morte (SZONDI, 2001). Ainda de acordo com Szondi, ao tratar do diálogo em Maeterlinck, "o que há para ser dito não é o bastante para que se instaure um diálogo" (2001, p. 62), o que limita a conversa pela alternância de perguntas e respostas.

Recordamos imediatamente do nosso dramaturgo em estudo, Samuel Beckett. Ora, e o que faz Beckett senão nos apresentar seus personagens em conversas aparentemente desprovidas de sentido, alternando perguntas e respostas frenéticas como em *Catastrophe* e na famosa *Waiting for Godot*? Teria havido também alguma afinidade entre esses dois dramaturgos no que diz respeito à reposição da ação pela situação dramática? Não estaria também esse "drama estático" relacionado com a nossa peça em estudo? Winnie enterrada em um monte até a cintura (primeiro ato) e depois até o pescoço (segundo ato) - não estaria Winnie, assim como os personagens de Maeterlinck, esperando o seu encontro com Godot? Observemos se a citação utilizada por Szondi não nos remete às conversas entre os maltrapilhos Vladimir e Estragon de *Waiting for Godot* de Beckett:

> *Primeiro cego de nascença*: Ele ainda não voltou?
> *Segundo cego de nascença*: Não ouço nada.
> (...)
> *Segundo cedo de nascença*: Agora estamos ao Sol?
> *Primeiro cego de nascença*: Ele ainda brilha?
> *O sexto cego*: Acho que não; já deve ser bem tarde.
> *Segundo cego de nascença*: Que horas são?
> *Os outros cegos*: Não sei. Ninguém sabe
> (MAETERLINCK *apud* SZONDI, 2001, p. 62-63).

E um pequeno trecho de *Waiting for Godot*:

> ESTRAGON: Who?
> VLADIMIR: What?
> ESTRAGON: What's all this about? Abused who?
> VLADIMIR: The Saviour.
> ESTRAGON: Why?
> VLADIMIR: Because he wouldn't save them.
> ESTRAGON: From hell?
> VLADIMIR: Imbecile! From death.
> ESTRAGON: I thought you said hell.
> VLADIMIR: From death, from death.
> (BECKETT, 2006, p. 14-15)[71].

Fato é que, para Szondi (2001), a linguagem, em Maeterlinck, e acreditamos que também em Samuel Beckett, além de outros aspectos, teria ganhado autonomia.Se compararmos ao uso da linguagem nos diálogos tradicionais, "sua distribuição em "réplicas" individuais não corresponde a nenhum diálogo, como no drama genuíno, mas espelha somente a cintilação nervosa da incerteza" (p. 64). Talvez seja em consequência dessa incerteza que duvidamos da vinda ou não de Godot para nos recepcionar em nosso ato final ou se Godot seria apenas o ato final em si.

Como último dramaturgo estudado em *Teoria do Drama Moderno*, mas não menos importante, temos Hauptmann, com o seu "drama social". Quanto ao dramaturgo social, Szondi define que este:

> (...) tenta fazer a exposição dramática das condições políticas e econômicas que passaram a ditar a vida individual. Cabe a ele indicar os fatores que, enraizados para além da situação e da ação singulares, não obstante as determinam (2001, p. 66).

O trabalho do dramaturgo social, segundo Szondi, seria o de "transpor a condicionalidade alienada para a atualidade inter-humana, o que significa (...) inverter e suspender o processo histórico no âmbito que justamente teria de espelhá-lo, o estético" (2001, p. 66). Transpor essa atualidade inter-humana designa "inventar uma ação em que aquelas condições se presentificam" (SZONDI, 2001, p. 66). Essa ação seria assim

---

[71] ESTRAGON: Quem? / VLADIMIR: O quê? / ESTRAGON: Que confusão! (*Pausa*) Xingaram quem? / VLADIMIR: O Salvador. / ESTRAGON: Por quê? / VLADIMIR: Porque não quis salvá-los. / ESTRAGON: Do inferno? / VLADIMIR: Não, tonto. Da morte. (BECKETT, 2005, p. 25-26). Tradução e prefácio Fábio de Souza Andrade. Editora Cosac Naify.

algo secundário que tem o intuito de fazer uma mediação entre alguma temática social e a forma dramática (SZONDI, 2001).

É por esse motivo, que, para Szondi, esse teatro se mostra problemático, uma vez que "não pode ser dramática uma ação representativa: o que acontece no drama – como acontecimento absoluto – não remete a nada que o ultrapasse" (2001, p. 67). Recordemos o exemplo das peças históricas de Shakespeare, que, por serem históricas, obviamente, remetem a algo externo à estrutura dramática: a história. Do mesmo modo, o teatro de Hauptmann, ao representar questões sociais, políticas e econômicas, está a referir-se a algo externo à sua estrutura.

É assim que chegamosà tríade investigada por Szondi (2001) – "responsável pela crise em que se vê o drama em fins do século XIX, enquanto forma poética do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3)" (p. 77):

> **(1)**
> Em Ibsen, o passado reina em lugar do presente. O que se tematiza não é um acontecimento passado, mas o passado ele mesmo, como passado rememorado que continua a agir internamente. Do mesmo modo, o âmbito inter-humano é também desalojado pelo que se dá no *interior* do homem. A vida ativa no presente cede nos dramas de Tchekhov à vida sonhadora na lembrança e na utopia.
>
> **(2)**
> O acontecimento se torna acidental e o diálogo, a forma de interlocução humana no drama, vira abrigo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o âmbito das relações humanas é ou suprimido ou passa a ser visto através da lente subjetiva de um Eu central. Essa interiorização faz com que o tempo "real" do presente perca sua supremacia: passado e presente confluem um no outro, o presente que exterioriza evocando o passado rememorado.
>
> **(3)**
> No âmbito inter-humano, os acontecimentos se reduzem a uma série de encontros que não passam de marcos externos daquilo que propriamente acontece: a transformação interna. O *drame statique* de Maeterlinck dispensa a ação. Diante da morte, à qual ele unicamente se dedica, as diferenças entre os homens também desaparecem e, com elas, o conflito entre eles (SZONDI, 2001, p. 77-78)[72].

Ainda segundo Szondi, o que "vincula as diferentes obras desse período e remonta à transformação que altera sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina suas novas fundações" (2001, p. 78). Para o autor, sujeito e objeto se contrapõem em Ibsen, na relação presente e passado já mencionada anteriormente – o

[72] Para melhor compreensão dividimos a citação em suas respectivas partes (1), (2) e (3).

passado como objeto do sujeito; No caso de Strindberg, o sujeito, agora isolado, se torna seu próprio objeto; Maeterlinck teria condenado os seres humanos (através de seus personagens) à objetividade passiva, com a morte; Essa objetividade passiva vista em Maeterlinck nos conduziria também ao drama social de Hauptmann e às condições que esse drama pretendeu representar (SZONDI, 2001).

Notemos, em contrapartida, como se dão esses três pontos no drama absoluto:

> O presente (1) do drama é absoluto porque não possui nenhum contexto temporal: o drama não conhece o conceito de tempo [...]; a unidade de tempo significa o ser suspenso por sobre o curso temporal. O âmbito inter-humano (3) é no drama absoluto porque não se encontra equiparado nem à interioridade dos homens nem ao que lhes é externo. Limitando-se no Renascimento ao diálogo, o drama escolhe a esfera "entre" como o seu espaço exclusivo. E o acontecimento (2) é no drama absoluto, porque se vê destacado tanto da condicionalidade anímica interna quanto da externa própria à objetividade, fundando a dinâmica da obra em sua supremacia (SZONDI, 2001, p. 78-79).

É desse modo que forma e conteúdo, pelo menos no que diz respeito à tradição dramática, sempre tiveram uma relação muito particular. Para pensadores como Aristóteles e Hegel, por exemplo, forma e conteúdo devem andar juntos, ao nos apresentar o que, para o primeiro, poderia vir a ser "a tragédia perfeita" (*Poética*) e, para o segundo, "a verdadeira arte" (*Estética*). Conheçamos o que nos diz Hegel:

> Ciência da lógica: Só são de fato verdadeiras obras de arte aquelas em que forma e conteúdo se mostram inteiramente idênticos (...) O conteúdo não é senão a inversão da forma em conteúdo, e a forma, a inversão do conteúdo em forma (*apud* SZONDI, 2001, p. 18).

Se um dos motivos para a crise do drama foi, em certo ponto, o afastamento entre forma e conteúdo, a reconciliação entre ambos (mesmo que em novo formato/estilo) não acabaria por nos levar de volta à forma antiga, como questiona Szondi (2001)? "E a mudança para um estilo em si não contraditório se completa quando os conteúdos que atuam formalmente se precipitam por completo em forma" (SZONDI, 2001, p. 81). Talvez por esse motivo Esslin argumente que o Teatro do Absurdo acabou por ser mais existencialista do que o próprio Teatro Existencialista, à medida em que o primeiro nos trouxe um teatro idêntico em forma e conteúdo e o segundo permaneceu "apenas" com o novo conteúdo.

Por fim, finalizemos esta seção com parte da breve menção que faz Szondi (2010), em *Teoria do Drama Moderno*, a Samuel Beckett, ao falar da peça de conversação (uma das tentativas de salvar o drama da crise, como mencionamos anteriormente e como acreditou Szondi):

> A limitação do drama à conversa, em geral puramente formal, aqui se torna temática: para confirmar a própria existência, não resta aos homens que esperam Godot - esse Deus não só *absconditus*, mas também *dubitabilis* - nada além da conversa vazia. Ansiado sempre pelo abismo do silêncio e desse repetidas vezes a custo reconquistada, a conversa minada consegue porém revelar, no espaço metafísico vazio que a tudo confere significado, a *misère de l'homme sans Dieu* (2001, p. 90)[73].

[73] Szondi nos mostra a diferença entre o diálogo dramático e a conversa, ao tratar da peça de conversação: "O diálogo dramático é irrevogável e pleno de consequências em cada uma de suas réplicas. Como consequência causal, ele constitui uma temporalidade própria e transcende o decurso temporal - e daí o caráter absoluto do drama. Com a conversa, é diferente. Ela não tem uma origem subjetiva nem uma meta objetiva: não implica continuidade, não redunda em qualquer ação" (SZONDI, 2001, p. 89).

CAPÍTULO II –FUNDAMENTOS PARA O ESTUDO DA METAFICÇÃO, DA PARÓDIA E DA IRONIA

Acordarmos com a assertiva de Linda Hutcheon de que "a paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade" (1985, p. 13) significa assentir que conceitos como os de metaficção, paródia e ironia estão veementemente relacionados, dado que, assim como a metaficção, – estratégia ficcional que reflete sobre si e sobre a própria ficção – se assemelhaà paródia, dentre outros motivos, por ambos os conceitos serem "uma forma de discurso interartístico" (HUTCHEON, 1985, p. 13). A ironiaaparece, portanto, como um desdobramento dos dois primeiros conceitos, a saber, metaficção e paródia, por ser um elemento bastante utilizado no primeiro e característico do segundo.

Dessa maneira, para o segundo capítulo desta dissertação apresentaremos fundamentos teóricos-críticos para o estudo da metaficção, da paródia e da ironia, transitando, em um primeiro momento, pelos conceitos de metaficção, principalmente a partir do estudo de Gustavo Bernardo em *O Livro da Metaficção* (2010), Patricia Waugh (1984) e Linda Hutcheon (2013). Em um segundo momento, elucidaremos o conceito de paródia, com foco principal nos estudos de Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia* (1985),de Giorgio Agamben em *Profanações* (2007), de Jameson (1985, 1991), de Bakhtin (1983, 1981) e Sant'Anna (2003), relacionando-os sempre que possível. E por fim, na terceira seção, examinaremos o conceito de ironia a partir do ponto de vista de Linda Hutcheon em *Teoria e Política da Ironia* (2000) e de D. C. Muecke em *Irony and the Ironic* (1986).

2.1METAFICÇÃO

De acordo com Patricia Waugh (1984), o termo metaficção teria sido originado no ensaio do crítico e novelista estadunidense William H. Gass na década de 70, embora já se ouvisse falar de outros termos, a exemplo de metateatro, que teria surgido com o interesse de como os seres humanos "reflect, construct and mediate their experience of the world" (WAUGH, 1984, p. 2)[74]. Waugh (1984) introduz seu texto com a origem do termo metaficção, entretanto, antes de apresentar o que seria metaficção, relembra a

[74] "refletem, constroem e mediam sua experiência de mundo" (WAUGH, 1984, p. 2 - tradução nossa).

importância de conhecermos primeiramente o que designam os termos "linguagem" e "meta". Vejamos:

> Language is an independent, self-contained system which generates its own 'meanings'. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention. 'Meta' terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world *of* fiction and the world *outside* the fiction (1984, p. 3)[75].

Após elucidar os termos mencionados na assertiva, Waugh afirma também que, ao compreendê-los, o metaficcionista – como ela chama em inglês, *metafictionist* – terá como dilema tentar representar o mundo ou tentar representar o discurso sobre o mundo em sua criação artística (WAUGH, 1984). Para a autora, apenas o segundo caso é possível (WAUGH, 1984).

No Brasil, umestudioso da metaficção é Gustavo Bernardo (1955), com *O livro da metaficção* (2010), obra bastante utilizada por estudantes e pesquisadores da área. No "Prólogo" do livro, Bernardo (2010) inicia uma reflexão em relaçãoà metaficção a partir da fotografia (1990) do espanhol Chema Madoz (1958):

Figura 12. "A foto de Chema Madoz (1990) encosta a escada no espelho, refletindo-a parcialmente como que para dentro do espelho" (BERNARDO, 2010, p. 9).

Fonte:http://4.bp.blogspot.com/-de0Kw3JXjTI/UZ_E0LZFlEI/AAAAAAAAAuM/VJeSokSYpmI/s1600/ceh.jpg

[75]A linguagem é um sistema independente, auto-suficiente, que gera seus próprios "significados". Sua relação com o mundo fenomenológico é altamente complexa, problemática e regulada pela convenção. Os termos 'Meta', portanto, são necessários a fim de explorar a relação entre este sistema linguístico arbitrário eo mundo ao qual ele aparentemente se refere. Na ficção,tais termos são necessários, para explorar a relação entre o mundo da ficção e o mundo *fora* da ficção (1984, p. 3 - tradução nossa).

Na interpretação de Bernardo, "o fotógrafo convida o observador a subir a escada para então descer do outro lado do espelho" (2010, p. 9). Segundo Bernardo, trata-se de uma metáfora visual que nos convida a adentrar no mundo da ficção. Ao falar do espelho, o da ficção, afirma que ele "não nos devolve a realidade tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção" (BERNARDO, 2010, p. 9). Bernardo nos mostra que "além de" ou "depois de" seria o significado do termo "metà" que teria vindo do grego "Metà tà physiká":

> A palavra "metafísica" tem origem curiosa. No século I antes da Era Comum, Andrônico de Rodes editou as obras de Aristóteles e agrupou os tratados por tema: a física, a política, a ética, o conhecimento. Certo número de textos não cabia nesses temas porque se referia à ciência do ser como ser, ou seja, ao estudo dos princípios e das causas originais de "tudo o que é". Aristóteles poderia ter chamado esse estudo de "filosofia primeira". Andrônico colocou esses textos depois daqueles referentes à física; logo, tornou-se costume chamá-los pela expressão que não se encontra em Aristóteles, "Metà tà physiká". A expressão tanto pode significar "o livro que vem depois (do livro) da física" quanto "o livro que vai além da física" - "metá", em grego, admite dois sentidos (2010, p. 10).

Para Bernardo, a metaficção seria então "um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma" (2010, p. 9). Ou, como definiu a estudiosa canadense Linda Hutcheon, em *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, livro lançado em 1947, ""Metafiction", as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity" (2013, p. 1)[76]. Linda Hutcheon destaca o porquê da utilização do termo "narcissistic": "the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth" (2013, p. 1)[77]. Além disso, ressalta que o termo, como o utiliza, em nada remete às teorias psicológicas ou psicanalíticas, tendo em vista o texto

[76]""Metaficção", como agora tem sido chamado, é uma ficção sobre a ficção - ou seja, a ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria narrativa e/ou sobre a sua identidade linguística" (2013, p. 1 - tradução nossa).

[77] "o adjetivo figurativo aqui foi escolhido paradesignar esta auto-consciência textual - não pretende ser pejorativo, mas descritivo e sugestivo, como a leitura alegórica e irônica do mito de Narciso"(2013, p. 1 - tradução nossa).

que se auto reflete e não o autor no texto refletido (HUTCHEON, 2013). Embora Linda Hutcheon tenha mantido seu focono texto narrativo, e não no texto dramático, essas definições são de grande serventia para a fundamentação teórica que servirá de auxílio na análise do nosso *corpus*.

Uma vez que Bernardo acredita que a metaficção é "um fenômeno estético autorreferente" (2010, p. 9), como já apresentamos anteriormente, faz-se necessário compreendermos o que significa "reflexividade". De acordo com Lucia Nobre (2013), na Tese "Jogo de Espelhos em *Atonement*: trajetórias e implicações da metaficcionalidadeno romance e no filme", a palavra "reflexividade":

> (...) deriva do verbo latino *reflexio/reflectere* que significa dobrar, virar, voltar para trás. Na realidade, a noção de reflexividade é própria do ser humano; parece existir um *homo reflectus* em cada ser. Simplesmente porque refletir faz parte do pensar, pois os processos cognitivos, inatos ao ser humano, envolvem atos de reflexão, de ponderação, de meditação – o voltar, para não dizer, olhar para trás, o 'ruminar' da mente, onde subjaz a noção de reflexividade (p. 32).

A autorreflexividade teria, então, que ver com as escadas do holandês M. C. Escher, como exemplifica Gustavo Bernardo(2010):

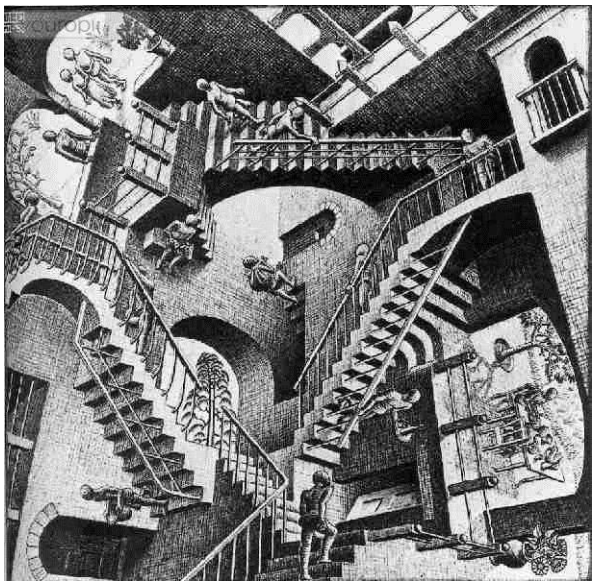

Figura 13. "Nas duas dimensões da imagem, Escher nos apresenta mais do que três dimensões. Ele nos obriga a não descansar os olhos, como se não conseguíssemos ver o quadro que, no entanto, vemos. Suas escadas (...) estabelecem a comunicação entre campos ficcionais" (2010, p. 88).

Fonte: https://participasion.files.wordpress.com/2015/05/escher-in-het-paleis-den-haag-1p-activity3674c-0.jpg

Se aceitamosa realidade que conhecemos como um campo também ficcional é só através do ato de subir ou descer as escadas de Escher que poderíamos conhecer a realidade, a saber, por meio da ficção (BERNARDO, 2010). Para Bernardo, "a metaficção representa esse conhecimento e constitui assim uma espécie de metáfora da própria consciência, que não será jamais linear, mas sempre labiríntica" (2010, p. 38).

Fato é que existe uma relação bastante complexa entre realidade e ficção quando se trata do campo artístico. Bernardo chega a ser radical, no sentido deir à raiz da questão, ao afirmar que na própria linguagem já consta um problema metafísico, o qual diz ter muitas facetas, sendo "a maioria delas irresolvível e indecidível. Falo para entender ou comunicar, mas quando o faço provoco sucessivos mal-entendidos" (2010, p. 11). E completa:

> Toda linguagem é simultaneamente pletórica e insuficiente: falo sempre mais do que queria e menos do que devia. Uso a palavra para ter acesso à coisa, mas a palavra me afasta da coisa em si. Como a linguagem não me basta por mais que me esforce, preciso ir além dela e explicá-la: chegamos à metalinguagem da gramática, da linguística, da lógica, da própria filosofia. No entanto, toda metalinguagem não deixa de ser uma linguagem, ainda que sobre outras linguagens; logo, ela padece dos mesmos males da linguagem que comenta ou explica, tornando-se tão pletórica e insuficiente quanto (BERNARDO, 2010, p. 11).

Bernardo vai além quando adiciona a questão da metáfora. Para o autor,os livros didáticos consideram a metáfora apenas como "recurso teórico da ficção, quando se concentra a comparação entre dois termos em apenas um deles", contudo, acredita que "toda linguagem pode ser percebida como metafórica, se as palavras não são as coisas que designam" (2010, p. 15).

Ora, nesse aspecto, devemos concordar que a "metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo" (BERNARDO, 2010, p. 39) e ao contrário do que acreditou William Gass, o primeiro a utilizar o termo "metaficção", ao tentar definir um estilo para os novos romances estadunidenses do século XX, a metaficção já existia desde os mitos e as primeiras tragédias gregas (BERNARDO, 2010), que “tematizam sempre o nascimento do próprio mito (...) com seus coros e corifeus” (BERNARDO, 2010, p. 39). Logo, a metaficção não poderia ser uma invenção estadunidense, como Bernardo (2010) também ilustra, em seu segundo capítulo "O mestre das marionetes", ao utilizar *Dom Quixote*, de Cervantes[78] como exemplo. Reparemos:

> A ideia de que o fenômeno estético da metaficção seria “pós-moderna” (e norte-americana) cai por terra junto com os bonecos decapitados de Mestre Pedro. O episódio do teatro de marionetes é uma entre centenas de ocorrências metaficcionais no romance de Miguel de Cervantes (...). O ponto alto desse jogo metaficcional

[78] Obra espanhola, publicada entre 1605 e 1615 (BERNARDO, 2010).

> ocorre quando Dom Quixote pergunta ao bacharel Sansão Carrasco se o autor das suas aventuras promete uma segunda parte. O leitor descobre que o seu personagem sabe que suas aventuras estão sendo contadas, logo, ele sabe que é “apenas” um personagem (BERNARDO, 2010, p. 62).

E continua:

> Carrasco responde que o autor das aventuras do amigo, Cide Hamete Benengeli, de fato fez essa promessa, mas “diz que não a achou nem sabe quem a tenha, por isso estamos em dúvida se sairá ou não” (...). Ora, o diálogo ocorre precisamente no quarto capítulo da mesma segunda parte, publicada em 1615, sobre a qual se tem dúvida se existe, quem a tem, se sairá ou não. Encontramo-nos assim “ na situação surpreendente de ouvir as próprias figuras do livro que estamos a ler negarem a existência desse livro e, consequentemente, a sua própria (BERNARDO, 2010, p. 62).

Esses romances, mencionados por William Gass, subverteriam "os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções" (BERNARDO, 2010, p. 39). A partir desse pensamento, Gass "define metaficção como uma ficção fundada na elaboração de ficções" (BERNARDO, 2010, p. 39). Dessa maneira, o interesse da metaficção estaria em oposição aosinteresses da literatura dita realista. Enquanto a primeira, a metaficção, incomoda alguns críticos por acharem que há uma quebrada ilusão entre espectador/leitor e obra ficcional, a segunda, obra dita realista, incomoda por acreditar que a linguagem poderia representar a realidade tal e qual. Daí essas obras metaficcionais serem chamadas por alguns teóricos-críticos de "antirromance" e "antiteatro", por subverterem determinados valores tradicionais.

Para Roland Barthes, "não havia maneira "realista" de narrar o mundo" (*apud* WOOD, 2012, p. 183-184), assim também não haveria maneira "realista" de apresentá-lo em palco? James Wood, ao nos expor o pensamento de Barthes, em seu livro *Como funciona a ficção* (2008), diz que entre os gêneros "variados e opostos de criação literária (...) o realismo é simplesmente o mais confuso(...) talvez (...) por ter menor consciência de seus procedimentos", e conclui que "o realismo não se refere à realidade; o realismo não é realista" (2012, p. 184).

James Wood (2012) nos leva à questão da *mimesis* aristotélica, na *Poética*, ao averiguar que esse conceito não trata da referência, mas sim da "plausibilidade hipotética (...): a probabilidade envolve a defesa da *imaginação* crível contra o incrível"

(p. 191-192) e por isso "Aristóteles escreve que uma impossibilidade convincente na mimese é sempre preferível a uma possibilidade inconvincente" (p. 192). A despeito disso, o artista teria o trabalho de nos convencer de que algo poderia ter acontecido e não com a exatidão referencial (WOOD, 2012).

Sobre a *mimesis* e tantos outros conceitos aristotélicos estudou Sandra Luna, em *Arqueologia da Ação Trágica: o Legado Grego* (2012). Em sua concepção, Aristóteles concebe "o universo como um conjunto de compostos de "matéria e forma"" (LUNA, 2012, p. 198). Enquanto a primeira diz respeito à matéria bruta, a segunda, a forma, estaria relacionada à "uma espécie de "essência inteligível" (LUNA, 2012, p. 198). Essa "essência inteligível" nos daria a capacidade de afirmar e reconhecer um determinado objeto quando o vemos: "Diante de uma cama (para continuarmos com o exemplo escolhido por Platão), a "forma" seria para Aristóteles aquilo que nos autoriza a concluir: "Isto é uma cama" (LUNA, 2012, p. 198). Assim, afirma Sandra Luna:

> (...) o pintor de Aristóteles não produz uma cópia de uma cópia. Pode até sentar-se diante de uma cama feita por um marceneiro, mas fará isso para refletir sobre a sua "forma", sua essência inteligível, esforçando-se para apreender essa essência em sua arte. Esta seria a *via-crucis* da composição artística: tornar acessível aos homens, através dos diversos meios ou modos de imitação, a essência que define, que anima as coisas, aquilo que faz com que a realidade representada pareça realidade (2012, p. 199).

A autora observa que "a tragédia, utilizando-se da linguagem como meio, do ritmo, do canto e do metro como modos, há de imitar também uma "forma"" (LUNA, 2012, p. 199) e nos lembra das duas instâncias distintas do processo imitativo aristotélico: 1. Relação entre a arte trágica e a ação que lhe serve de modelo (*praxis*); e 2. A transformação dessa *praxis* em *mythos*(LUNA, 2012). Ou seja:

> (...) podemos supor uma aproximação inicial da tragédia em relação ao seu objeto de imitação e definir a *praxis* como aquilo que o tragediógrafo contempla, a forma que escolhe para imitar, uma espécie de material a ser trabalhado, a fatia que recorta da vida para tentar representar artisticamente (LUNA, 2012, p. 200).

De volta ao pensamento de Wood (2012), a questão se torna ainda mais problemática se substituirmos o termo "realismo" pelo termo "verdade": "A *metamorfose*, de Kafka; *Fome*, de Hamsun, e *Fim de Partida*, de Beckett não são representações de atividades humanas típicas ou prováveis, e ainda assim são textos

aflitivamente verdadeiros" (p. 192). O autor se aprofunda ao pensar sobre as três obras mencionadas:

> E pensamos: é assim que eu me sentiria se eu fosse uma pária dentro de minha família, um inseto (Kafka), um louco (Hamsun) ou um velho mantido numa lixeira alimentado à base de mingau (Beckett). Ainda não existe nada tão aterrorizante na literatura contemporânea (...) como o momento em que o narrador de Knut Hamsun, em *Fome*, um jovem intelectual famélico, põe o dedo na boca e começa a comer a si mesmo. Nenhum de nós, espero eu, fez ou jamais desejará fazer isso. Mas Hamsun nos fez partilhar e sentir o que seria (WOOD, 2012, p. 192).

Desse modo, Wood finaliza seu texto sobre a problemática da realidade e ficção com citação de Samuel Johnson, em "Preface to Shakespeare" (1765), que afirmou: "as imitações produzem dor ou prazer, não porque são erroneamente tomadas por realidades, mas porque trazem realidades à mente" (2012, p. 192).

Gustavo Bernardo (2010) nos recorda da posição de Nietzsche sobre a verdade:

> Reconhecendo as sombras na linguagem, Nietzsche pergunta: “Was ist also Wahrheit?” – “O que é a verdade?”. Ele mesmo responde que a verdade é “uma multiplicidade incessante de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em síntese, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente elevadas, transpostas, ornamentadas, e que, após um longo uso, parecem a um povo firmes, regulares e constrangedoras”. As verdades são, ele continua, “ilusões cuja origem está esquecida, metáforas que foram usadas e que perdem a sua força sensível” (p. 16).

Para Bernardo, “reconhecer ficção na verdade não a torna menos verdade, ao contrário – torna-a a nossa verdade, aquela que foi feita por nós” (2010, p. 16), e conclui que “a ficção é menos uma diversão do que um escudo contra as ameaças externas e internas, obrigando-nos a narrar uma luta interminável: o drama que nos constitui” (BERNARDO, 2010, p. 20). Notemos:

> A ficção não tem a obrigação de dizer a verdade, mas sim de firmar (ou filmar) uma verdade. O ato de “dizer a verdade” supõe somente uma verdade prévia à ação de expressá-la, enquanto o ato de “firmar uma verdade” supõe uma verdade possível dentre outras. Como brinca William Gass, a verdade “sente antipatia pela arte. É melhor quando um escritor tem uma profunda e persistente indiferença por ela, embora como pessoa a verdade possa ser vital para ele” (BERNARDO, 2010, p. 182).

Exploremos, então, alguns modelos do recurso metaficcional em algumas obras. *Are you my mother* (2012), por exemplo, quadrinho da desenhista estadunidense Alison Bechdel (1960), conhecida por suas tirinhas para jornal *Dykes to watch out for*, é uma obra bastante rica em termos metaficcionais. Trata-se da história da própria autora tentando escrever um livro sobre sua mãe. Além desse aspecto, que por si só já é metaficcional, há inúmeras referências aos escritos de Freud, do pediatra e psicanalista Winnicott, aos diários de Virginia Woolf, dentre outras referências que enriquecem e tornam a história de Bechdel mais complexa, pois, nesse percurso, acaba por refletir sua própria realidade: como se deu sua própria criação (a partir das teorias psicanalíticas), os limites de sua vida como escritora lésbica, dentre outros aspectos.

Woody Allen (1935), a exemplo de metaficção no cinema, usa esse recurso em diversos de seus filmes, dentre eles *The Purple Rose of Cairo* (1985), quando o protagonista de um filme decide sair da tela do cinema e acaba por viver um romance com uma de suas fãs. Tem-se aí, em termos básicos, o filme dentro do filme, que também é um filme o qual assistimos, o que nos dá a sensação de estarmos abrindo as matrioskas, bonecas tchecas, que se encaixam uma dentro da outra até que chegamos na última, que não se abre mais.

Figura 14. Matrioska tcheca.

Fonte: http://construtoradetalhe.com.br/site/matrioskas/#

Outra obra que se utiliza do recurso metaficcional é a peça teatral *Catastrophe*, de Samuel Beckett, que a escreve no ano de 1985 a convite da A.I.D.A. (*Association Internacionale de Défense des Artistes*). A peça foi produzida pela primeira vez no Avignon Festival, no dia 21 de julho do mesmo ano. *Catastrophe* foi uma homenagem ao então prisioneiro tcheco Václav Havel[79].

A peça retrata um ator sendo preparado para a última cena de um espetáculo. Durante a preparação, ele se torna basicamente uma estátua viva, apresentando, a partir do ponto de vista do diretor – que é quem dá os comandos para a assistente movimentar o homem – uma vítima sem voz nem punho para o protesto, ou seja, um símbolo do cidadão ideal de um regime totalitário.

[79] Dramaturgo e político, membro engajado do movimento de direitos humanos "Charter 77" na Tchecoslováquia comunista nos anos de 1976 a 1992.

A obra é parte das peças curtas que Beckett fez para o teatro e contém mais ou menos cinco minutos. Trata-se de quatro personagens no palco: "Director (D), His female assistant (A), Protagonist (P) e Luke, in charge of the lightining offstage (L)" (BECKETT, 2006, p. 457)[80]. D é um autocrata que dá ordens; A é a assistente passiva, única personagem feminina, que, apesar de poder se comunicar com o diretor, não tem voz; o protagonista – e aqui vê-se uma grande ironia – é o ator que não fala, não tem domínio de seus movimentos, mas que expressa seu sofrimento através do olhar final, de sua vestimenta – que, segundo o diretor, deve ser apenas roupas de baixo – e de sua aparência raquítica; e, por fim, Luke, personagem que não aparece, mas acuja voz se tem acesso através das respostas que dá aos comandos do Diretor.

Por vezes, através de alguns trechos dos diálogos entre o Diretor e a Assistente, *Catastrophe* dá a sensação de o leitor/espectador estar no conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*. A referência partiria do momento em que a personagem Chapeuzinho encontra o lobo mal que está travestido de sua avó. Comparemos, referindo-nos primeiramente ao conto de Perrault:

> "Ó avó, que orelhas grandes você tem!"
> "É para melhor te escutar!"
> "Ó avó, que olhos grandes você tem!"
> "É para melhor te enxergar!"
> "Ó avó, que mãos grandes você tem!"
> "É para melhor te agarrar!"
> "Ó avó, que boca grande, assustadora, você tem!"
> "É para melhor te comer!"
> (PERRAULT, 1697, p. 149).

Em Beckett, o Diretor não faz afirmações rápidas, mas perguntas que são respondidas também rapidamente pela Assistente. Comparemos:

> D: (...) Why the plinth?
> A: To let the stalls see the feet.
> [*Pause.*]
> D: Why the hat?
> A: To help hide the face.
> [*Pause.*]
> D: Why the gown?
> A: To have him all black.
> [*Pause.*]
> (...)

[80] "Diretor (D), Sua assistente (A), O Protagonista (P) e Luke, encarregado da iluminação, se encontra fora do palco (L)" (BECKETT, 2006, p. 457 - tradução nossa).

> D: Why hands in pockets?
> A: To help have him all black.
> [*Pause.*]
> (BECKETT, 2006, p. 457)[81].

A metaficção, nesse caso, está presente em suas dimensões: a) metateatral, pois trata de uma peça dentro da peça; b) alegórica[82], visto que fala de *b* (uma montagem de uma peça) querendo dizer *a* (crítica ao sistema totalitarista); e c) intertextual, se compreendermos que há elementos na peça que estão parodiando a história *Chapeuzinho Vermelho*.

Ora, ao fazer referência a um conto de fadas, Beckett está ridicularizando ninguém menos que o personagem Diretor, ou seja, a figura do monarca absoluto que dá as ordens, mas nada executa. As posições, condições de uma hierarquia totalitarista, também estão nitidamente sendo criticadas na peça. O Diretor, como o Deus todo poderoso; a assistente, em segundo plano; Luke, que, de fora, recebe comandos em uma posição mais cômoda; e, por fim, o Protagonista, que de herói nada tem.É assim que, como afirma Patricia Waugh (1984):

> In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (p. 2)[83].

Assim, a metaficção, além de refletir sobre si, refletiria sobre o mundo e sobre o sujeito no mundo, pois, segundo Bernardo, “a reflexão teórica sobre a ficção se amplia para uma reflexão filosófica sobre a nossa existência” (2012, p. 183-184). Interessante averiguar em que medida a autorreflexividade e a autorreferência “exacerbada” poderiam ter contribuído para uma crise no âmbito das artes na modernidade e na pós-modernidade. Ao que parece, a decaída dos valores anteriormente “fixos” e agora

---

[81] D: (...) Por que o pedestal? / A: Para que o público veja os pés [*Pause.*] / D: Por que o chapéu? / A: Para ajudar a esconder o rosto. / [*Pause.*] / D: Por que o roupão? / A: Para tê-lo todo negro. [*Pause.*] (...) / D: Por que mãos nos bolsos? / A: Para ajudar a tê-lo todo negro. [*Pause.*] (BECKETT, 2006, p. 457 - tradução nossa).

[82] Se a metaficção é representação do discurso do mundo, como acreditou Waugh, que trata da ficção que fala da ficção, a alegoria (do grego allós = outro; agourein = falar) "diz *b* para significar *a* (...) como *ornatus* ou ornamento do discurso" pode ser investigada como possuidora de uma dimensão metaficional, visto que é uma "técnica metafórica de representar e personificar abstrações" (HANSEN, 2006, p. 7). Nesse sentido, a metáfora é "um termo 2.º, "desvio", no lugar de um termo 1.º, "próprio" ou "literal" (HANSEN, 2006, p. 7).

[83] “Ao proporcionar uma crítica de seus próprios métodos, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto literário ficcional” (WAUGH, 1984, p. 2 - tradução nossa).

instáveis, a exemplo, da perda da fé em um Deus todo poderoso e no próprio Deus homem, acarretou também uma crise na própria identidade, na imagem, agora embaçada, do "Eu". Vejamos:

> Como disse o matemático, "o símbolo do 'eu' é provavelmente o mais complexo de todos os símbolos do cérebro" (Hofstadter, 1979, p. 420). Não é possível dizer "eu" se não sou eu quem diz "eu", como nota a criança que acha, com razão, que somente ela é quem pode dizer a palavra "eu", se afinal de contas somente ela é um "eu". Logo, não é possível sair de mim para saber quem sou – então, só me resta arriscar uma reviravolta mental e aninhar-me em mim mesmo através de um metamovimento equivalente ao da metaficção. (...) a metaficção representa a busca da identidade, mas a define como agônica: dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é impossível. Corro atrás da minha própria imagem como o cachorro corre atrás do seu próprio rabo: para encontrá-la, preciso do outro, vale dizer, preciso de um personagem (BERNARDO, 2012, p. 188).

Outro autor, pensador da reflexividade, é Robert Stam, que dedica breve sessão de seu livro*Introdução a Teoria do Cinema* (2003) à política da reflexividade, onde menciona que "um termo-chave em muitos dos debates teóricos da esquerda foi "reflexividade", juntamente com termos satélites como "autoreferencialidade", "metaficção" e "antiilusionismo"" (2003, p. 174). Termo que, segundo Stam, foi tomado emprestado da filosofia e da psicologia e que "se referia à capacidade da mente para tomar a si própria como objeto" (2003, p. 174), como no *cogito ergo sum* de Descartes, mas que haveria sido estendida "metaforicamente à capacidade para auto-reflexão de um meio ou linguagem" (STAM, 2003, p. 174). Ao tratar do modernismo artístico, afirma:

> Para o modernismo artístico – os movimentos no campo das artes (tanto na Europa como fora dela) que surgiram ao final do século XIX, floresceram nas primeiras décadas do século XX e se institucionalizaram como alto modernismo após a Segunda Guerra Mundial – a reflexividade evoca uma arte não-representacional caracterizada pela abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos(STAM, 2003, p. 174).

O autor ainda nos recorda que durante os anos 70 e 80 alguns teóricos[84] defendiam a reflexividade como uma obrigação política (STAM, 2003) e declara que "a

[84] "Peter Wollen, Chuck Kleinhans, Laura Mulvey, David Rodowick, Julia Lesage, **Robert Stam** (...) e muitos outros" (STAM, 2003, p. 175 – grifo nosso).

tendência à época era simplesmente equiparar “realista” a “burguês” e “reflexivo” a “revolucionário” (STAM, 2003, p. 175). Lembremos de Brecht e de sua posição perante o “realismo”, como destacamos no primeiro capítulo desta dissertação. No entanto, o próprio Stam pondera sobre sua posição, nesse período, e observa que há textos que podem sim ser reflexivos e “realistas” ao mesmo tempo: “O realismo e a reflexividade não são polaridades estritamente opostas, mas tendências que se interpenetram e que são capazes de coexistir em um mesmo texto” (STAM, 2003, p. 175). Assim sendo, “é mais correto falar em um “coeficiente” de reflexividade ou realismo, e reconhecer que não se trata de uma proporção *fixa*. O coeficiente de reflexividade varia de gênero a gênero” (STAM, 2003, p. 175-176), bem como “de período a período” (STAM, 2003, p. 176).

Em suma, anuncia Stam, “a reflexividade não vem equipada com uma valência política *a priori*; pode ser utilizada pelo esteticismo da arte pela arte, pelo formalismo específico de cada meio, pela publicidade ou pelo materialismo dialético” (2012, p. 176), ainda, ela pode “ser narcisista ou intersubjetiva, signo de uma urgência politicamente motivada ou de uma lassidão niilista” (STAM, 2012, p. 176). O que nos faz indagar: Não estariam ainda todos esses exemplos apontados por Stam encharcados de posiçõesideológica, embora diversas? A resposta nos parece óbvia.

Pois bem, a seguir,encerramos esta sessão com mais uma das definições sobre o termo metaficção, elucidadaspor Gustavo Bernardo:

> Sabemos que metaficção é uma ficção que explicita sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, ou entre o diretor e o espectador. A metaficção se define bem como uma ficção que não esconde que o é, obrigando o espectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato “verdadeiro” (2010, p. 181).

2.2PARÓDIA

Nos estudos de Linda Hutcheon sobre a paródia no meio artístico do século XX, quando investigando citações e empréstimos no campo das artes em geral (literatura, pintura, música, etc...), ela nos lembra o que nos disse Vodicka:

> Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há

> integração num novo contexto que possa evitar alteração de sentido e talvez, até, de valor (*apud* HUTCHEON, 1985, p. 19).

Para Hutcheon (1985), é essencial que os leitores/espectadores tenham conhecimento suficiente para que entendam as alusões, já que a paródia está presente na maior parte da criação artística na construção de textos modernos e pós-modernos. Na paródia, há implicações tanto culturais quanto ideológicas. Ao tentar chegar a uma definição, Hutcheon acredita que a paródia está no "âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador (...) uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado". Sob outro ponto de vista, ela pode ser "repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez de semelhança" (1985, p. 17). Hutcheon também assinala que "a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos de paródia" (1985, p.18). Os artistas, portanto, se apropriariam da paródia como forma de produzir novos significados.

Ao discutir o que pensa ser uma má interpretação da paródia, a saber, a crença de que esta diz respeito à ridicularizaçãoda obra parodiada, Linda Hutcheon (1985) nos apresenta a definição utilizada pelo Dicionário de língua inglesa *Oxford*:

> Uma composição em prosa ou em verso em que os estilos característicos do pensamento e fraseado de um autor, ou classe de autores, **são imitados de maneira a torná-los ridículos**, em especial aplicando-os a temas caricatamente impróprios; imitação de uma obra tomando, mais ou menos como modelo o original, mas alterado de maneira a **produzir um efeito ridículo** (*apud* HUTCHEON, 1985, p.48 - grifo nosso).

Se compararmos a definição do dicionário inglês com a definição dos dicionários de língua portuguesa *Michaelis* (Brasil) e *Léxico* (Portugal), encontramos significados bastante semelhantes à definição do*Oxford*:

> **paródia**
> pa.ró.dia
> ***sf*** (***gr paroidia***) **1** Imitação burlesca de uma obra literária. **2** ***por ext*** Imitação burlesca de qualquer coisa[85].
>
> **Significado de Paródia**

[85] http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=par%F3dia <Acesso em 14.08.2015>.

> n.f.
> 1. Designação de imitação sarcástica ou jocosa de um assunto, de um testo ou de uma personagem, **com finalidades gozadoras** ou cómicas;
> 2. Denominação de uma reprodução espalhafatosa, caricata ou sarcástica de toda e qualquer coisa;
> 3. (Coloquial) Brincadeira, folia ou reinação[86] (grifo nosso).

Ora, Linda Hutcheon enxerga que a paródia também é possível sem o ridículo, como já defendia em seu artigo "Parody without ridicule" (1978), projeto anterior à *Uma Teoria da Paródia*.Para a autora, o significado do prefixo *para*deve ser entendido no sentido grego "ao longo de" e não como "oposição" ou "contra", já que, nesse segundo caso, a paródia seria "oposição ou contraste entre textos" (HUTCHEON, 1985, p.48).A estudiosa assinala que compreendermos o termo aos moldes gregos alargaria nossos entendimentos em relação à arte moderna e define que "a paródia é, pois, na sua irônica <<transcontextualização>> e inversão, repetição com diferença" (1985, p. 48). Vejamos:

> Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bemhumorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vaivém» intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Ainda segundo Linda Hutcheon (1985), a paródia e a ironia agem em dois níveis: 1. Primeiro plano (superficial) e 2. Segundo plano (implícito). Por conseguinte, "o sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis" (HUTCHEON, 1985, p. 51). Isso significa que, para compreender determinado texto parodístico, o público precisa reconhecer determinados códigos que são comuns a este, a exemplo de compreender em que contexto se encontraesse ou aquele aspecto irônico. De acordo com Hutcheon (1985), é justamente o reconhecimento desses níveis que faz da paródia um elemento de autoreflexividade.

Também o filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) faz uma interessante investigação sobre a paródia, em seu livro*Profanações* (2007). Agamben afirma que há duas características canônicas da paródia: "a dependência de um modelo preexistente,

---

[86] http://www.lexico.pt/parodia/ <Acesso em 14.08.2015>.

que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes" (2007, p. 34). Por isso, em seu ponto de vista, parece contraditório falar em "paródia séria". Vejamos:

> O conceito de "paródia séria" é, obviamente, contraditório, não porque a paródia não seja coisa séria (pelo contrário; às vezes é seríssima), mas porque não pode pretender identificar-se com a obra parodiada, não pode renegar o fato de se situar necessariamente ao lado do canto (parà-oiden) e de não ter um lugar próprio. Sérios, porém, podem ser os motivos que levaram o parodiante a renunciar a uma representação direta de seu objeto (AGAMBEN, 2007, p. 35).

Para Agamben, "é fácil mostrar os sucessos dessa tensão na literatura do século XX. A paródia não é, nesse caso, um gênero literário, mas a própria estrutura do meio lingüístico no qual a literatura se expressa" (2007, p. 39). O autor ainda nos chama a atenção para a inatingibilidade do objeto da paródia, ao fazer a relação paródia>>ficção e realidade>>fição:

> (...) a paródia não só não coincide com a ficção como constitui o seu oposto simétrico. De fato, a paródia não põeem dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto — este, aliás,é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância (AGAMBEN, 2007, p. 41).

Desse modo, a paródia se encontraria, segundo Agamben (2007), entre a realidade e a ficção, "entre a palavra e a coisa" (2007, p. 41), o que torna possível uma filiação entre paródia e ficção ou até mesmo parodiar a própria ficção (AGAMBEN, 2007). De acordo com Agamben (2007):

> Se a ontologia é a relação – mais ou menos feliz – entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia,expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome. Seu espaço – a literatura – é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio (como o da lógica é marcado pelo silêncio). Contudo, dessa maneira, ela é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem (p. 42).

Já em “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo”[87] e *Pós-modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1991), Frederic Jameson desenvolve a sua visão pessimista a respeito da pós-modernidade. Sabemos que a discussão em relação a pós-

[87] Texto apresentado em forma de conferência no Whitney Museum (1982).

modernidade é bastante complexa. Muitos autores acreditam que há, na pós-modernidade, uma ruptura com o momento anterior, a saber, a modernidade. Outros estudiosos apontam que a pós-modernidade é uma continuidade da modernidade. Talvez por esse motivo muitos pesquisadores também incorporem a contradição como elemento fundamental do pós-moderno. Dentre esses autores, estudiosos da pós-modernidade, podemos nos concentrar nas discussões abordadas por Jameson (1985, 1991) e Hutcheon (1985, 1989).

Jameson (1985) nos apresenta duas assertivas, sendo uma mais radical do que a outra.A primeira se tratando da "morte" do sujeito individual. A segunda, e mais radical, assinalando que esse sujeito individual, na verdade, nunca existiu. Observemos o que diz o autor sobre o primeiro caso:

> (...) sim, em tempos idos, na era clássica do capitalismo competitivo, no apogeu da família nuclear e na ascensão da burguesia como classe social hegemônica, existia isso que se chama individualismo, existiam sujeitos individuais. Mas hoje, na era do capitalismo corporativo, do assim chamado homem-da-organização, das burocracias empresariais e estatais, da explosão demográfica – hoje não mais existe o velho sujeito individual burguês (JAMESON, 1985, p. 19).

Sobre o segundo caso:

> O sujeito individual burguês não é somente coisa do passado como também não passa de um mito, antes de mais nada ele nunca existiu realmente, nunca existiram sujeitos autônomos desse tipo. Este construto não passaria, mais precisamente, de uma mistificação filosófica e cultural que procurava persuadir as pessoas de que elas "tinham" sujeitos individuais e possuíam tal identidade pessoal singular (JAMESON, 1985, p. 19).

Assim, para Jameson (1985), os dois traços fundamentais para compreender as relações entre o atual momento histórico, o capitalismo globalizado e a estética, no âmbito das artes, são os conceitos de **pastiche** e **esquizofrenia**. Na visão do estudioso (1985), o pastiche seria o gênero pós-moderno por excelência, visto que as artes chegaram ao ponto de não poderem mais escapar do mercado e de dependerem totalmente dele para garantir sua sobrevivência. Isso teria feito com que o pastiche, ou seja, a "arte" superficial, barata, das massas, ganhasse espaço (JAMESON, 1985).

Além disso, Jameson (1985), em sua negatividade, acredita que não é mais possível modelos estilísticos novos, restando aos artistas a busca por reviver modelos

que há muito já estariam mortos. Recordemos seu exemplo de pastiche ao mencionar Andy Wahrol com suas diversas Marilyn Moroes e sua Campbell's Soup Can, obras que, na visão de Jameson (1991), são completamente superficiais e rasas de significação.

Figura 15. Marilyn.

Fonte: http://theflorencediary.com/2015/03/05/andy-warhol-and-the-mcdonalds-of-florence/

Figura 16. Campbell's Soup.

Fonte: http://theflorencediary.com/2015/03/05/andy-warhol-and-the-mcdonalds-of-florence/

Quanto ao conceito de esquizofrenia, Jameson (1985) se apoia em Lacan, um dos maiores estudiosos da psicanálise pós-freudiana. De acordo com o autor, Lacan enxergava na linguagem na desconexão entre passado, presente e futuro, uma das causas da esquizofrenia. O esquizofrênico seria, então, "ninguém", pois não possui identidade pessoal, visto que a nossa identidade pessoal é construída por meio da relação entre passado, presente e futuro. Assim, o esquizofrênico viveria o presente de forma mais profunda, algo que o ser humano, dito comum, não conseguiria (JAMESON, 1985).

Onde Jameson (1985, 1991) enxerga o pastiche, Linda Hutcheon (1985), partindo de uma posição mais otimista, vê a paródia. Para Hutcheon, com a metaficção, os artistas passaram a não refletir ou a não mais tentar refletir a realidadetal e qual. Ao contrário, engajaram-se no mundo das palavras, no mundo da própria ficção. Segundo a autora, a pós-modernidade desnaturaliza o que anteriormente era visto como natural, a saber, passa a provocar reflexões sobre a condição feminina, dos negros, dos homossexuais, e sobre diversas pautas que vêm sendo levantadas nesse período (HUTCHEON, 2001).

Desse modo, essas reflexões teriam se expandido para a paródia, que, de acordo com a autora, é uma forma literária sofisticada e autoreflexiva, dentre outras características. Vejamos como Jamesonse refere à paródia:

> (...) a paródia se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original. Não estou querendo dizer que o impulso satírico seja deliberado em todas as formas de paródia. De qualquer maneira, **um bom parodista precisa ter uma certa simpatia tácita pelo original**, tal como um excelente mímico precisa ter a capacidade de se colocar na pessoa imitada. Todavia, o **efeito geral da paródia é** — quer simpática quer maledicente — **ridicularizar** a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem. Assim, subjaz à paródia o sentimento de que existe uma norma lingüística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser arremedados (1985, p. 18 – grifo nosso).

De acordo com Hutcheon (1985) a paródia é a relação do texto parodiado (antigo) com o novo texto. Entre o antigo e o novo estaria a ironia, como crítica reflexiva e não simplesmente com o intuito de ridicularizar, apesar de a autora não negar essa possibilidade. Ao contrário do que alguns críticos sérios e muitos dicionários afirmam, como mencionamos no início dessa sessão, Linda Hutcheon (1985) não acredita que a paródia contenha em sua raiz um objetivo ridicularizador, mas que carrega dentro de si certo respeito pelo texto parodiado. Nesse segundo ponto, ambos os autores dialogam, visto que, para Jameson (1985), um bom parodista deve ter alguma simpatia com relação aotexto parodiado, o que significa também ter algum respeito. Isso distinguiria, por exemplo, a paródia da sátira, forma superficial que tem por objetivo atacar o elemento que está em jogo.

Se, por um lado, Jameson (1985, 1991) parece não ver saída para a arte contemporânea, Hutcheon (1985, 1989) acredita que a arte desse tempo pode servir tanto para dar continuidade a um elemento que enfatize o momento histórico, – na visão de Jameson, negativo, do capitalismo tardio, – quanto pode romper com determinados padrões. Jameson ainda menciona Samuel Beckett como autor pós-moderno, apesar de entendermos que Beckettestá situado em um momento bastante complexo e delicado,a saber,posto entre o altomodernismo e a chamada“pós-modernidade”.

De qualquer modo, apesar de concordarmos com várias das provocaçõesde Jameson, com respeito à existência na contemporaneidade da recorrência de uma arte

simplificada, de significação fácil, do pastiche, acreditamos ainda haver muitos artistas que escapam a essa moldura, a exemplo do autor que escolhemos para nosso trabalho, Samuel Beckett, cuja arte se revela bastante sofisticada e complexa, e, se nos encaminhamos por essas vias, colocamo-nos ao lado de Hutcheon, a saber, mais positivamente.

Ainda, se averiguarmos as colocações de mais um autor que possa contribuir com a nossa pesquisa, destacamos Bakhtin e seu dialogismo. Para o autor (1983, 1981), os diálogos podem ocorrer tanto entre interlocutores quanto entre discursos. Manteremos o nosso foco na segunda concepção.

Segundo Bakhtin, em seu "A Tipologia do Discurso na Prosa" (1983), "um conjunto de certos procedimentos verbais empregados na arte literária" (p. 462) havia despertado a atenção de vários estudiosos que pretendiamanalisar a estilização, a paródia, o relato oral de um narrador, o diálogo, dentre outros aspectos. Vejamos:

> Apesar das diferenças entre eles, todos estes procedimentos têm um aspecto em comum: em todos, o discurso mantém uma dupla orientação, dirige-se ao objeto referencial da fala, como no discurso cotidiano, e, simultaneamente, remete a um segundo contexto, se aceitarmos a estilização ou a paródia como aceitamos a fala cotidiana, orientada apenas para seu objeto referencial, não conseguiremos captar estes procedimentos no que realmente são. Tomaremos a estilização como estilo correto e veremos a paródia como uma escrita pobre (BAKHTIN, 1983, p. 462).

Bakhtin sentiu a necessidade de estudar a paródia, dentre vários outros procedimentos verbais, para além "do quadro usual dos estudos estilísticos e lexicológicos" (1983, p. 463) que a linguística, até então, proporcionava. Para o autor, averiguar o discurso apenas em um contexto monológico limitava a compreensão, "reconhecendo a relação direta e não a mediatizada entre palavra e referente" (BAKHTIN, 1983, p. 463).

Assim, Bakhtin (1983) oferece alguns tipos de uso da palavra, sendo esses: 1. Discurso diretamente orientado para o objeto que nomeia ["Discurso direto, orientado imediatamente para seu objeto referencial, como a expressão da instância suprema de significação do sujeito falante" (BAKHTIN, 1983, p. 478)]; 2. Discurso representado ou objetivado ["Discurso objetivado (...) a fala de uma pessoa representada)" (BAKHTIN, 1983, p. 478)]; e 3. Discurso duplamente orientado ["Discurso orientado para a fala do outro (...) discurso de voz dupla" (BAKHTIN, 1983, p. 478)].

O primeiro tipo de discurso estaria relacionado ao que se comunica e se enuncia. O segundo, voltado para o discurso dos personagens que são determinados pelas intenções do autor. E por fim, no terceiro tipo, verificamos o discurso da paródia e da estilização (BAKHTIN, 1983). Atentemos agora para o que Bakhtin nos diz sobre a paródia:

> Com a paródia (...) o autor emprega a fala de um outro, mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para intenções contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador (...) não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, igualmente, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. Pela mesma razão, os projetos do autor devem ser mais invidualizados e mais ricos de conteúdo. É possível parodiar o estilode um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizá-lo, de fato, em uma única direção – a que ele próprio se propusera (1983, p. 472).

E prossegue:

> A paródia permite uma variedade considerável. Pode-se parodiar o estilo do outro como estilo; pode-se parodiar o modo característico de observar, pensar e falar típico, social ou individualmente. Além disso, a paródia pode ser mais ou menos profunda: pode-se limitar a parodiar as formas que constituem a superfície verbal, mas também pode-se parodiar até os princípios mais profundos da palavra do outro. Ademais, a paródia em si mesma pode ser empregada de várias maneiras pelo autor: pode ser um fim em si mesma (por exemplo, a paródia literária como gênero), ou pode servir à realização de outros fins positivos (como o estilo parodístico de Ariosto ou de Puchkin). Mas, em todas as variedades de discurso parodístico, são multidirecionais, ao contrário, pois da orientação unidirecional de projetos na estilização, no relato do narrador e formas análogas (BAKHTIN, 1983, p. 472).

Além disso, para Bakhtin, “o uso da palavra parodística é análogo ao uso irônico (...), uma vez que também nesses casos as palavras de outra pessoa são empregadas de modo a transmitir projetos antagônicos” (1983, p. 473). Ao pensar na nossa fala cotidiana, o autor acrescenta que “é extremamente comum este uso das palavras do outro, especialmente no diálogo, em que, freqüentemente, um interlocutor repete de

modo textual a afirmação de outro interlocutor, investindo-a de outra intenção" (BAKHTIN, 1983, p. 473). Portanto, o autor tem a palavra parodística em suas mãos para utilizá-la "com uma expressão de dúvida, de indignação, de ironia, de zombaria, de troça ou algo semelhante" (BAKHTIN, 1983, p. 473). Aprofundemos:

> As palavras de um outro, quando introduzidas em nossa fala, assumem inevitavelmente uma nova significação própria, ou seja, tornam-se palavras de duas vozes. Só a inter-relação destas duas vozes pode variar. Retomar a afirmação de outro sob a forma de interrogação, já é o suficiente para provocar o choque de duas significações dentro da mesma palavra, pois, não apenas questionamos a afirmativa do outro, mas a tornamos problemática. Nossa fala cotidiana está repleta de palavras de outras pessoas (BAKHTIN, 1983, p. 473).

Por fim, é de grande importância destacar no pensamento bakhtiniano a questão do olhar para o outro, do diálogo entre interlocutores e entre discursos, como já mencionamos, e as relações polifônicas presentes nos textos literários, ou seja, as diversas vozes que aparecem ou podem aparecer em determinado texto. Bakhtin está longe de dispensar os diferentes contextos em que esses interlocutores estão envolvidos, como podemos ver a seguir:

> A palavra concreta pode pertencer simultaneamente a diversas variedades e inclusive tipos. Além disso, **as relações de reciprocidade com a palavra do outro no contexto vivo e concreto não têm caráter estático mas dinâmico**: a inter-relação das vozes no discurso pode variar acentuadamente, o discurso orientado para um único fim pode converter-se em discurso orientado para diversos fins, a dialogação interna pode intensificar-se ou atenuar-se, o tipo passivo pode tornar-se ativo, etc (1981, p. 172 – grifo nosso).

Outro estudioso da paródia, Affonso Romano de Sant'Anna, escreve *Paródia, Paráfrase & CIA* (2003), mostrando que há muito se estuda paródia como se fosse um fenômeno isolado. Pouquíssimos estudiosos estudaram a paródia comparando-a com a estilização, enquanto que, para o autor, há a necessidade de averiguar a **paródia** não somente ao lado da **estilização**, mas junto da **paráfrase** e da **apropriação**.

Sant'Anna (2003) nos alerta para a pluralidade dessas pesquisas, afirmando que está "interessado numa visão semiológica do problema" (p. 6), ao considerar a paródia como possível em outros âmbitos artísticos, a exemplo do meio jornalístico, da moda, do *jazz*, da dança, do cinema, das histórias em quadrinhos, etc.

Segundo o autor, a paródia já "existia na Grécia, em Roma e na Idade Média" (SANT'ANNA, 2003, p. 7) e por isso não pode ser considerada uma inovação moderna. O que acontece, segundo Sant'Anna, é que "a paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas" (2003, p. 7). Sendo esta uma de suas observações iniciais a respeito da paródia:

> Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc. 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a freqüência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos (SANT'ANNA, 2003, p. 7).

Portanto, o que estaria acontecendo na modernidade/pós-modernidade seria apenas a intensificação do uso da paródia, não a sua invenção. Por conseguinte, estaria havendo um interesse maior por parte da crítica especializada em relação a este assunto, o que, de acordo com Sant'Anna (2003), pode fazer parecer que a paródia é um grande traço restrito à nossa época. Vejamos:

> Recentemente a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem. Como resultado, ocorreu um certo exílio e seqüestro do fazer artístico. A literatura, por exemplo, tornou-se mais literária. Sobre tudo quando algumas formas de comunicação começaram a concorrer com ela. O jornalismo, por exemplo, de alguma maneira substituiu a literatura convencional. Aliás, não a substituiu exatamente, mas provocou um deslocamento. Entre jornalismo e literatura ocorreu a mesma coisa que Walter Benjamim havia assinalado entre a pintura e a fotografia: o uso e o avanço da fotografia tornaram a pintura um setor mais livre para avanços formais. A pintura deixou de ser "fotográfica" e numa de suas tendências extremas chegou rapidamente ao Abstracionismo (1908); isto para não falar na Arte Conceitual (1961), que eliminou de vez a presença da cor e da moldura, transformando a obra numa variante do *happening* (SANT'ANNA, 2003, p. 8).

A segunda observação mencionada por Sant'Anna (2003) é a de que precisamos considerar, quando estudando a paródia, as considerações de Mikhail Bakhtin, que haveria reproduzido e desenvolvido ideias de outro formalista russo, Yuri Tynianov. Tendo em vista a censura e o governo soviético da época, não é de se estranhar que

Bakhtin tenha usado por vezes pseudônimos e, talvez, por esse mesmo motivo, também não tenha feito as referências devidas a Tynianov (SANT'ANNA, 2003).

Em terceiro lugar, Sant'Anna enfatiza seu desejo de sair da dicotomia exposta em Bakhtin e Tynianov, com os conceitos de paródia e estilização, e envolver, como já dissemos, os conceitos de paráfrase e apropriação. Por fim, o quarto e último ponto ao apresentar os objetivos e justificar a necessidade de escrever um livro como *Paródia, Paráfrase & CIA*, o autor afirma "que esses conceitos (...) interessam não só a literatura, mas também aos estudos semiológicos em geral" (2003, p. 10), pois, assim, "se comprovaráque os problemas fundamentais da linguagem não são apenas lingüísticos, mas também se repetem com outros materiais, em outros domínios artísticos" (p. 10) e, então, "a semiologia reaparece (...) como o espaço geral onde essasquestões podem e devem ser colocadas" (p.10).

Dessa maneira, Sant'Anna inicia seu livro com um capítulo chamado de "Paródia", apresentando a definição de dois dicionários literários que o autor dá por satisfatórias, sendo essas: a definição do dicionário literário de Brewer[88], "paródia significa uma o de que perverte o sentido de outra ode (grego: *para– ode*)"[89] (2003, p.12), e o de Shipley[90], que divide a paródia em três tipos básicos (a. *verbal*, b. *formal* e c. *temática*).

A **paródia verbal** estaria para as alterações de uma ou mais palavras do texto (SANT'ANNA, 2003); A **formal**, diria respeito ao modo "em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria" (SANT'ANNA, 2003, p. 12); e a **temática**, "em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor" (SANT'ANNA, 2003, p. 12). Sant'Anna nos recorda que "mesmo autores mais contemporâneos" (2003, p. 13), como já expusemos no que diz respeito ao pensamento de Jameson, "definem aparódia também por contigüidade, considerando-a um mero sinônimo de *pastiche*, ou seja, um trabalho de ajuntar pedaços de diferentes partes deobra de um ou de vários artistas" (SANT'ANNA, 2003, p. 13).

De acordo com Sant'Anna (2003), só depois dos estudos dos formalistas russos, Tynianov e Bakhtin, é que a paródia haveria se tornado um conceito mais sofisticado.

---

[88] O qual não nos dá referência.

[89] "Essa definição implica o conhecimento de queoriginalmente **a ode era um poema para ser cantado**. Por isto, Shipley,mais acuradamente, registraria que o termo grego **paródia implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto**. A origem, portanto, é musical" (SANT'ANNA, 2003, p. 12 – grifo nosso).

[90]SHIPLEY**,** Josephe T. *Dictionary of World Literature r.* New Jersey, Littlefield, Adans & Co., 1972 (SANT'ANNA, 2003, p. 12).

Como já mencionamos, ambos se dispuseram a tratar da paródia em relação à estilização. Vimos o ponto de vista de Bakhtin anteriormente, contudo, Sant'Anna (2003) faz questão de apresentar como a perspectiva de ambos se parecem. Vejamos, então, o que disse Tynianov sobre o tema:

> (...) a estilização está próxima da paródia. **Uma e outra vivem de uma vida dupla**: além da obra há um segundo plano estilizado ouparodiado. **Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes**, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia podeser uma tragédia. **Mas, quando há a estilização, não há mais discordância**,e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o doestilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródianão há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia (*apud* SANT'ANNA, 2003, p. 13-14 – grifo nosso).

Assim, Bakhtin parece reproduzir o pensamento de Tynianov, a exemplo do que ressaltamos anteriormente, quando diz: "em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original" (1983, p. 472). Para ambos os teóricos, é possível a fusão de vozes apenas na estilização, enquanto que na paródia essas vozes divergem.

Enfim, partindo para a **paráfrase**, Sant'Anna (2003) diz que, "ao contrário da paródia, não encontramos uma história do termo *para-phrasis* (que já no grego significava: continuidade ou repetição de uma sentença)" (p. 17) e se utiliza da definição do dicionário de Beckson & Ganz[91]: "é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita (...) pode ser uma afirmação geral da idéia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil" (p. 17) que"em geral (...) se aproxima do original em extensão" (p. 17). Para o autor, "a paráfrase, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem" (SANT'ANNA, 2003, p. 27-28).

Algo também interessante de ressaltar no estudo de Sant'Anna (2003) é a relação que o autor faz entre paródia, paráfrase e ideologia. Vejamos:

---

[91] "BECKSON, Karl & GÀNZ, Arthur. ***Literary Terms: A Dictionary.*** New York, Farrar-Strauss and Giroux, 1965" (SANT'ANNA, 2003, p. 17).

> Do lado da **ideologia dominante**, a **paráfrase é uma continuidade**. Do ladoda **contra-ideologia**, a **paródia é uma descontinuidade**. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças.* Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças* (SANT'ANNA, 2003, p. 28 – grifo nosso).

Outro ponto, é que:

> Enquanto **a paráfrase é um discurso em repouso**, e **a estilização é a movimentação do discurso**, **a paródia é o discurso em progresso**. Também se pode estabelecer outro paralelo: paráfrase como efeito de *condensação*,enquanto a paródia é um efeito de *deslocamento.* Numa há o reforço, naoutra a deformação. Com a condensação, temos dois elementos que seequivalem a um. Com o deslocamento temos um elemento com a memóriade dois. Por isto é que se pode falar do caráter ocioso da paráfrase e do caráter contestador daparódia. **Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro.** Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-sena área do *mesmo.* **Na paródia busca-se a fala recalcada do *outro*** (SANT'ANNA, 2003, p. 28-29 – grifo nosso).

O que Sant'Anna (2003) faz, neste momento, em relação à questão das vozes no texto, é cruzar conceitos da linguística e da psicanálise, se respaldando no que Bakhtin chamou de "o outro". Para Sant'Anna, esse "o outro" seria um "alguém", e quando ele diz "o outro", utiliza-se da concepção moderna: "aquela voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade" (2003, p. 29).

Para Sant'Anna, "a ideologia tende a falar sempre do mesmo e do idêntico" (2003, p. 29), e, ao assumir uma postura contra-ideológica, "a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar "certo"" (SANT'ANNA, 2003, p. 29). Portanto, a paráfrase é "um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse" (SANT'ANNA, 2003, p. 29).

Em suma, "o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentaçãodaquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler oconvencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada deconsciência crítica"(SANT'ANNA, 2003, p. 31).

Nos dirigimos agora ao próximo e último conceito que Sant'Anna (2003) considera importante averiguar junto do estudo da paródia: a **apropriação**. Para o autor,

esse é um termo muito recente na crítica literária e ainda não haveria sido exaustivamente definido. A apropriação, teria, portanto, chegado à literatura por vias das artes plásticas, com as experiências dadaístas a partir de 1916 (SANT'ANNA, 2003).

Desse modo, a apropriação quer dizer apoderar-se de algo, a exemplo de objetos do nosso dia-a-dia, e converter em símbolo. Para o pesquisador, "essa técnica artística, tão moderna, na verdade usa de um artifício velhíssimo na elaboração artística: o *deslocamento*" (SANT'ANNA, 2003, p. 44). O deslocamento, técnica "que está muito próxima daquele estranhamento e do desvio (...) tirado de sua normalidade o objeto é colocado numa situação diferente, fora de uso" (SANT'ANNA, 2003, p. 44-45). Vejamos:

> Os artistas que trabalham nesse tipo de produção estão interessados em estabelecer um corte com o cotidiano usando os próprios elementos que povoam nosso cotidiano. Ao invés de *representarem*, eles *re-apresentam* os objetos em sua estranhidade. Claro que poderíamos até introduzir uma diferenciação nos graus de apropriação, e falar de uma *apropriação deprimeiro grau* e uma *apropriação de segundo grau.* Isto equivaleria adizer: a apropriação é de primeiro grau quando é o próprio objeto que entraem cena; e é de segundo grau, quando ele é representado, traduzido paraum outro código. Assim, quando Andy Warhol pinta as latas de sopa, eleestá no campo da representação de segundo graú; e, quando Spoerri cola osobjetos sobre a tábua, está trabalhando em primeiro grau. Mas ambos osresultados são um resultado simbólico. Mexem com significados e conceitos (SANT'ANNA, 2003, p.45).

Para Sant'Anna (2003), a apropriação ocorre também no *happening* e na arte conceitual, pois na arte conceitual o mais importante é a realização da obra, para além da forma. Trata-se do que "o artista está querendo desarrumar, inverter, interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção para alguma coisa" (SANT'ANNA, 2003, p. 45). Enquanto que o *happening* seria "um "acontecimento" imprevisto numa cena pública, de preferência (...) não um teatro (...) o desenrolar de cenas caóticas onde objetos e pessoas são manipulados" (SANT'ANNA, 2003, p. 45).

Ao pensar na paródia comparada à apropriação, o estudioso aponta:

> Os entusiastas deste tipo de manifestação hão de ver aí um conteúdo parodístico. Uma paródia levada ao paroxismo ou exagero máximo. E se, para efeito de raciocínio, concordássemos com isto, poderíamos acrescentar que, enquanto radicalização da paródia, **a apropriação é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização**. É um

> gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado. É, de alguma forma, um desvelamento, ou, para usar uma expressão psicanalítica, um desrecalque e o retorno do oprimido (SANT'ANNA, 2003, p. 46 – grifo nosso).

Por fim, Sant'Anna (2003) propõe um modelo para esses quatro conceitos (paráfrase, paródia, estilização, apropriação), ao dividí-los em dois conjuntos: 1. Conjunto das similaridades (Paráfrase e estilização); e 2. Conjunto de diferenças (Paródia e apropriação). Em suma:

> Em ambos os conjuntos há uma gradação: a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização, o desvio tolerável. Entre elas há umparentesco evidente no eixo das similaridades. A paródia é a inversão do significado, que tem o seu exemplo máximo na apropriação. Por isso, pode-se dizer que paráfrase é a apropriação de cabeça para baixo (SANT'ANNA, 2003, p. 48).

2.3 IRONIA

A ironia, da raiz grega *Eironeia*, "sugere dissimulação e interrogação" (HUTCHEON, 1985, p. 73). Para Linda Hutcheon, ainda em *Uma teoria da paródia*, "há uma divisão ou contraste de sentidos e também um questionar, ou julgar", de modo que a ironia "funciona (...) quer como antifrase, quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si" (1985, p.73). Essa assertiva nos mostra que, assim como é necessário manipularmos determinados códigos para que possamos entender textos paródicos, o mesmo se faz necessário quando se trata da ironia.

Apesar de afirmar que já contém 1.445 verbetes sobre ironia na *MLA Bibliography*[92], Linda Hutcheon enxerga a ironia como uma expressão bastante problemática no que diz respeito ao século XX e aponta a necessidade de teorizar as dimensões sociaise formais da ironia, utilizando-se de teorias já existentes, como forma de colaboração, ao invés de oposição (HUTCHEON, 2000). Desse modo, escreve *Irony's Egde – the Theory and Politics of Irony* (1995), traduzida para o português como

[92] A *Modern Language Association* (MLA) fornece um índice de livros e artigos temáticos publicados na área de linguagens, literatura, folclore, dentre outras. https://www.mla.org/bibliography (Acesso 30 de Agosto de 2015).

Teoria e Política da Ironia, em 2000. Na obra, a autora faz um questionamento essencial para o estudo da ironia:

> O que o leva a decidir que o que você ouviu (ou viu) não faz sentido por si só, mas requer uma suplementação com um sentido (e um julgamento) diferente, inferido, que, então o levaria a chamá-lo de "ironia"? (HUTCHEON, 2000, p. 16)

Segundo Hutcheon, a ironia trata de dizermos algo que não queremos dizer na verdade (2000, p. 16), o que a diferenciaria da metáfora e da alegoria "que necessitam de uma suplementação similar de sentido" (HUTCHEON, 2000, p. 16). Para a autora, a política da ironia estaria em conseguir pegar ou não esse sentido, de modo a que possamos compreender as relações de poder imbricadas no conceito, de exclusão ou inclusão do interpretador, pois "a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal" (HUTCHEON, 2000, p. 22).

A investigação que Linda Hutcheon faz manteve seu foco nas ironias verbais (2000, p. 18), contudo, não deixando de reconhecer que a ironia não acontece apenas no âmbito verbal (mas também auditivo, visual, musical, etc...). Suas considerações serão altamente cabíveis para o nosso *corpus*, visto que estamos a tratar do âmbitoda dramaturgia, a saber, do texto dramático (logo verbal), que, entretanto, está permeado de referências às suas potencialidades cênicas, o que exige de nós um olhar investigativo duplamente atento.

Teoria e Política da Ironia fez-se, então, como uma revisão e uma continuação do que Hutcheon abordou em *Uma Teoria da Paródia*, escrito dez anos antes. No primeiro capítulo, intitulado "Negócio arriscado: A política "transideológica" da ironia", a autora discorre sobre a premissa de que nada na ironia é garantido, visto que esta "consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses" (HUTCHEON, 2000, p. 26-27).

A ironia, desde que surgiu como conceito, tem sido motivo de investigações e teorizações, seja com foco no ironista, como o denonima Linda Hutcheon, seja com foco no ponto de vista do interpretador ou no diálogo entre essas duas entidades. No entender de Hutcheon, a ironia deve ser compreendida como um ato social, em suas "relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva" (2000, p. 27).

A ironia trataria, portanto, de uma espécie de "orientação partidária" em que se diz "que há um "ironista" com intenção e suas platéias pretendidas – a que "pega" a ironia e a que não "pega" a ironia" (HUTCHEON, 2000, p. 27). Na verdade, reflete Hutcheon mais adiante, o termo pode não ser exatamente "pegar", mas sim "fazer" a ironia acontecer, visto que "o ironista pode nem sempre conseguir se comunicar com o interpretador" (HUTCHEON, 2000, p. 28). Notemos:

> Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o "ironista"). É por isso que a ironia é um "negócio arriscado" (Fish, 1983: 176): não há garantias de que o interpretador vá "pegar" a ironia da mesma maneira como foi intencionada (HUTCHEON, 2000, p. 28).

D. C. Muecke, em *Irony and the Ironic*(1986), poderia, segundo Hutcheon (2000), ser visto como um dentre os autores que averiguou a ironia a partir do ponto de vista do "ironista”, o que não diminui seu valor, ao contrário, as visões do autor também servirão de colaboração para nossa dissertação.

Para Muecke (1986), há dois tipos de ironia, sendo essas, a literária e a popular. A primeira, obviamente, encontramos no âmbito da literatura, nos livros e textos literários. A segunda, no nosso dia a dia. A ironia literária, estaria para a complexidade e a profundidade, enquanto que a ironia popular seria mais rasa e mais fácil de ser apreendida, embora não devamos esquecer que ambas dependem do contexto em que se inserem.

No caso do nosso estudo, a ironia de interesse é a literária. Esta se divide, segundo o autor, em duas categorias: situacional (ou observável) e verbal (ou instrumental). Contudo, em ambas, é indispensável a participação do interpretador para que a ironia aconteça (MUECKE, 1986).

Ao exemplificar a ironia situacional ou observável, Muecke (1986) rememora a cena da Odisseia, quando Ulisses volta a Ítaca, e, sentado, disfarçado de mendigo, escuta um homem dizer que Ulisses nunca voltará ao palácio. Nesse caso, teríamos uma situação irônica, não um sujeito sendo irônico, como acontece no caso da ironia verbal. O homem que afirmou que Ulisses nunca voltaria realmente acreditava no que dizia e

não tinha a pretensão de ser irônico, muito menos sabia que Ulisses estava ali, ao seu lado.

É diferente, por exemplo, de termos uma personagem como Winnie, em *Happy Days*, dizendo a todo momento que terá mais um dia feliz, caso em que a ironia está explicitamente verbalizada. E estaria Winnie realmente sendo irônica? Não acreditaria Winnie no que repete obsessivamente? Pensaremos nessas questões de forma mais profunda no capítulo de análise.

Muecke (1986) ainda faz um interessante estudo ao relacionar conhecimento e poder, no que tange a autores e leitores/espectadores:

> He [God] is the ironist *par excellence* because he is omniscient, omnipotent, transcendent, absolute, infinite and free. The archetypal victim of irony is, *per contra*, man, seen as trapped and submerged in time and matter, blind, contingent, limited and unfree - and confidently unaware that this is his predicament (1986, p. 48-49)[93].

De acordo com Muecke (1986), a ironia pode ser vista a partir de três imagens: 1. uma imagem "vertical", que tem o autor como criador, Deus de seu mundo (o texto), além de controlar todas as significações (dentro do texto); 2. uma imagem "horizontal" da ironia, na qual ironista e interpretadorse relacionam de modo amigável, ou até trocando de papéis (o ironista como vítima do próprio texto); e 3. uma ironia labiríntica (em inglês "labyrinthine") e Proseidônica (do Deus do mar grego *Proteus*), tratando-se de uma reprodutividade incontrolável ou de uma infinitude de espelhos que se autorrefletem.

Se compararmos a concepção de Muecke sobre a ironia com a de Hutcheon, percebemos que a segunda se aprofunda, na medida em que insere o contexto ou as circunstâncias em que o interpretador está inserido, a saber, insere a política para além das relações de força autor-Deus>>leitor/espectador>>vítima. De acordo com Hutcheon:

> O interpretador como agente desempenha um ato – atribui tanto sentidos quanto motivos – e o faz numa situação e num contexto particulares, para um propósito particular e por meios particulares. Atribuir ironia envolve, assim, interferências tanto semânticas quanto

[93] "Ele [Deus] é o ironista *por excelência* porque é onisciente, onipotente, transcendente, absoluto, infinito e livre. A arquetípica vítima da ironia é, ao contrário, o homem, preso e submerso no tempo e na matéria, cego, contingente, limitado e sem liberdade - e seguramente inconsciente de que esta é a sua situação" (1986, p. 48-49 - tradução nossa).

> avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente e, é verdade, é o que faz a ironia trabalhar diferentemente de outras formas com as quais ela parece ter semelhança estrutural (metáfora, alegoria, trocadilhos) (2000, p. 29).

Em conformidade com o que foi dito acima, o sentido irônico aconteceria no "espaço entre o dito e o não dito (e que os inclui)" (HUTCHEON, 2000, p. 30). Em Hutcheon, o papel da ironia é sempre tornar o texto (irônico) mais complexo e não menos ambíguo (2000, p. 30). Nesse aspecto, a ironia não estaria em um espaço retórico estático, mas nas relações entre os significados, o que significa estar "entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações" (HUTCHEON, 2000, p. 30). Nesse ponto, a autora não nega a influência do dialogismo bakhtiniano para construção de seu pensamento.

Sobre esse prisma emocional, parte da crítica vê a ironia como um afastamento do afeto e aproximação do intelecto. Como observa Hutcheon (2000) a esse respeito, a ironia poderia deixar as pessoas desconfortáveis, irritadas, ridicularizadas ou até mesmo humilhadas. Entretanto, segundo Hutcheon, "a longa história do emprego da ironia em sátiras e invectivas poderia sugerir a possibilidade, menos de um *desarmamento* que de um *engajamento*" (2000, p. 33), isso explicaria porque "mesmo a mais simples das dimensões sociais da ironia frequentemente envolve um componente afetivo" (HUTCHEON, 2000, p. 34). Além disso, Hutcheon (2000) afirma que a ironia, dependendo do âmbito em que é utilizada, pode ser considerada provocativa e subversiva, a exemplo, se empregada em um contexto político autoritário e conservador.

Ademais, Hutcheon (2000) discorda dos teóricos-críticos que afirmam que a ironia cria hierarquiasatravés da estrutura que se organiza entre o ironista-Deus-todo-poderoso, a plateia que alcança dado entendimento irônico e a plateia que não atinge o entendimento da ironia. Ao contrário, a autora assegura que a ironia não é responsável por criar essa hierarquia ou grupos fechados enos apresenta o que nomeia de "comunidades discursivas", algo que "já existe e fornece um contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia" (HUTCHEON, 2000, p. 37). Vejamos:

> Todos pertencemos simultaneamente a muitas dessas comunidades de discurso, e cada uma delas tem suas próprias convenções restritivas (Hagen, 1992: 155), mas também *capacitadoras*. Para dar uns poucos exemplos inócuos: a piada compartilhada por aqueles que são pais e crianças, e muito da sátira política britânica me deixa confusa por ser canadense. Isso não é uma questão de elitismo de grupos fechados; é

> apenas uma questão de contextos experienciais e discursivos diferentes (HUTCHEON, 2000, p. 37).

Sendo assim, "não é que a ironia cria comunidades, então, é que comunidades discursivas tornam a ironia possível em primeiro lugar" (HUTCHEON, 2000, p. 37-38), e essas comunidades discursivas possuem marcadores textuais que “funcionam para fazer nascer no interpretador alguma idéia de que se tenciona fazer ironia (em algumas culturas um piscar de olhos ou aspas em volta de uma palavra num texto)” (HUTCHEON, 2000, p. 41). Além disso, existem outros marcadores textuais “que dirigem os interpretadores para o sentido não declarado, espeficicamente intencionado (...) em ambos os casos os sinais provavelmente devem ser socialmente acordados” (HUTCHEON, 2000, p. 41-42).

Pensemos na adaptação da peça *Breath* (1970), de Beckett, feita por Damien Hirst. Trata-se do *Beckett on film*, projeto vencedor do prêmio *Best TV Drama* do *6º South Bank Show Awards Ceremony*, que ocorreu em Londres, no dia 6 de fevereiro do ano de 2002. O projeto tinha a ousada proposta de adaptar para o cinema as 19 peças teatrais do dramaturgo. Os diversos diretores, produtores, atores e profissionais envolvidos tiveram o desafio de se submeter a diversas escolhas durante o processo adaptativo. Dentre essas, destacaram-se adições, transformações, simplificações, ampliações, em meio a outras decisões a que tiveram de se submeter durante a transposição de um meio semiótico para outro.

Em *Breath* não há personagens, o que torna a história ainda mais difícil de ser contada, complexidade que se verifica em relação à maioria dos enredos de Beckett. O que há em *Breath* são fragmentos de lixo espalhados pelo cenário, um choro crescente e decrescente, uma respiração e a iluminação que transita entre claro e escuro.

Apesar de o filme ser curto, tendo duração de apenas 1min22segs, as operações utilizadas foram bastante significativas. No quesito redução, Hirst optou por retirar o choro que seguiria os passos da iluminação indicado por Beckett, deixando apenas a luz, a respiração e os fragmentos de lixo ocupando o lugar dos personagens. Quanto à adição, foi possível ao filme, através do meio cinematográfico, explorar o tablado, causando, no telespectador, a sensação de estar atordoado. Além disso, nesse aspecto, e é onde queremos chegar para falar da ironia e de seus marcadores textuais, o diretor inseriu pontas de cigarros em forma de suástica nazista dentre os objetos dispostos em cena. A seguir:

Figura 17.

Fonte: Beckett on film. Breath (2000).

Bem, ao deslocar o tipo de lixo comum para hospitalar, Hirst consegue enfatizar ainda mais as questões estéticas já sinalizadas por Beckett no texto dramático, a saber, a ideia de absurdo eda brevidade e fragilidade da vida, visto que o hospital pode ser símbolo de onde nascemos, mas também de onde morremos. Na adição das pontas de cigarros em forma de suástica nazista, tem-se a referência à II Guerra Mundial e aos novos modos de destruição em massa, a exemplo das indústrias produtoras de cigarro.

Fato é que a ironia só se torna acessível a partir do marcador textual[94], apresentado pela imagem da suástica, que, por ser feita de pontas de cigarros relacionamos com a quantidade de mortes que o fumo já causou e pode causar. Além disso, para quem conhece o contexto em que Beckett estava inserido, de pós II Guerra Mundial, Hirst se utilizou de um símbolo bastante significativo aos autores dessa época.

Prosseguindo, Camila da Silva Alavarce apresenta o seu livro *A Ironia e suas Refrações: Um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso* (2009) com o que a autoradiz ser "o estudo dos discursos caracterizados pela ambiguidade" (p. 11), pois esses discursos acarretariam sempre a necessidade de um ponto de vista, já que " a ironia, a paródia e o riso veiculam suas "verdades", mas não o fazem de forma explícita" (p. 11).

Para a pesquisadora, tanto na paródia quanto na ironia "existe um embate de vozes dissonantes" (ALAVARCE, 2009, p. 11) e por isso a presença do sujeito se faz tão importante na construção desses sentidos. E não poderíamos dizer o mesmo da

[94] E aqui entendemos por texto também um filme.

metaficção e da paródia? Não tratariam também a metaficção e a paródia de um embate de vozes ficcionais dissonantes?

SegundoAlavarce, “sem a participação do sujeito (...) essas categorias não existem – pelo menos não enquanto “ironia”, “paródia” e “riso” (ALAVARCE, 2009, p. 12). Vejamos:

> (...) esses discursos são vias para instaurar um movimento de reflexão e, consequentemente, de ampliação do conhecimento e da percepção crítica. As categorias que motivam a presente pesquisa são, pois, exigentes, já que convocam o sujeito, valorizando-o como um ser capaz de assimilar a estrutura contraditória desses discursos por meio do exercício da razão. É realmente significativa a possibilidade de esses discursos alargarem a visão de mundo do sujeito, permitindo que ele acesse outras realidades ou, ainda, que delineie sua própria forma de enxergar e entender a realidade (que pode destoar, e muito, do senso comum ou da concepção da maioria) (ALAVARCE, 2009, p. 12).

A autora defende ainda que “a ironia é considerada como base para os acontecimentos da paródia e do riso”, logo:

> Acreditamos que a ironia, a paródia e o riso atuam, nos textos literários, na grande maioria de suas ocorrências, com o objetivo de suspender a censura e de burlar as prisões dos discursos monofônicos e consequentemente autoritários. Isso é possível porque as modalidades em questão privilegiam a polifonia e o elemento dissonante, legitimados pelo contraste de ideias, traço comum entre esses três tipos de discurso. Logo, essas categorias, como atos de comunicação, optam por determinada ótica ou postura, que entra em choque com outra, e é isso que garante a polifonia (ALAVARCE, 2009, p. 12).

Baseando-se também em Muecke e Hutcheon, Alavarce (2009) afirma, em seu livro, que “o estudo da ironia exige o reconhecimento de um sentido literal e de outro figurado, uma vez que esse “recurso” se constitui de um significante para dois significados” (p. 29), que seriam “contraditórios ou incompatíveis” (p. 29). Ainda, “o ironista pretende que o sentido seja apreendido pelo receptor da ironia, porém não imediatamente; almeja, ao contrário, que aquele a quem a ironia foi dirigida interprete as pistas” e colabore para a construção do sentido irônico (ALAVARCE, 2009, p. 29). Por isso que, segundo Muecke (1986), a ironia é um jogo que se joga a dois, sendo esta a sua estrutura dramática. Esse jogo causaria, de acordo com Muecke (1986), duas sensações, uma de ambiguidade e outra de liberdade. A primeira, ligada a essa sensação

de estarmos envolvidos em um paradoxo que deve ser, senão desvendado, pelo menos conhecido. A segunda, sensação de libertação, ao superar e divertir-se após esse reconhecimento da ironia ou do sentido irônico.

Quanto às funções da ironia, Linda Hutcheon (2000) organiza um esquema baseado em suas leituras como pesquisadora da categoria, tendo como ponto de partidaa perspectiva do interpretador, ao invés da perspectiva do ironista: "a função "enfática" de um crítico é a puramente "decorativa" de outro crítico; a função "corretiva" de um é a "destrutiva" de outro – e assim por diante" (p. 75). E afirma que, embora tenha "modelado as funções como parte de um *continnum* tonal e emocional, elas não têm a pretensão de estarem organizadas hierarquicamente" (HUTCHEON, 2000, p. 75), sua intenção com a esquematização seria a de "simplesmente mostrar um movimento de carga afetiva mínima para máxima" (HUTCHEON, 2000, p. 75).

Desse modo, as funções da ironia[95] se organizam da seguinte forma: 1. Agregadora; 2. Atacante. 3. De oposição; 4. Provisória; 5. Autoproterora; 6. Distanciadora; 7. Lúdica; 8. Complicadora; e 9. Reforçadora. A ideia que Linda Hutcheon passa com seu esquema é a de que, como observou Peter Hagen, ao escrever para a autora, "nem as interpretações positivas nem as negativas têm ou deveriam ter privilégio umas sobre as outras" (*apud* HUTCHEON, 2000, p. 77). As interpretações negativas e positivas as quais menciona Hagen são as que, durante um longo tempo, vieram sendo elucidadas por estudiosos e teóricos da ironia, que, por vezes, privilegiavam uma ou outra categoria, por essas terem características mais positivas ou mais negativas, como veremos aos destrincharmos **as funções da ironia**.

A primeira função da ironia, e aqui partiremos da carga afetiva mínima para a máxima, é a função **reforçadora**, que, para a maioria dos estudiosos, é a função mais básica da ironia (HUTCHEON, 2000). Essa função, segundo Hutcheon, "já oferece a possibilidade de diferença em avaliação, apesar de pouca sensação de muita agudeza crítica" (2000, p. 77). Trata-se daquela ironia cotidiana, familiar e popular, do nosso dia a dia. Vejamos:

> Para alguns, isso tem **uma função positiva**: ela é tida como necessária para *ênfase*, e frequentemente para maior *precisão* de comunicação, especialmente a comunicação de uma atitude ou, de outro modo, os ironistas nem se incomodariam em usá-la e os interpretadores não

[95] O movimento que Linda Hutcheon (2000) faz, ao apresentar as funções da ironia, é na vertical, de baixo (carga afetiva mínima, iniciando com a funão reforçadora) para cima (carga afetiva máxima, finalizando com a função agregadora).

> seriam instruídos a inferir o que seria possível (...) **a posição desaprovadora nessa mesma função** é dizer que tal ironia reforçada é puramente decorativa, subsidiária, não essencial (HUTCHEON, 2000, p. 77 – grifo nosso).

A partir dessas observações entendemos que a carga afetiva mínima, vista de modo positivo, na função reforçadora, seria a de dar ênfase e precisão a determinado discurso, enquanto que o lado negativo dessa mesma função seria o fato de se apresentar como meramente decorativa e subsidiária (HUTCHEON, 2000).

A segunda função da ironia é ser **complicadora**, visto que a ironia pode ser complexa, ambígua e incluir um conceito de "modalidade reflexiva" (HUTCHEON, 2000, p. 78). Desse modo, a ironia complicadora, complexa, ambígua e rica está no modo positivo dessa função. Entretanto, se a ironia for demasiadamente complexa, dificultando a compreensão e o acesso, torna-se enganadora, imprecisa e, consequentemente, a sua ambiguidade se torna negativa (HUTCHEON, 2000).

A próxima função é a **lúdica**, que pode, por um lado positivo, ser humorística, jocosa, provocadora, e, por um lado negativo, ser irresponsável, banalizante e redutora (HUTCHEON, 2000): "numa luz favorável, essa é vista como a ironia afetuosa de *provocação* benevolente; ela pode ser associada também com *humor* e espirituosidade, é claro, e (...) pode ser interpretada como uma característica valiosa de *jocosidade*" (HUTCHEON, 2000, p. 78). Por outro lado, alguns teóricos acreditam que essa mesma função pode implicar algo negativo por sua superficialidade: "daí é um pequeno passo para ver a ironia como *irresponsável*, vazia e mesmo tola" (HUTCHEON, 2000, p. 78). E, então, Hutcheon cita Dyson: "numa época de valores escassos ou cambiantes, a ironia torna-se, muitas vezes, um tom de diversão elegante, assumindo o direito de divertir-se, mas não oferecendo nada muito precisamente positivo por trás do direito" (*apud* HUTCHEON, 2000, p. 78-79).

A função seguinte seria a **distanciadora**. Segundo Hutcheon (2000), ela pode ser tanto um meio de não se comprometer com o que se está ironizando, mostrando-se indiferente (ponto negativo), quanto pode oferecer uma nova perspectiva, uma nova visão, consequência desse distanciamento (ponto positivo): "mas a reserva distanciadora pode também ser interpretada como um meio para uma *nova perspectiva* a partir da qual as coisas podem ser mostradas e, assim, vistas de maneira diferente" (HUTCHEON, 2000, p. 79-80).

Já a ironia em sua função **autoprotetora** pode ser vista como um mecanismo de defesa, sendo, por vezes, arrogante, ou, em outros casos, forma de autopromoção indireta (HUTCHEON, 2000). Linda Hutcheon, contudo, nos alerta que "a autodepreciação pode ser lida como uma jogada, defensiva (...) isso não quer dizer que tal jogada possa não ser vista com aprovação" (2000, p. 80-81). Observemos o que a autora adiciona sobre o assunto:

> (...) para o ironista, a ironia significa nunca ter de se desculpar. Você pode sempre se proteger e argumentar (de uma perspectiva de intenção) que você estava apenas sendo irônico. Você pode até mesmo transformar um erro numa piada com a mesma declaração; você com certeza pode usá-la para sair de qualquer situação embaraçosa. Usar ou mesmo atribuir ironia dessa maneira é recorrer à sua função de "veste protetora" (Worcester, 1960: 107) (HUTCHEON, 2000, p. 81).

Hutcheon elucida também a função **provisória** da ironia. Essa função, de acordo com a autora, sempre oferece "uma condição (...) contendo um tipo de estipulação condicional embutida que solapa qualquer posição firme e fixa" (2000, p. 81) e pondera que:

> A versão com valor positivo dessa função é usualmente enquadrada por uma noção de que a duplicidade de ironia pode agir como um meio de neutralizar qualquer tendência de assumir uma posição rígida ou categórica de "Verdade" por intermédio precisamente de um reconhecimento de um caráter provisório e de contingência (HUTCHEON, 2000, p. 82).

Portanto, uma perspectiva negativa dessa função caracteriza-se pelas palavras evasiva, hipócrita e dúplice, mas, por outro lado, seu caráter positivo estaria para a desmistificação e o não dogmatismo (HUTCHEON, 2000). Estamos nos aproximando, então, das três últimas cargas afetivas máximas, as de oposição, atacante e agregadora.

Linda Hutcheon nos mostra que o funcionamento de **oposição** da ironia possui uma natureza transideológica, onde suas arestas "são vistas como se cortassem de todos os lados" (2000, p. 83), pois "a mesma elocução pode ter efeitos pragmáticos opostos: o que alguns aprovam como polêmico e *transgressivo* pode simplesmente ser insultante para outros; o que alguns acham *subversivo* pode ser *ofensivo* para outros" (HUTCHEON, 2000, p. 83). Portanto, o insultante e ofensivo estaria mais para a visão negativa desta função, enquanto a transgressividade e a subversão, para seu lado positivo.

A penúltima função da ironia categorizada por Hutcheon é a **atacante**, que tem, por um lado, intenções corretivas e satíricas, vista por muitos autores como o lado positivo desta função, e por outro, a destruição e a agressividade, demonstrando seu lado negativo.Linda Hutcheon também a nomeia como **assaltante**, de raiz latina, *assilire*, que significa saltar sobre algo (HUTCHEON, 2000). Sobre a ironia na sátira e sua ironia corretiva, a autora menciona:

> (...) na função *corretiva* da ironia satírica, (...) há um conjunto de valores que você tenta alcançar. Pode-se argumentar que toda ironia tem uma função corretiva (Muecke, 1970/1982: 4), mas, uma vez que a sátira é, na maior parte das definições, melhorativa em intenção (Highet, 1962: 56), é a sátira em particular que frequentemente se volta para a ironia como um meio de ridicularizar – e implicitamente corrigir – os vícios e as loucuras da humanidade. No entando, há uma variação tonal muito ampla dentro dessa função corretiva, desde a provocação brincalhona até o desprezador e o desdenhoso (HUTCHEON, 2000, p. 84).

E continua:

> Para alguns teóricos, é algo claramente positivo para um ironista ou um interpretador ter uma perspectiva firme de onde corrigir esses vícios e loucuras, ter "padrões reais" para basear a indignação moral (Furst, 1984: 8-9). Mas, hoje, outros parecem suspeitar cada vez mais de uma posição como essa: presumir tal posição de Autoridade e Verdade, eles argumentam, pode muito bem ser uma loucura, se não um vício. Ambas as posições avaliadoras estão respondendo, aqui, à "militância da ironia" (HUTCHEON, 2000, p. 84).

Por fim, a última função da ironia seria a **agregadora**, que tem por característica positiva ser inclusiva em suas "comunidades amigáveis" e por catacterística negativa ser excludente em seus "grupos fechados" (HUTCHEON, 2000): "a ironia pode criar comunidades, como muitas teorias argumentam, mas eu sugeri também que a ironia é criada *por comunidades*" (HUTCHEON, 2000, p. 86). Além disso, "a ironia que exclui também inclui, criando aquelas "comunidades amigáveis" (Booth, 1974: 28) entre ironista e interpretador e, dessa forma, relembrando os prazeres da colaboração" (HUTCHEON, 2000, p. 86).

Em suma, a tarefa do leitor, a partir dos autores explicitados, é a de decodificar esses discursos dissonantes, construindo um sentido e apreendendo os aspectos irônicos presentes em determinado texto. A ironia e a paródia instauram "ao invés da certeza, a

possibilidade, em lugar do uníssono, o ambivalente, a tensão e o elemento instável" (ALAVARCE, 2009, p. 14), o que nos faz:

> (...) argumentar a favor da ideia de que o texto paródico não se caracteriza simplesmente como um tipo de discurso niilista ou desconstrucionista; ao contrário, procuramos apontar para sua importância como uma modalidade que permite a revisão crítica do passado histórico e literário, promovendo, inclusive, a perpetuação desse passado e de suas peculiaridades histórico-culturais (ALAVARCE, 2009, p. 13).

Exposta essa fundamentação teórica acerca da metaficção, da paródia e da ironia, acreditamos estarmos prontos para avançarem direção ao capítulo de análise, onde os conceitos teóricos expostos nestes capítulos preliminares dialogarão com a obra dramática *Happy Days*, de Samuel Beckett. Sigamos.

CAPÍTULO III - O DESPERTAR PARA *HAPPY DAYS* (1961)

Antes de prosseguirmos para a análise da peça teatral *Happy Days*, de Samuel Beckett, gostaríamos de salientar a relevância desta pesquisa, pois, ao mesmo tempo em que Beckett é um dos grandes nomes da literatura irlandesa e mundial, o estudo de sua vasta obra, pelo menos no que diz respeito ao Brasil, ainda se restringe às investigações de seus trabalhos mais conhecidos, a saber, as peças teatrais *Waiting for Godot* (*Esperando Godot*) e *Endgame* (*Fim de Partida*) e sua trilogia romanesca *Molloy*, *Malone Dies* (*Malone Morre)* e *The Unnamable* (*O inominável),* obras que também receberam mais traduções em língua portuguesa.

No que diz respeito a *Happy Days*, apenas uma dissertação e uma tese, foram destinadas ao estudo da peça, como constatamos em pesquisa ao *website* da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações[96], sendo a primeira intitulada "Exercícios do Tempo: *Dias Felizes* e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett; *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa", de Telma Scherer, tese defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e a segunda "Figuras Infernais no Teatro de Samuel Beckett", de Cláudia Maria de Vasconcellos, dissertação defendida na Universidade de São Paulo (USP).

Face a esses estudos acima mencionados, voltados a outras categorias de análise das obras de Beckett, acreditamos ser importante abordar sua dramaturgia considerando o caráter filosófico, absurdo, niilista e existencialista do seu teatro, além das questões relacionadas a metaficção, paródia e ironia, presentes na peça *Happy Days* e fundamentais ao entendimento crítico de suas temáticas e seus aspectos formais. Assim, sigamos à nossa análise a partir dessas premissas.

3.1 Primeiro Ato: Os dias felizes

Que eu não diga,
Não consiga,
Bem se vê,
Diz o enlevo,
O aconchego,
Ama-me!

[96] <http://bdtd.ibict.br/vufind/> Acesso em 30/11/2015.

(BECKETT, 2010, p. 64).

Ao nos depararmos com a visão de Ionesco sobre a imagem que refletia o ser humano do século XX, encontramos um sujeito desprovido de raízes metafísicas, religiosas e históricas, como já observamos no primeiro capítulo desta investigação. É assim que nos vemos convidados a desenterrar a personagem do nosso *corpus*, Winnie, bem como a trazer aos nossos olhos a personagem Willie, ambos de grande importância ao nosso estudo.

Happy days, peça teatral escrita por Samuel Beckett em 1961, trata de um monólogo no qual a personagem Winnie divaga em torno de sua própria rotina. Isolamento, solidão, tédio, desesperança e o vazio entre o Eu e o mundo são aspectos direta ou indiretamente presentes na obra. A peça possui dois atos e apenas dois personagens, Winnie e Willie, estando a primeira na casa dos cinquenta e a segunda na casa dos sessenta anos de idade.

No primeiro ato, Winnie se encontra enterrada até a cintura e tem por companhia uma sacola de compras preta[97] onde guarda alguns utensílios, dentre eles: um espelho, um revólver, pasta e escova de dentes. No segundo ato, a personagem está enterrada até o pescoço e à sua frente, Brownie, um revólver, lhe faz companhia. Já a personagem Willie aparece em poucos momentos e quase não participa de forma verbal em cena. Ele está a maior parte do tempo atrás do monte em que Winnie se encontra enterrada, e, portanto, visível aos olhos do público raras vezes. Vejamos algumas imagens de montagens teatrais e da adaptação fílmica da obra com o intuito de compreendermos melhor tanto a sequência da peça quanto as posições nas quais se encontram suas personagens:

[97] Em carta à Alan Schneider, diretor, primeiro a montar a peça *Happy Days* nos E.U.A (até mesmo antes das montagens na Europa), Samuel Beckett esclarece sobre a sacola de compras: "A sacola *deve* ser de fazer compras (...) imagino-a como um grande *cabas* francês, preta e com muito espaço" (2010, p. 80). A sacola, *cabas*, "lembra uma espécie de balaio ou cesto com alças" (2000, p. 80).

Figura 18. Ato I.

Happy Days (2000). Dirigido por Patricia Rozema para o projeto *Beckett on film*. A atriz que fez Winnie é Rosaleen Linehan.

Fonte: http://www.patriciarozema.com/happydays.html

Figura 19. Ato I.

Brenda Bruce interpretando Winnie. Montagem inglesa de *Happy Days*.

Fonte: https://www.pinterest.com/pin/84442561734892594/

Figura 20. Ato I.

Juliet Stevenson interpretando Winnie. Montagem inglesa de *Happy Days*, no Young Vic Theatre, em Londres.

Fonte: http://www.huffingtonpost.co.uk/victoria-sadler/happy-days-young-vic-theatre-review_b_4708725.html

Figura 21. Ato II.

Happy Days (2000). Dirigido por Patricia Rozema para o projeto *Beckett on film*. A atriz que fez Winnie é Rosaleen Linehan.

Fonte: http://www.patriciarozema.com/happydays.html

Figura 22. Ato II.

David BeamesinterpretandoWillie. Montagem inglesa de *Happy Days*, no Young Vic Theatre, em Londres.

Fonte: http://www.theartsdesk.com/theatre/happy-days-young-vic

Como acabamos de mencionar em nota de rodapé, Alan Schneider, diretor e professor de teatro, teve forte parceria com Samuel Beckett, tendo sido o primeiro a montar *Happy Days*. A peça estreou em Nova York, sob sua direção, no dia 17 de setembro de 1961, no Cherry Lane Theatre. Ambos, Schneider e Beckett, trocaram diversas cartas ao longo da preparação do espetáculo. Nessas correspondências[98], temos acesso a várias informações que podem ser necessárias para guiar e aprimorar o nosso estudo.

O primeiro ponto que vale a pena ressaltar na troca de cartas entre Schneider e Beckett é o das posições dos personagens Winnie e Willie. Sobre esses, Beckett esclarece:

> Acho que no primeiro ato ela deveria ficar sentada num banco alto (de pé, a não ser que a mulher seja muito baixinha, ficaria alta demais), e, no segundo ato, num banco mais baixo. Não vejo razão, se a colina

[98] As cartas se encontram como apêndice da versão brasileira de *Happy Days* (*Dias Felizes*), lançada pela Editora Cosac & Naify, 2010.

> estiver construída de acordo, para que haja dificuldade com o encobrimento de Willie. Ele não deveria precisar se mover nunca, a não ser I) quando tem de sentar-se com a cabeça e as mãos visíveis; e 2) quando aparece no final da peça (...) E, caso ele não possa ficar totalmente oculto, também não vejo problemas, deve apenas rastejar *fora de cena* para o buraco (2010, p. 72-73).

Quanto à nacionalidade do casal, acreditamos que, através das cartas, fica claro que ambos são irlandeses. Schneider diz que conseguiu "um ator irlandês franzino chamado John Beecher" (*apud* BECKETT, 2010, p. 75) para interpretar Willie, e considera que "a Winnie parece maravilhosamente irlandesa" (*apud* BECKETT, 2010, p. 102).

No que tratou da movimentação dos personagens, Schneider afirma ter entendido que Beckett "não quer que vejamos Willie por inteiro de forma alguma até o final da peça; até então, vemos apenas um braço, uma mão, o jornal, a nuca etc" (*apud* BECKETT, 2010, p. 77) e que "durante todo o começo o público apenas *sentirá* que Winnie está falando com alguém ou se dirigindo a alguém que está em algum lugar por ali, presumivelmente atrás dela" (*apud* BECKETT, 2010, p. 77). A respeito dessa preocupação, Beckett pontua:

> Acho que vai ficar óbvio desde o princípio (p. 2, "Uh-hu"... "Coitado do Willie") que alguém está ali, atrás da colina. Ela se inclina bastante para trás, à direita, se dirige a ele, e depois, quando volta à posição frontal, comenta a capacidade dele para dormir. Permita-me mencionar aqui que todo esse virar-se e inclinar-se e movimentar os braços e torso no primeiro ato deve ser o mais amplo e gracioso (*memorável*) possível, de modo que a sua ausência no segundo ato tenha máximo efeito. Tomara que a sua atriz tenha a corpulência desejável. Ao longo de todo o segundo ato o público deveria sentir falta dessa carne opulenta e cintilante – desaparecida (2010, p. 80-81).

Quanto ao tom de voz que a atriz deveria utilizar, ao tratar de Winnie, Beckett afirma: "apenas diga as falas, em tom idêntico do começo ao fim, com polimento mecânico, nenhuma emoção em "fornalha de luz infernal...". Que tom? Claro que isso é *o* problema. Não consigo encontrar palavra melhor para o tom do que "suave"" (2010, p. 81). Para Beckett, esse deve ser o tom de toda a peça: "numa palavra, o que peço aqui é monotonia vocal, contando com os complexos de ritmos e gestuais de fala combinados, os olhos, o acender e apagar de sorrisos etc" (2010, p. 81) e conclui "para fazer o serviço, tudo isso por sua vez requerendo, para que operem plenamente, tranquilidade & transparência vocal" (2010, p. 81).

Mais uma questão que surgiu de Schneider para Beckett e que vale a pena ser salientada para nossa pesquisa é: “Você tem algo a dizer sobre... “o dia feliz que virá, em que toda carne derreterá e tantos graus a noite da lua durará tantas centenas de horas”? Ou não devo tentar interpretar? (A atriz vai perguntar)” (*apud* BECKETT, 2010, p. 78). Em resposta, Samuel Beckett, sugere:

> Se você tiver de explicar a passagem, pode descrever o “raciocínio” de Winnie como se segue: quando novas dores não são possíveis (na busca de informação), basta plantar-se sentado, e o conhecimento perdido voltará ao espírito, sendo os exemplos dados (duração da noite lunar & temperatura em que a carne derrete) obviamente suscitados pela situação dela (2010, p. 81).

Interessante imaginar que a sentença “a atriz vai perguntar” (SCHNEIDER *apud* BECKETT, 2010, p. 78), repetida algumas vezes nas cartas que Schneider enviou para Beckett, mostra também sua própria insegurança quanto à significação e ao sentido de diversos aspectos presentes na obra. Aspectos esses, que Schneider, possivelmente, acreditava não ter acessado em sua completude.

Fato é que são inúmeras as especulações em relação à peça. Obviamente, algumas podem, dependendo do ponto de vista, fazer mais sentido do que outras, contudo, em se tratando de obras como as de Samuel Beckett, todas parecem ser bem-vindas. Alguns exemplos dessas especulações são mencionados no debate entre o professor universitário, poeta e tradutor das obras de Beckett, Manuel Portela, e o poeta, crítico literário e também tradutor do irlandês, Rui Lage, mediado por Emília Silvestre, Nuno Carinhas e Pedro Sobrado, para o manual de leitura referente à montagem em Portugal de *Ah, Os Dias Felizes* (2014), baseada na versão francesa da peça, que teve como título:*Oh, Les Beaux Jours* (1962). Segundo o manual, na sessão intitulada “O sentido da vida é só cantar”, o debate girou em torno do tema “Winnie, Willie e a felicidade destes dias” (2014, p.15).

Dessa maneira, Pedro Sobrado inicia o debate questionando sobre o porquê de Beckett dar, em cartas a Schneider, tantos detalhes cênicos e escapar dos questionamentos voltados a um possível significado mais geral da peça: “Gostaria de começar com este paradoxo: por um lado, a abundância de explicações sobre detalhes; por outro, a penúria no que toca ao significado da peça” (2014, p. 15) e conclui “podemos dizer alguma coisa de fundo sobre o sentido da peça?” (2014, p. 15). Sobre essa questão, Manuel Portela assegura:

> Essa descrição é muito interessante porque mostra um aspecto que caracteriza a obra de Beckett: ele é extremamente meticuloso nessa escala – no trabalho com a palavra, com os objetos cênicos –, mas abstém-se de oferecer uma interpretação global para a montagem de palavras, objetos, gestos e acontecimentos que põe em cena. **É uma estratégia de Beckett enquanto artista – não oferecer uma chave para o que escreve**. Ele próprio se coíbe de auto-interpretar, ainda que o possa fazer numa escala local e dizer: isto tem de ser assim, estas palavras têm de ser ditas assim, etc. Mas não faz qualquer interpretação numa escala global, e deixa que os materiais interajam e as interrogações que eles têm a suscitar sejam suscitadas livremente. No fundo, as pessoas querem é saber o que isto significa. E isso está contido na própria peça: há uma espécie de meta-representação quando, na descrição de Winnie, vêm aquelas duas personagens perguntar: "O que é que ela está ali a fazer?" Beckett resiste a fornecer uma chave para o que está a fazer (2014, p. 15 – grifo nosso).

De acordo com Manuel Portela, Beckett "não se preocupa em criar uma leitura que feche o poema, a peça, o romance. Quer manter intacta a capacidade simbólica, a capacidade de inquietação que o texto ou a encenação geram" (2014, p. 16), contudo, "é claro que podemos dizer: é uma obra sobre a morte e a vida – nascer é morrer. Outro aspecto prende-se com a consciência do mundo" (2014, p. 16), e conclui, "O problema que Beckett coloca é este: todo o mundo tem de passar através da nossa consciência, através da nossa perceção"[99] (2014, p. 16). Além disso, observa Portela, "nascemos, construímos uma perceção do mundo, mas o nosso destino é irremediável – vamos morrer" (2014, p. 16), logo, esta poderia ser a chave para toda a obra de Beckett (PORTELA, 2014). Assim, Samuel Beckett diria isto "como imagem da condição, mas depois diz muitas outras coisas" (PORTELA, 2014, p. 16).

Rui Lage ainda faz um comentário bastante interessante ao dizer que acha "que o próprio Beckett desconhece o sentido dos *Dias Felizes*" (2014, p. 16) e complementa que:

> Ele percebe que há sempre alguma coisa que escapa ao controle do criador. Beckett já não é do tempo daquela conceção[100] sacramental do autor, daquela conceção em que o autor controla toda a obra. Percebe que há significados, nuances, variáveis, franjas de sentido que escapam ao seu controlo[101]. Mas é evidente que a ideia é deixar vários

[99] Perceção que em português do Brasil se escreve percepção, de acordo com o dicionário de língua portuguesa online www.priberam.pt <Acesso dia 10 de janeiro de 2016>.
[100] Conceção que em português do Brasil se escreve concepção, de acordo com o dicionário de língua portuguesa online www.priberam.pt <Acesso dia 02 de fevereiro de 2016>.
[101] Controlo que em português do Brasil se escreve controle, de acordo com o dicionário de língua portuguesa online www.priberam.pt <Acesso dia 10 de janeiro de 2016>.

> significados em aberto. Talvez por não querer interferir no sentido último da peça é que Beckett se preocupa tanto com os detalhes. *The devil is in the details* (2014, p. 16).

Por isso, talvez, Rui Lage também afirme que "há várias camadas de significação, nos *Dias Felizes* como noutras obras: umas de superfície, outras em profundidade. Há significações que me parecem imediatas" (2014, p. 16), a saber, "a radical solidão e individualização do ser humano, mesmo quando está entre aqueles com quem tem relações de afeto, o medo da morte, o medo da ruína" (2014, p. 16), além desta "questão quase senequiana do "nascemos para a morte"(2014, p. 16). Desse modo, tratar desse **"nascemos para a morte"** é a primeira especulaçãoem relação à busca por um tema mais global, abordada nesse debate e na crítica a respeito da obra beckettiana.

Nuno Carinhas, outro mediador da discussão, insere comentários sobre a condição humana apresentada por Beckett e o que poderíamos chamar de arquitetura da situação em que as personagens se inserem. Vejamos:

> Uma das grandes pistas que ele nos dá é a condição – a condição em que estão as personagens, essa arquitetura prévia que ele faz, sendo que Beckett é, de facto[102], um arquiteto que vai ao ponto de desenhar o puxador da porta, ou coisas ainda mais ínfimas. Realmente, o que ele nos apresenta é uma condição. Depois, no quadro dessa condição, dá-nos a ver um bocado de vida ficcional, mostra-nos personagens confrontadas com coisas medonhas, mas fá-lo de uma forma extraordinariamente comezinha[103]. O que é engraçado é como uma filosofia, imensa e pesada, emerge entre os jeitos e trejeitos da vida quotidiana, emerge com os seres mais definíveis, como é o caso desta Winnie e deste Willie. É um casal pequeno-burguês, não é um casal de camponeses nem de operários. Imagino que ele é engenheiro de minas [*risos*], por isso é que vive num buraco, e ela sempre foi dona-de-casa... (CARINHAS, 2014, p. 16).

Brincadeiras à parte, ao buscar qual seria a antiga profissão de Willie, o comentário de Carinhas é bastante conveniente, pois,ao mencionar "dona-de-casa", ao tratar de Winnie, realmente temos acesso a um possível perfil, que fortaleceria a identificação da plateia com essa personagem, pois demonstraria que esta teria "traços reconhecíveis" com o espectador (CARINHAS, 2014, p. 16), daí um motivo para muitos críticos rejeitarem o título de "Teatro do Absurdo", pois este seria um teatro que,

---

[102] Facto que em português do Brasil se escreve fato, de acordo com o dicionário de língua portuguesa online www.priberam.pt <Acesso dia 10 de janeiro de 2016>.

[103] De acordo com o dicionário de língua portuguesa online www.priberam.pt <Acesso dia 10 de janeiro de 2016> comezinha significa "Fácil de entender".

nesse sentido, não condiz com a absurdidade. Enfim, Winnie seria "uma dona-de-casa que estimava os clássicos. Tinham uma pequena biblioteca, ouviam música, iam à ópera ver a *Viúva Alegre*" (CARINHAS, 2014, p. 16). Considera-se, contudo, dentre outros fatores, a favor do enquadramento da obra na dimensão do absurdo, o fato de estar Winnie enterrada no centro de um palco.

A segunda especulação mencionada é a questão da **inexplicabilidade** da peça, porém concordarmos com essa posição seria rejeitarmos toda e qualquer possibilidade de uma crítica literária eficiente e de sua validade em relação a uma obra literária, pois, como disse Jean-Pierre Rynhaert, em *Ler o Teatro Contemporâneo* (2013), "todo texto é legível se dedicarmos tempo a ele e se nos damos os meios para isso" (p. 27). Um texto não possuir um significado sagrado e único não quer dizer que seja vazio de significação. Talvez, o que aconteça seja realmente um jogo onde o autor, Beckett, brinca com a ansiedade do espectador que quer perceber, rapidamente, uma significação global e plausível.

Um terceiro posicionamento apontado pelos estudiosos em debate é a questão do **contexto** em que a peça está inserida. Segundo Pedro Sobrado, "faz sentido lê-la a luz dos traumas do pós-guerra, dos campos de extermínio nazis, da era atómica e dos seus terrores" (2014, p. 17). Na sequência, Manuel Portela comenta:

> Há um aspecto interessante em Beckett, que explica em parte a sua estratégia como escritor. Diversamente do que encontramos em grande parte do teatro do século XX, ele trabalha num registro que é, ao mesmo tempo, extraordinariamente concreto e abstrato. Aquela ideia de mostrar o universal no banal faz parte da sua filosofia: a situação mais trivial contém os dilemas mais profundos. Ao mesmo tempo que faz um esforço de concretização, que nos permite pensar que aquela personagem é real – é a pessoa A ou B –, fá-lo de uma maneira que não admite uma leitura do tipo realista: estamos a falar da classe social A ou B, ou da família A ou B, ou do acontecimento história A ou B. Não é possível ancorar completamente o texto num espaço e num tempo, porque se mantém um nível de abstração que confere uma força filosófica e simbólica – eu diria: uma força abstrata – ao seu teatro e à sua escrita. Quanto ao contexto histórico: algumas leituras têm sido feitas à luz desse contexto, de uma época em que se põe a hipótese de um apocalipse nuclear. Parece ser uma cena em que a humanidade já não existe... (2014, p. 17-18).

Um aspecto que faria essa leitura, de um apocalipse nuclear, possível, seria o fato de que "o espaço que ele [Beckett] cria é um espaço desértico, um céu sem nuvens, uma planície que se prolonga em direção ao céu (...) não há seres humanos, a não ser

aqueles dois que passaram por ali, por acaso" (PORTELA, 2014, p. 18). Esses dois que o estudioso menciona são o casal Piper ou Cooker, aludidos vagamente por Winnie, como veremos mais à frente.

Outra questão que pode ser levantada,em se tratando de *Happy Days*,é a questão da **família e seus valores**. Talvez, nesse ponto, fosse plausível também uma abordagem no que diz respeito à condição feminina e ao corpo feminino, sendo mais um caminho possível a traçar na análise desta peça. Notemos:

> Até no contexto dos anos sessenta, em que a instituição do matrimónio e da família detinha um valor que não tem hoje, se pode olhar para a peça comouma crise no casamento, como uma crise na meia-idade, tal como a ausência de Willie, na maior parte do tempo, e os seus dizeres e aparições bestiais podem ser entendidos como ausência de sexo (LAGE, 2014, p. 18).

Outra interpretação, partindo de um enfoque mais psicanalítico, veria Winnie como viúva, "a fazer o seu **trabalho de luto**"[104] (2014, p. 18 – grifo nosso). Aprofundemos:

> As aparições de Willie são tão instáveis, tão fugazes, tão desconexas, que podem muito bem ser as aparições de um espectro. Em termos freudianos, o luto é um trabalho longo, variável, penoso, contraditório, que faz chocar períodos de dor e choro com períodos de psicose alucinatória, nos quais a memória se atropela a si própria. Talvez isto possa nos dizer alguma coisa sobre a Winnie. Uma vezes[105], ela está com um medo terrível da solidão; outras, está eufórica, numa espécie de felicidade absurda. Há uma série de pistas: o revólver, que nos remete para o suicídio; o dueto da *Viúva Alegre*; o facto de estar permanentemente a perguntar se o Willie a vê ou a dizer que compreende que ele não lhe possa falar ou ver naquele momento (LAGE, 2014, p. 18).

O autor prossegue, afirmando que "o que me traz de novo à questão do luto: o luto pressupõe uma tentativa de religação a novos objetos de afeto, ou seja, há uma espécie de morte do próprio eu para renascer outra vez, para reconstruir a sua vida" (LAGE, 2014, p. 18-18). Além disso, "o cenário deste espetáculo leva-nos às entranhas da terra: representa uma espécie de parto ontológico" (LAGE, 2014, p. 19).

---

[104] Os debatedores não mencionaram, entretanto acreditamos que estão a ler *Happy Days* à luz do livro de Freud: *Luto e Melancolia*, lançado no Brasil pela Cosac & Naify, em 2011.
[105] Acreditamos tratar de um erro de digitação não percebido pela revisão editorial.

Ora, são inúmeras as interpretações, e citaremos duas mais, sendo uma **interpretação genesíaca** e a outra **apocalíptica** (SOBRADO, 2014). Seguimos para o que assinalou Pedro Sobrado:

> Alguns comentadores descrevem *Ah, os dias felizes* como uma paródia ao *Paraíso Perdido* de Milton, referindo-se a Willie e Winnie como uma versão fracassada (ou ainda mais fracassada) de Adão e Eva. Evidentemente, as citações miltonianas contidas no texto ajudam a escorar essa hipótese. Outros comentadores inclinaram-se para uma leitura apocalíptica, centrando-se na questão da abolição do humano, da extinção da espécie, etc (2014, p. 19).

Assim, tendo feito essa digressão sobre as especulações surgidas a partir de diversas leituras de *Happy Days*, voltaremos ainda a outras instruções passadas por Beckett para Schneider, ao tratar da primeira montagem da peça em Nova York. Sobre a colina, Beckett disse imaginá-la "tomando toda a extensão da abertura, descendo de leve até alguns centímetros acima do nível do palco de ambos os lados" (2010, p. 79). Quanto à textura da colina, ressalta ser necessário "alguma coisa que sugira grama crestada – mas plana, i.e., sem pedras brotando nem nada do gênero, nada que quebre a monotonia da simetria" (BECKETT, 2010, p. 79). Para o autor:

> O que deve caracterizar todo o cenário, céu e terra, é **um realismo mal sucedido e patético**, o tipo de espalhafato que a gente encontra num musical ou pantomima de terceira categoria", aquele caráter *pompier*[106], de imitação ruim ridiculamente levada a sério (...) Cor: a que for mais conveniente ao calor e ao ressecamento (...) Um céu azul quente (se é que azul pode ser quente, duvido) e a terra crestada, marrom-amarelada (...) A campainha, tão aguda e perturbadora quanto possível (BECKETT, 2010, p. 80 – grifo nosso).

Outras preocupações mencionadas nessas correspondências dizem respeito à sombrinha utilizada por Winnie, que precisava pegar fogo, em determinado momento doespetáculo; à escolha do chapéu que Winnie veste; dúvidas em relação ao nome do revólver que está na bolsa dela, Brownie: "O revólver é chamado de Browning-Brownie – não porque haja uma arma com esse nome – mas porque ele está sempre no topo. Se o

---

[106] "Termo usado em francês para depreciar pintores simplórios e cafonas, sobretudo no séxulo XIX" (BECKETT, 2010, p. 80).

verso fosse de outro poeta, o revólver seria chamado pelo nome desse outro poeta" (BECKETT, 2010, p. 95)[107].

Schneider também indaga sobre a escova de dentes: "Winnie já tinha notado alguma vez a inscrição na escova de dentes? Notou desde sempre? Por que está tão interessada?" (2010, p. 89). Beckett replica que não há "nenhuma intenção profunda por trás da decifração do cabo de escova de dentes. Um passatempo para ajudá-la a atravessar o "dia" – "para falar no velho estilo" (2010, p. 94) e adiciona que "ela com certeza fez isso muitas vezes antes – e se esqueceu –, ou até agora sempre foi em vão. Eu me pergunto qual seria sua ideia a respeito" (2010, p. 94). Vemos, nessa passagem, uma amostra da falta de intenção de Beckett em fechar uma chave para a obra e suas nuances, deixando aberta para interpretações.

Isto posto, investigar a obra *Happy Days* à luz de seu contexto niilista e existencialista ajuda-nos a compreender aspectos estéticos e ideológicos que circundam o pensamento de Samuel Beckett. Winnie vive à espera de um mundo ideal e, consequentemente, está presa, com suas ações limitadas a uma rotina sem sentido, e não desfruta do que, para Nietzsche, seria o único mundo que existe, o mundo em que vivemos. O tédio que as personagens vivem está impregnado também através do cenário hiperiluminado, que não muda, e provoca, no público, a sensação de estarem vivendo sempre ao meio dia.

A eternidade torturante, contraditoriamente, nos leva à finitude humana, ao nada, travestido nas histórias contadas por Winnie e em suas falas, às vezes sem sentido, que preenchem o tempo presente. Sua condição, pode ser entendida, como de desesperança e de insignificância perante um mundo que perdeu o sentido após a morte da onipotência divina. O que há agora, portanto, é a vontade de potência, o niilismo. Mas o que fazer com o Eu perante tamanho vazio? Ou perante tamanha liberdade?

É assim que muitos dos personagens das obras de Samuel Beckett parecem ter saído de nossos piores pesadelos, e, portanto, não podemos esquecer de ressaltar que, por mais que sua literatura pareça fantástica, como Hale (1966) categoriza, trata-se de um fantástico, por assim dizer, bastante realista, pois, como menciona Esslin (2001), extrai coesão do que, a princípio, parece incoerente. Além disso, essa literatura não escapa aos temas e às angústias do dia-a-dia do ser humano comum.

---

[107] Referência à "Robert Browning [em *Paracelsus]*: "I say confusedely what comes uppermost" (BECKETT, 2010, p. 85). Ou, em português, "Falo confusamente do que vem antes e acima de tudo" (BECKETT, 2010, p. 85).

Em *Samuel Beckett Escritor Plural* (2004), Célia Berrettini lista e comenta as obras do autor, dedicando, consequentemente, uma breve análise a *Happy Days*. A autora menciona possíveis temas que a peça abordaria: solidão (como já mencionamos e que é tema presente em várias outras obras de Beckett); a ausência e o silênciodivinos; a impotência diante da natureza; a incomunicabilidade humana; e a desintegração paulatina do espírito e do corpo. Todos esses aspectos estariam intensamente presentes na peça, mas são dissimulados "pelo sorriso da mulher e seu tenaz otimismo" (BERRETINI, 2004, p. 194).

Segundo Célia Berretini (2004), Winnie foi a primeira personagem protagonista mulher do teatro beckettiano. Vejamos:

> (...) pensara pôr em cena uma personagem-homem; a mulher, no entanto, oferecia-lhe maiores possibilidades cênicas, tais como a coqueteria, o remexer na sacola, o retirar seus pertences e usá-los, acentuando assim o contraste entre a fragilidade, a frivolidade da criatura humana com seus gestos cotidianos, e o seu fim ineludível – a morte (2004, p. 194).

Em *O ponto de vista de uma atriz/crítica* (2010)[108], Martha Fehsenfel, uma das artistas que interpretaram Winnie no teatro, como o próprio título diz, escreve a sua própria análise sobre a personagem beckettiana. Ao tratar dos direcionamentos do diretor-dramaturgo, a atriz afirma que este dizia que pensasse na protagonista como "um pássaro com óleo em suas penas" (2010, p. 105), ou seja, como um pássaro incapaz de voar, ao contrário do seu esposo, Willie, que tem acesso aos seus movimentos, mas, que por vontade própria, nega-os.

Essa tradução[109] de *Dias Felizes*(2010), da qual consta o artigo da atriz, alerta-nos para a compreensão da palavra em língua inglesa *grounded*, que quer dizer tanto "presa ao chão" quanto "de castigo" (p. 105). Esse dado encaminha-nos, em nossa reflexão, a questionarmos as afinidades e as contradições entre esses dois personagens, considerando o homem absurdo de Camus, o niilismo nietzschiano e o existencialismo de Sartre: Recusariam, de fato, Winnie e Willie, o suicído assim como o homem absurdo de Camus? Haveria realmente alguma esperança na fala "Another heavenly

---

[108] Artigo presente em *Dias Felizes*, de Samuel Beckett, edição publicada pela editora brasileira Cosac & Naify.
[109] Feita pelo tradutor, professor e especialista em Beckett: Fábio de Souza Andrade.

day”[110] da personagem Winnie? Estariam ou não ambos os personagens vivendo de má-fé e em um ideal ascético?

Ora, o grito do ser humano absurdo de Camus não é um grito de “libertação e de alegria, mas de uma constatação amarga” (2014, p. 73-74). Trata-se da afirmação do absurdo da vida, da recusa ao suicídio, mas, ao mesmo tempo, da negação de qualquer feixe de esperança que possa surgir e ludibriar seus corações.

Em *Happy Days*, como já mencionamos, temos pouco acesso ao pensamento e à fala da personagem Willie. Entretanto, é possível fazermos algumas indagações a seu respeito por meio de falas de Winnie, a exemplo de quando ela diz: “poor Willie (...) no zest (...) for nothing (...) no interest (...) in life (...) sleep for ever (...) marvellous gift (…) wish I had it” (BECKETT, 2006, p. 139)[111].

O excerto nos apresenta duas grandes ebásicas diferenças entre Winnie e Willie: a primeira, a tagarela esperançosa (ou não) em seu dia feliz; o segundo, o silencioso, possivelmente desesperançoso, prefere dormir enquanto espera. Assim que esse par pode ser visto como semelhante à figura dos *clowns*, embora, no caso de Beckett, estes, estão mais para *clowns* do horror, ao enfrentarem um olhar que mira em direção à morte: último caminho.

Enquanto na imagem dos *clowns* temos, usualmente, uma personagem alta, outra baixa, uma magra, outra gorda; uma astuta, outra ingênua, na obra de Beckett, o que se configura é a utilização da fala (Winnie) e de sua falta (Willie); do movimento (Willie) e da falta deste (Winnie).

Esses personagens parecem viver em um campo pós-guerra, destruído, destituído de valores, necessitado de novos conteúdos, novas formas, novos caminhos. Ambos se comprimem entre o tempo e a espera, marcada por um “despertador estridente”, o qual Beckett referencia nesses termos: “bell rings” (2006, p. 138).

Se averiguarmos as categorias de niilismo passivo e niilismo ativo, investigadas por Nietzsche, como expusemos no primeiro capítulo da nossa dissertação, notamos que um grande desafio é compreendermos se o silêncio e a negação do movimento por parte de Willie trata de um “nada de vontade” (niilismo passivo) ou de uma “vontade de nada” (niilismo ativo).

---

[110] “Mais um dia celestial” (2010, p. 30).

[111] “coitado do Willie (...) nenhum gosto (...) por nada (...) nenhum interesse (...) na vida (...) só dorme (...) dom maravilhoso (...) queria eu ser assim” (BECKETT, 2010, p. 31).

Willie passa a maior parte do tempo dormindo. Quando não, lendo seu jornal, ou devolvendo objetos que Winnie deixa cair atrás do monte. Nega-se ao máximo se comunicar com sua esposa. Parece-nos um personagem vazio de palavras, consequentemente, esvaziado de sentido, ou, até mesmo, esgotado de vontade, como veremos na segunda sessão deste capítulo, a partir da ironia presente no nome de ambos personagens.

Willie não se expressa claramente em relação à sua condição, como podemos ver na leitura das matérias e dos anúncios jornalísticos, um dos pouquíssimos momentos em que temos acesso a sua fala: "His Grace and Most Reverend Father in God Dr Carolus Hunter dead in tub"[112] (BECKETT, 2006, p. 142), "Opening for smart youth"[113] (BECKETT, 2006, p. 142) e "Wanted bright boy"[114] (BECKETT, 2006, p. 143). Contudo, é através desses pequenos excertos das falas de Willie, que compreendemos sua possível angústia frente ao envelhecimento e à morte. O Padre, ironicamente tão reverenciado, sugere a figura de um velho, encontrado morto em uma banheira: metáfora patética ao fim de todo ser humano. Oportunidades de empregos para jovens, não para senhores como Willie: definhamento dos nossos papeis sociais. São elementos que nos mostram um possível "nada de vontade", visto que apenas dorme e espera, passivamente. O jornal é tão descabido para Willie, que logo em seguida ele o dobra e o utiliza para abanar seu rosto.

Winnie, ao contrário do comportamento do esposo, é verborrágica, não deixa de se expressar. Observemos o quanto podemos extrair do trecho a seguir:

> That is what I find so wonderful, that not a day goes by – [*smile*] – to speak in the old style – [*smile off*] – hardly a day, without some addition to one's knowledge however trifling, the addition I mean, provided one takes the pains. [WILLIE*'s hand reappears with a postcard which he examines close to eyes*.] And if for some strange reason no further pains are possible, why then just close the eyes – [*she does so*] – and wait for the day to come – [*opens eyes*] – **the happy day to comewhen flesh melts at so many degrees** and the night of the moon has so many hundred hours. [*Pause*.]. **That is what I find so comforting** when I lose heart and **envy the brute beast** (BECKETT, 2006, p.144 – grifo nosso)[115].

---

[112] "Sua Graça, o Reverendíssimo Padre em Deus Carolus Hunter morre em sua banheira" (BECKETT, 2010, p. 33).

[113] "Precisa-se de rapaz inteligente." (BECKETT, 2010, p. 34).

[114] "Ótima oportunidade para jovem dinâmico" (BECKETT, 2010, p. 34).

[115] "Isso é o que eu 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. (*A mão de* WILLIE *reaparece, segurando um cartão-postal que ele examina de muito perto*.) E se, por razões obscuras, nenhum esforço a mais for

Podemos observar em Winnie, a passividade, a negação frente ao fim da vida, o negar o mundo em que vivemos (trocando-o por seu mundo ideal), o tédio propagado quanto à vida que se vive, são aspectos que nos saltam aos olhos. "O dia feliz que virá" para Winnie nada mais é, ao menos nessa leitura, do que o dia no mundo após a morte, o dia em que se cumpre a promessa divina, a felicidade, que o cristianismo, na crítica de Nietzsche, faz com que acreditemos ser alcançável apenas no mundo ideal. A ideia de paraíso é o que a conforta, quando se está em pedaços e deseja ser como as "feras selvagens", ou seja, quando gostaria de estar destituída da palavra e do pensamento, que tanto a assombra.

Dessa forma, não seria esse anseio pelo paraíso que teria levado essas personagens à ideia do suicídio? Na peça, temos uma menção à vontade de suicidar-se por parte de Willie, bem como, ao longo da obra, nos deparamos com a próxima relação de Winnie com o revólver. Vejamos:

> Remember Brownie, Willie? [*Pause*.] **Remember how you used to keep on at me to take it away from you? Take it away, Winnie, take it away, before I put myself out of my misery**. [*Back front. Derisive*.]*Your* misery! [*To revolver*.]Oh I suppose it's a comfort to know you're there, but I'm tired of you. [*Pause*.]**I'll leave you out, that's what I'll do.** [*She lays revolver on ground to her right*.] There, that's your home from this day out. [*Smile*.] (BECKETT, 2006, p. 151 – grifo nosso)[116].

E complementa:

> Yes, the feeling more and more that **if I were not held** – [*gesture*] – in this way, **I would simply float up into the blue**. [*Pause*.] And that perhaps some day the earth will yield and let me go, the pull is so great, yes, crack all around me and let me out. [*Pause*.] Don't you ever have that feeling, Willie, of being sucked up? [*Pause*.] Don't you

---

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 – grifo nosso).

[116] "Lembra do Brownie, Willie? (*Pausa*.) **Lembra como você insistia para que eu o afastasse de você? Leva, Winnie, leva isto daqui, antes que eu acabe com o meu martírio.** (*Novamente de frente*. *Com desprezo*.) *Teu* martírio! (*Para o revólver*.) Ah, não deixa de ser um consolo saber que está por aqui, mas estou farta de você. (*Pausa*.) **Vou deixar você aqui fora, isso é o que farei.** (*Deposita o revólver no chão, à sua direita*.) Aí, esse é o teu lugar deste dia em diante. (*Sorri*.) (BECKETT, 2010, p. 45 – grifo nosso).

> have to cling on sometimes, Willie? [*Pause.She turns a little towards him.*] Willie. [*Pause*.] (BECKETT, 2006, p. 151-152 – grifo nosso)[117].

Quando Winnie diz que deixará o revólver "para lá", esperamos por alguns instantes que ela assuma seu papel de ser humano absurdo, em um mundo absurdo, e que passe a viver a vida do mundo real, e vivê-la até os últimos dias. Entretanto, a personagem entra em contradição logo em seguida, ao afirmar que, se não estivesse presa à terra, flutuaria no azul, ou seja, no céu, no paraíso. Investigaremos essa ironia e contradição mais profundamente na segunda sessão deste capítulo.

Ainda, em Winnie, se faz presente a finalidade, a totalidade e a verdade, conceitos estudados por Nietzsche (ver capítulo 1), como uma tentativa de assegurar esses valores e não de transcendê-los. Winnie repete tantas vezes que terá um dia feliz, que não há do que reclamar, agradece a Deus por seu dia, que parece estar desejando acreditar nas próprias palavras que vomita, pois, enquanto repete, tenta convencer a si mesma do que está falando.

A falta de totalidade, ou seja, o fato de Deus estar morto, faz com que não haja mais o grande ser que anteriormente unia a todos, fazendo-nos enxergar o "em vão" da vida, e, consequentemente, o "em vão" de buscar um ato final que torne a vida de todos significativa e suportável. Esses dois aspectos, como já estudamos, nos mostra, ao mesmo tempo, a negação de um mundo-verdade, e a dúvida, no caso da personagem Winnie, visto que um "talvez" se comprime sempre entre um sim e um não: "prayers perhaps not for naught"[118] (BECKETT, 2006, p. 140).

A sacola de compras, na vida de Winnie, serve para preencher as horas. É a sua caixa de brinquedos. Como nos conta a atriz Martha Fehsenfeld:

> O maior medo de Winnie é que algum dia, tendo esgotado as palavras e os jogos, a consciência do sofrimento volte a se impor e o padrão de dor predomine. O jogo que mais ocupa Winnie no primeiro ato é o que ela joga com os objetos na bolsa (*apud* BECKETT, 2010, p. 106).

Sobre as coisas, dentro da bolsa da personagem, a atriz complementa:

---

[117] "Sim, a impressão que tenho é a de que, **se não estivesse presa** – (*gesto*) – deste jeito, **iria simplesmente levitar, flutuar no azul**. (*Pausa*.) E que um dia talvez a terra vá ceder e me deixar partir, de tanto que puxa, é, abrir-se ao meu redor e me deixar sair. (Pausa.) Você nunca tem essa impressão, Willie, de estar sendo sugado? (*Pausa*.) Às vezes você não tem de se agarrar a alguma coisa, Willie? (*Pausa*. *Vira-se um pouco para ele*.) Willie (BECKETT, 2010, p. 45 – grifo nosso).

[118] "Talvez não tenham sido em vão, as preces" (BECKETT, 2010, p. 32).

> Como uma pessoa acamada ou imobilizada de algum outro modo tateia o objeto mais próximo a ela de um jeito muito pessoal, assim faz Winnie, enxergando-os muito de perto, da perspectiva limitada de seu mundo. Transformam-se nos habitantes desse mundo que ela busca conhecer com intimidade. Consegui entender em primeira mão o que Beckett quis dizer quando fez Winnie afirmar que "*as coisas* têm vida própria" (*apud* BECKETT, 2010, p. 106-107).

A bolsa de Winnie, em *Happy Days*, é o grandioso recurso utilizado por Beckett como uma espécie de passagem, ou portal, para outras ficções, como exploraremos melhor na segunda sessão deste capítulo, sobre a metaficção. Todos esses objetos contidos na sacola de compras fazem a história caminhar, mesmo sem um fio condutor, servindo para além do passar do tempo de Winnie, como uma reflexão sobre a relação da ficção consigo mesma e com outras ficções.

Estaria, então, Winnie, presa à terra como um castigo (*grounded*) por sua má-fé, em um grau maior do que o de Willie de seu "nada de vontade"? Ou poderíamos ainda assim considerar Winnie e Willie seres autênticos? Como já destacamos no primeiro capítulo desse estudo, a má-fé seria nada além do que a negação da nossa liberdade e da nossa facticidade, ou uma possível falha em coordená-la, pois, negando-a, estaríamos nos recusando a nos vermos como seres humanos (REYNOLDS, 2013). Esse conceito sartriano dialoga com a vontade de poder negativa de Nietzsche, como já foi exposto.

Portanto, um ser humano que nega a própria liberdade, praticando sua má-fé e sua vontade de poder negativa, tenderia para o ideal ascético nietzschiano, preferindo viver em um planeta ascético ase erguer e se manter em uma posição nobre[119]. Esse ser humano foi considerado por Nietzsche (2009) como uma criatura descontente, arrogante, repugnante, enfastiada de si, do mundo e da própria existência.

Dessa maneira, ao negar a sua liberdade Winnie e Willie estariam negando também a si mesmos, mostrando-se como seres não autênticos. Essas negações seriam impostas, obviamente, pela reflexão humana, e, como vimos anteriormente, não é possível não termos liberdade, muito menos não termos vontade, apenas por tê-la é que se torna possível negá-la. Daí o fato de haver uma personagem como Winnie presa a um monte, e seu marido, vivendo em um buraco, poderia ser sugestivo de estarem negando sua autenticidade[120].

---

[119] O termo nobre aparece aqui não no sentido do senso comum, mas como reflexo do conceito de ideal nobre de Nietzsche, apresentado no primeiro capítulo da dissertação.

[120] Deixamos claro que se trata apenas de mais uma "especulação" bem fundamentada, dentre as outras já mencionadas, e que não acreditamos haver uma hierarquia entre essas interpretações.

Fato é que esse nada de vontade, causado pelo mundo ideal ascético, provindo de uma falta de sentido, pode ser interpretado como uma das causas do niilismo impresso nas vidas dos personagens Winnie e Willie. Sentimos, pois, a necessidade, de apresentaros mais uma definição de niilismo, presente em Volpi:

> O niilismo é, pois, a "falta de sentido" que desponta quando desaparece o poder vinculante das respostas tradicionais ao porquê da vida e do ser. É o que ocorre ao longo do processo histórico no decorrer do qual os supremos valores tradicionais que ofereciam resposta àquele "para quê?" – Deus, a Verdade, o Bem – perdem seu valor e perecem, gerando a condição de "ausência de sentido" em que se encontra a humanidade contemporânea (2012, p. 55-56).

Assim, para Nietzsche (2011), essa falta de sentido, ou seja, essa aceitação do "em vão" da vida, acarretaria a dinâmica do niilismo, a saber, o seu eterno retorno. E nos questionamos: Já teria Winnie sido sugada pela terra completamente ou ainda estaria lá, plantada no monte, negando seu eterno-vir-a-ser e em seu mundo aparente? Teria Willie, ao menos, compreendido a falta de finalidade e de motivos da vida e partido para uma vontade de nada ao invés de um nada de vontade?

Winnie inicia e termina a peça mencionando seu dia feliz. No primeiro ato, "Another heavenly day (...) For Jesus Christ Sake Amen (...) World without end Amen (...) Begin, Winnie (...) Begin your day, Winnie" (BECKETT, 2006, p. 138)[121]. E no segundo ato, "Win! (...) Oh this is a happy day, this will have been another happy day! (...) After All (...) So far" (BECKETT, 2006, p. 168)[122].

É interessante notar nesses excertos quão pesado parece ser para Winnie iniciar seu dia, pois a espera pelo paraíso pesa, bem como a devoção ao Deus todo poderoso que crê aguardá-la, onde viverá "pelos séculos dos séculos Amém". Afinal, teria Winnie vencido sua batalha? "Win!". Teria mesmo chegado a morte no segundo ato? Em caso afirmativo, teria morrido de morte natural ou se suicidado? Teria afundado em sua má-fé? São questões que a obra deixa em aberto e não temos também a intenção de as responder.

---

[121] "Mais um dia celestial (...) Jesus Cristo Amém (...) Pelos séculos dos séculos Amém (...) Começa, Winnie (...) Começa teu dia, Winnie" (BECKETT, 2010, p. 30).

[122] "Win! (...) Ah, que dia feliz, este terá sido mais um dia feliz! (...) No fim das contas (...) Até agora" (BECKETT, 2010, p. 64).

Ademais, quando na rubrica lemos "(...) lips move again in **inaudible addendum**" (BECKETT, 2006, p. 138 – grifo nosso)[123], esse "adendo inaudível" pode dizer respeito tanto ao público quanto a esse Deus que não a ouve. A palavra "inaudível", a corroborar com a inexistência ou simplesmente com o ignorar seus fiéis, referente a esse Deus, foca ainda mais a solidão da personagem.

Além disso, o texto nos fornece a ideia de ciclo a confirmar a dinâmica do eterno retorno em que a personagem se encontra. Notemos:

> What exactly is a hog? [*Pause. Do.*] A sow of course I know, but a hog... [*Puzzled expression. Off.*] Oh well what does it matter, **that is what I always say, it will come back**, that is what I find so wonderful, all comes back. [*Pause.*] All? [*Pause.*] No, not all. [*Smile.*] No no. [*Smile off.*] Not quite. [*Pause.*] A part. [*Pause.*] Floats up, one fine day, out of the blue [*Pause.*] That is what I find so wonderful (BECKETT, 2006, p. 144 – grifo nosso)[124].

No caso do fragmento anterior, a ideia é causar confusão no leitor/espectador sobre a opinião de Winnie a respeito das coisas que acabam voltando. Ora, se tivermos um olhar mais atento quanto ao fragmento, percebemos que até mesmo a própria fala de Winnie vai e volta. Ela afirma ("tudo acaba voltando"), em seguida se questiona ("Tudo?"), duvida de seu pensamento ("Não, nem tudo"), depois nega por completo ("Não não"), aponta uma possível probabilidade ("Uma parte"), e então afirma novamente ("Vem à tona, um belo dia..."), completando o ciclo. Além disso, outro trecho nos dá essa ideia de movimento cíclico, a exemplo de "bow and raise the head, bow and raise, Always that" (BECKETT, 2006, p. 157)[125]. Não podemos esquecer, também, a campainha, que parece marcar a todo momento esse movimento circular dentro dessa eternidade torturante e ressecada na qual vivem Winnie e Willie.

Faz-se necessário comentarmos também sobre as lamentações de Winnie em relação à falta de atenção do seu marido Willie. A comunicação entre os dois, quase nula, aparece como consequência de um individualismo e de uma solidão quase crônica – para não falar de machismo (abordagem possível). E destacamos aqui que falamos do

---

[123] "(...) os lábios voltam a se movimentar, num **adendo inaudível**" (BECKETT, 2010, p. 30 – grifo nosso)

[124] "O que seria mesmo um capão? (*Pausa. Mesma expressão.*) Uma leitoa, eu sei, é claro, mas um capão... (*Expressão perplexa se desfaz.*) Tudo bem, que diferença faz, **é o que eu sempre digo, no fim das contas, vai voltar, isso é que é maravilhoso, tudo acaba voltando**. (*Pausa.*) Tudo? (*Pausa.*) Não, nem tudo. (*Sorri.*) Não não. (*Desfaz-se o sorriso.*) Não mesmo. (*Pausa.*) Uma parte. (*Pausa*). Vem à tona, um belo dia, vindo do meio do nada. (*Pausa.*) Isso é que acho maravilhoso" (BECKETT, 2010, p. 36 – grifo nosso).

[125] "Abaixar e levantar a cabeça, abaixar e levantar, sempre assim" (BECKETT, 2010, p. 51).

individualismo e da solidão de ambas as partes. Willie não quer de todo se comunicar, enquanto Winnie destaca uma espécie de querer ser ouvida. Em nenhum dos casos parece haver uma relação de compreensão ou de um diálogo onde duas pessoas possam realmente ser companheiras e se fazer comunicar efetivamente. Portanto, é pertinente apresentarmos o trecho a seguir:

> Gently Winnie. [*She gazes front. WILLIE's hand reappears, take off hat, disappears with hat*.] What then? [*Hand reappears, takes handkerchief from skull, disappears with handkerchief. Sharply, as toone not paying attention*.] Winnie! [*WILLIE bows head out of sight*.] What is the alternative? [*Pause*.] What is the al – [*WILLIE bows nose loud and long, head and hands invisible. She turns to look at him. Pause. Head reappears. Pause. Hand with handkerchief, spreads it on skull, disappears. Pause. Hand reappears with boater, settles it on head, rakish angle, disappears. Pause*.] Would I had let you sleep on. [*She turns back front. Intermittent plucking at grass, head up and down, to animate following*.] **Ah, yes, if only I could bear to be alone, I mean prattle away with not a soul to hear** (BECKETT, 2006, p. 144-145 – grifo nosso)[126].

Winnie, tão solitária e vivente desse deserto aparentemente sem dono, seu monte, a nos dar a impressão de que ela faz parte de uma espécie de experimento ficcional, embora não saiba, como exploraremos na próxima sessão deste capítulo. Winnie tagarela, embora dificilmente o leitor consiga captar algo rapidamente, a não ser com uma leitura bastante minuciosa e sem pressa dessa dramaturgia. Beckett parece nos mostrar a falência de sentido da linguagem tradicional, bem como dizer que não pretende nos dar a chave desse entendimento. E, nós, como críticos, claro, agradecemos. Sobre essa linguagem também trataremos em um próximo momento.

Acreditar que a existência de Willie a faz não estar só é apenas uma ilusão que a alimenta, assim como, talvez, a ilusão da existência de uma potência divina que a salvará de sua condição. Seria a falta que Winnie sente de Willie a falta de Deus? Esse

---

[126] "Com calma, Winnie. (*Olha à sua frente. A mão de WILLIE reaparece, tira o chapéu, desaparece com o chapéu*.) E o que agora? (*Mãe reaparece, tira o lenço da cabeça, desaparece com o lenço. Irritada, como que se dirigindo a alguém que não presta atenção*.) Winnie! (*WILLIE se inclina para a frente, fazendo com que a cabeça desapareça*.) Qual *é* a alternativa? (*Pausa*.) Qual seria então a al – (*WILLIE assoa o nariz longamente, fazendo muito barulho, cabeça e mãos invisíveis. Ela se vira para olhá-lo. Pausa. A cabeça reaparece. Pausa. A mão reaparece com o lenço, estende-o sobre o crânio, desaparece. Pausa. A mão reaparece com a palheta, ajeita-a na cabeça, um pouco de lado, desaparece. Pausa*.) Antes tivesse deixado você dormindo! (*Vira-se de frente mais uma vez. Arrancando folhas da grama, levantando e abaixando a cabeça, anima o que se segue*.) **Ah, sim, se ao menos eu pudesse suportar ficar sozinha, quero dizer, tagarelar à vontade, sem vivalma para me ouvir**" (BECKETT, 2010, p. 36-37 – grifo nosso).

Deus que não a escuta e ainda não a veio buscar, cumprindo sua promessa? Analisemos mais dois trechos da peça, sendo o primeiro:

> Not that I flatter myself you hear much, no Willie, God forbid. [*Pause*.] Days perhaps when you hear nothing. [*Pause*.] But days too when you answer. [*Pause*.] So that I may say at all times, even when you do not answer and perhaps hear nothing, something of this is being heard, I am not merely talking to myself, that is in the wilderness, a thing I could never bear to do – for any lenght of time. [*Pause*.] That is what enables me to go on, go on talking that is. [*Pause*.] Whereas if you were to die – [*smile*] – to speak in the old style – [*smile off*] – or go away and leave me, then what would I do, what*could* I do, all day long, I mean between the bell for waking and the bell for sleep? [*Pause*.] Simply gaze before me with compressed lips. [*Long pause while she does so*. *No more plucking*.] Not another word as long as I drew breath, nothing to break the silence of this place (BECKETT, 2006, p. 145)[127].

E o segundo fragmento:

> Oh no doubt the time will come when before I can utter a word I must make sure you heard the one that went before and then no doubt another come another time when I must learn to talk to myself a thing I could never bear to do such wildernerss (BECKETT, 2006, p. 148)[128].

Em suma, apontamos mais uma vez, através desses dois trechos, que Winnie pode não estar falando exatamente com Willie, mas com Deus. Ela não aguentaria saber que ele não escuta suas preces e tal descoberta acarretaria um grande deserto em sua vida. Mas já não seria esse deserto em que está Winnie inserida? A terra aperta e comprime Winnie, pois cada vez menos ela parece se dedicar a sair dela. Ao contrário, almeja que o dia feliz logo chegue.

---

[127] "Não que eu acredite que você ouça grande coisa, Willie, Deus me livre. (*Pausa*.) Certos dias, você talvez nem ouça nada. (*Pausa*.) Mas noutros você até responde. (*Pausa*.) De forma que posso dizer que o tempo todo, mesmo quando você não responde e talvez nem ouça nada, uma parte do que eu faço está sendo ouvida, não estou apenas falando sozinha, quer dizer, um deserto, coisa que eu não poderia suportar – com o tempo. (*Pausa*.) É o que me dá forças para continuar, continuar falando, quero dizer. (*Pausa*.) Enquanto se você morresse – (*sorriso*) – ah, o velho estilo! – (*fim do sorriso*) – ou fosse embora, me abandonasse, o que eu faria então, o que poderia fazer o dia inteiro, quero dizer, entre a campainha para despertar e a campainha para dormir? (*Pausa*.) Só olhar fixamente à minha frente com os lábios apertados. (*Pausa longa, durante a qual ela permanece nessa atitude*. *Interrompe o arrancar de grama*.) Nenhuma palavra mais até o último suspiro, nada que quebre o silêncio deste lugar" (BECKETT, 2010, p. 37).

[128] "Ah, sem dúvida virá o tempo em 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 de aprender a falar totalmente sozinha, coisa que jamais suportarei tamanho deserto" (BECKETT, 2010, p. 41).

Outra perspectiva que poderíamos interpretar a partir desses excertos seria a especulação que mencionamos anteriormente, partindo de um ponto de vista psicanalítico, de uma Winnie que perdeu o esposo e não saiu ainda de seu luto e melancolia, como é possível extrair desse momento:

> WINNIE: [*Normal voice, glabbed*.] Bless you Willie I do appreciate your goodness I know what na effort it costs you, now you may relax I shall not trouble you again unless I am obligated to, by that I mean unless I come to the end of my own resources which is most unlikely, just to know that in theory you can hear me even though in fact you don't is all I need, **just to feel you there within warshot and conceivably on the qui vive is all I ask, not to say anything I would not wish you to hear or liable t cause you pain**, not to be just babblig away on trust as it is were not knowing and something gnawing at me (BECKETT, 2006, p. 148 – grifo nosso)[129].

Além disso, a afirmação de Winnie, logo em seguida também acentua a interpretação por um ponto de vista do pensamento freudiano, do luto e da melancolia, a saber, "even when you are gone, Willie. [*She turns a little towards him*.] You are going, Willie, aren't you? [*Pause*. *Louder*.] You will be going soon, Willie, won't you? [*Pause*. *Louder*.]Willie!" (BECKETT, 2006, p. 148)[130]. Temos a impressão de que Willie está se despedindo, não exatamente de seu esposo Willie, mas de seu espectro. Ou, em nossa leitura, Winnie poderia estar tentando se despedir de seus valores antigos, tradicionais, e da pressão em que se encontra.

Por fim, esta sessão tratou de apresentar uma visão mais panorâmica e conteudística da obra de Beckett em estudo, *Happy Days*. Partimos, na próxima sessão, para análise das nuances mais formais, sem deixarmos de fazer uma ligação entre forma e conteúdo, aspectos tão brilhantemente conectados por autores como Samuel Beckett.

3.2 Segundo Ato: Mais dias felizes

---

[129] "WINNIE (*Voz normal, de um só jorro*.) Deus te abençoe Willie pela tua bondade eu sei o quanto te custa, agora você pode descansar eu não vou mais te incomodar, a menos que seja obrigada, e com isso eu quero dizer a menos que eu esgote todos os meus próprios recursos, coisa muito improvável, apenas saber que teoricamente você pode me ouvir, mesmo que na verdade não o faça, **é tudo que eu preciso, apenas sentir sua presença ao alcance da voz e entre os que, presumivelmente, vivem, é tudo que eu peço, não dizer coisas que não gostaria que você ouvisse ou que te causassem dor**, não ficar tagarelando a esmo sem saber, a crédito por assim dizer e um verme a me roer" (BECKETT, 2010, p. 41 – grifo nosso).

[130] "Mesmo quando você tiver partido, Willie. (*Vira-se um pouco na direção dele*.) Você *está* de partida, Willie, não é? (*Pausa*. *Mais alto*.) Você *vai* partir, Willie, não vai? (Pausa. Mais alto.) Willie!" (BECKETT, 2010, p. 41).

Cada novo toque,
Conta o que já sei,
Diz-me então
Que sim, que sim
Teu amor, enfim!

(BECKETT, 2010, p. 64).

Como observou Martha Fehsenfeld, em ensaio sobre a personagem que interpretava, Winnie "anseia pelo voo, fala em rouxinóis, em levitar no firmamento. Seus braços são asas, mas inúteis; elas a decepcionaram – não vão levá-la para o alto. Contempla fixamente o azul do céu, mas não pode se juntar a ele" (2010, p. 105). Talvez seja essa a ampla imagem de sua impotência e da impotência de suas escolhas – quando falamos de escolher viver no paraíso. Talvez seja essa a ampla imagem trágica de *Happy Days*, tão trágica, tão irônica. Desejar imensamente o céu e se encontrar tão presa à terra, por castigo ou por mera inutilidade.

Para Martha Fehsenfeld, "só resta a Winnie entregar-se ao resto de seus dias, que inevitavelmente se convertem em vestígios ritualizados do que se passou – de tudo o que restou. O ritual em Beckett está sempre intimamente relacionado a dor" (2010, p. 106). Aliás, é provável que, por esse motivo, ao querer evitar esse sofrimento, Winnie se empenhe tanto em soltar histórias aleatórias a partir dos objetos presentes na sacola de compras. A atriz ainda analisa:

> Em *Dias felizes*, o ritual parece ser a tentativa de Winnie de afastar o espírito das circunstâncias exteriores que a confrontam: entreter o espírito num jogo que a distraia da consciência do sofrimento, do estado de seu corpo – de sua deteriorização (*apud* BECKETT, 2010, p. 106).

Winnie pode ser relacionada, então, a uma "pessoa acamada ou imobilizada" (FEHSENFELD *in* BECKETT, 2010, p. 106-107), que "de algum outro modo tateia o objeto mais próximo a ela de um jeito muito pessoal (...) enxergando-os muito de perto, da perspectiva limitada de seu mundo" (FEHSENFELD *in* BECKETT, 2010, p. 107).

Portanto, é pertinente dizer que a memória de Winnie trabalha como uma espécie de caixa metaficcional, representada pela sacola de compras,quando coloca e retira, recoloca e novamente retira os objetos de dentro da bolsa. Como destaca Martha

Fehsenfeld, “ela apela à memória repetidas vezes para trazer de volta coisas esquecidas, vagamente lembradas, vagamente distantes” (*in* BECKETT, 2010, p. 107-108).

O passado, na memória de Winnie, apresenta-se como imagens bastante embassadas de um tempo que, talvez, nem ao menos tenha vivido. Winnie se encontra numa espécie de paradoxo, comprimida entre a esquizofrenia conceituada por Jameson, (Ver capítulo 2), como encarceramento no tempo presente, presa no agora angustiante, sem identidade, na espera do futuro o qual tanto almeja, e sem conexões históricas.

Contudo, ao que vemos, para Winnie, não há escapatória, pois “foi capturada não apenas pela terra, mas também pelo imbatível e inevitável *agora* do tempo presente” (FEHSENFELD *in* BECKETT, 2010, p. 108). A respeito do tempo, Fehsenfeld destaca:

> O tempo não está apenas em sua cabeça; está no título da peça e entrelaçado por toda parte através do texto. O emblema do tempo – a campainha, “como uma faca no metal” – abre e encerra a peça. “Ela tem três segundos para obedecer à campainha. Se não obedece, a campainha recomeça”. A primeira fala de Winnie é “Mais um dia celestial”, seguida pelas habituais devoções e reverências à Deidade. Sua pasta de dentes “não vai durar muito”; é “um pequeno contratempo” (“velhas coisas”) (*in* BECKETT, 2010, p. 107).

Ademais, “à diferença do primeiro ato, no qual há rotas de fuga planejadas, ainda que falsas, no segundo ato o único mecanismo de escape que resta a Winnie é sua história” (FEHSENFELD *in* BECKETT, 2010, p. 112). De fato, não temos como saber por que Winnie está onde está, nem por quanto tempo ficará ali, “ou por que a vemos da cintura para cima no primeiro ato e do pescoço para cima no segundo, mas o aceitamos porque essa é a imagem à nossa frente” (FEHSENFELD *apud* BECKETT, 2010, p. 113-114). Esse é um dentre os vários mistérios que rondam a peça. Mas, conclui Fehsenfeld, em seu ensaio, “existe um recurso que evita a sua queda: a vara de equilíbrio, ou seja, o texto – as palavras e a música, que são para Winnie seu único apoio, e o ritual de entoá-las, tal como executado por Winnie e pela atriz que a representa” (*apud* BECKETT, 2010, p. 114).

Pois bem, além de Winnie abrir e retirar os objetos de sua caixa metaficcional, como já foi dito, a própria personagem pode ser lida como presa também a uma ideia de “caixa” desse tipo, e dizemos isso, obviamente, a respeito do monte em que se encontra. O monte contém Winnie dentro dele, por mais que seu busto apareça no primeiro ato e apenas a sua cabeça no segundo.

Essa interpretação nos levaria novamente às bonecas tchecas (Ver capítulo 2), pois existiriaessa possível caixa que mantém Winnie presa, mas que, ao mesmo tempo, permite que sua boca e voz sejam visíveis e audíveis.Chegando a Winnie, temos a sacola de compras, que contém seus objetos. É só através do ato de juntarmos esses fragmentos de histórias que essa personagem conta, que podemos tentar acessar a sua própria história, ou, ao menos, fazermos especulações a respeito dessa.

Se retomarmos o que disse Nietzsche (2011), em sua crítica ao cristianismo, que o cristão substitui a si próprio por duas ficções, sendo elas a de 1) um ser humano mesquinho e fraco e 2) a criação de uma divindade, de um Deus sobrenatural; ressaltamos ainda mais essa visão das duas caixas metaficcionais. Aliás, esse dado faria de Winnie não apenas uma criatura vivendo de má-fé, mas acrescentaríamos a questão de ela própriafazer parte de um experimento ficcional, ou, de um castigo – ambas leituras em um mesmo contexto também são possíveis, como rebuscaremos mais à frente.

Dessa maneira, podemos dizer que as mínimas ações que ocorrem em *Happy Days*, além da ação de falar e pensar, são provenientes dos objetos da sacola: a escova de dentes, o espelho, a pasta, o revólver, etc. Recordamos das palavras “pura” e “genuína”, de que falou Beckett sobre as informações no cabo da escova de dentes de Winnie. Por mínima que seja essa informação, pode tratar de um passado já vivido pela personagem, mas quenão se lembra de já ter mencionado essas mesmas palavras. Talvez ela realmente já tenha lido o que contém no cabo da escova em outro momento e rebuscar agora é reviver uma história passada, na verdade, é representar uma história já vivida antes.

O revólver também nos traz informações de um passado, nesse caso, do passado de Willie e de seu desejo de suicidar-se, como já mencionamos na sessão passada. Não teria Willie realmente se suicidado? Isso se retornarmos à especulação do possível luto de sua esposa, Winnie, à luz de uma interpretação psicanalítica.

O acesso a essa informação, de certa vez Willie querer ter se suicidado, surge através da fala de Winnie, mas vemos uma relação muito próxima da própria Winnie, no presente, com este mesmo revólver. Essa ligação com Brownie seria consequência, é imaginável, de um desejo de matar ou morrer. Matar esse Deus que não a ouve, ou matar-se para ir de encontro a ele mais rapidamente? Há aqui um paradoxo.

Quando Winnie cita, no primeiro ato, que queria ela ser assim ("wish I had it"[131]), nos questionamos se queria Winnie ser assim como Willie, que "sleep forever"[132]ou queria Winnie ser como as escovas de dentes, que são "genuine... pure"[133] (BECKETT, 2006, p. 139)? Essa possível facilidade vista em Willie de dormir seria porque ele aceita a morte e a espera aceitando-a, ou porque já estaria realmente morto? Aliás, na tradução, para a versão brasileira, o tradutor optou por traduzir o termo "genuine" como "autêntico". Estaria Winnie desejando a autenticidade a qual os filósofos Nietzsche e Sartre tanto conceituaram?

Apesar de Willie parecer passivo, nesse ponto, teríamos uma possível diferença entre Willie e sua esposa, pois Willie estaria mais próximo do homem absurdo do que ela, ao aceitar a espera de seu fim no mundo real, ao invés de almejar o paraíso constantemente, isso na perspectiva de que o personagem esteja vivo.

Happy Days também contém dentro de seu texto uma "caixa metaficional" de onde retiramos diversas alusões literárias ilustrativas de recursosà paródia, à ironia, e à própria metaficção, pois trata-se de intertextualidade, a saber, diversos textos dentro de outro texto. Esse aspecto intertextual não é novidade em se tratando de *Happy Days*, o próprio Beckett envia por correspondência para Schneider as anotações de suas referências. Vejamos quais foram, a seguir:

> "Caro Alan, aqui seguem as referências prometidas. Espero que elas valham a pena.
>
> Lembranças,
>
> Sam
>
> p. 3, II.3-4 "Infeliz de mim etc.", *Hamlet*, Ato III, Cena I:
> "**O, woe is me,**
> **To have seen what I have seen, see what I see.**"[134]
>
> p. 4, II.27-28 "Oh prazeres fugazes etc", *Paraíso perdido*. Loc? [Livro x, versos 741741-42]
> "**O fleeting joys**
> **of Paradise, dear bought with such lasting woe.**"[135]

---

[131] "queria eu ser assim" (BECKETT, 2010, p. 31).
[132] "(...) só dorme" (BECKETT, 2010, p. 31).
[133] "puras e... autênticas..." (BECKETT, 2010, p. 31).
[134] "**Oh, desgraçada de mim,/ Que vi o que vi, vendo o que vejo!**" (Shakespeare, *Hamlet*, trad. Millôr Fernandes. São Paulo/Porto Alegre: L&PM, 1988). [N.T.]" (BECKETT, 2010, p. 84 – grifo nosso).
[135] "**Oh! Passageiras alegrias do Éden/ Compradas por desgraças tão duráveis!**" (Milton, *O paraíso perdido*, trad. Antônio José de Lima Leitão. Lisboa: Santos e Vieira, sem data.) [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 84 – grifo nosso).

p. 4, I.47 “Flâmula rubra... Pálido estandarte.”, *Romeu e Julieta*, Ato v, Cena 3:
“Beauty’s ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And death’s pale flag is not advanced there”[136]

p. I0, I.8 “Não mais temei o fogo do sol”, *Cimbelino*, Ato IV, Cena 2:
“**Fear no more** the heat o’ the sun
Nor the furious winter’s rages;
Thou thy wordly task hast done,
Home art gone, and ta’em thy wages.
Golden lads and girls all must,
As chimney-sweepers, come to dust.”[137]

p. I2, II.19-20 “Frenético riso...”, Thomas Gray, “Ode on a Distant Prospectof Eton College”: [Ode a uma vista distante do Eton College]
“**And moody madness laughing wild**
Amid severest woe”[138]

p. I2, I.30 Em *happiness* [“felicidade”] leia-se *paradise* [“paraíso”], Omar Khayyam:
“A book of verses underneath the bough,
A jug of wine, a loaf of bread – and thou (?)
Beside me singing in the wilderness,
Oh, wilderness were Paradise enow.”[139]

p. I3, I.7 “Sempre no topo”, Robert Browning [em *Paracelsus*]:
“I say confusedly what **comes uppermost**.”[140]

p. I6, I.23 “pássaro da aurora...”, *Hamlet*, Ato I, Cena I:
“**Some say that ever ‘gainst that season comes**
Wherein our Saviour’s birth is celebrated,
This Bird of dawning singeth all night long.”[141]

p. 2I, I.II “Salve, sagrada luz”, *Paraíso perdido*, Livro III, verso I:
“Hail, holy light. Offspring of heaven first-born.”[142]

---

[136] “a viva flâmula vermelha ainda tremula nos seus lábios.../ na face... e afasta o lúgubre pendão” (Shakespeare, Romeu e Julieta, in Retrato do amor quando jovem, trad. Décio Pignatari. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.) [N.T] (BECKETT, 2010, p. 84).

[137]“**Não mais temas** o calor do sol./ Nem do inverno as cóleras furiosas./**O teu dever cumpriste neste mundo**,/ Voltas ao lar a paga recebendo./ **Devem ao pó voltar** os áureos jovens./ Como ao pó volta o limpa-chaminés.” (Shakespeare, >>*Cimbelino*, in *Obra completa vol. II – Comédias e peças finais*, trad. F. Carlos de Almeida, Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1995.) [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 84).

[138] “**E lúgubre loucura, rindo frenética,/ Em meio à mais severa dor.**” O poema de Gray cita, por sua vez, um verso de “Fable of Palamon and Arcite”, de Dryden: “Madness laughing in his ireful mood” [“A loucura rindo com sua melancolia furiosa”]. [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 85 – grifo nosso).

[139] “Um pouco de poesia sob uma sombra,/ Um jarro de vinho, um pedaço de pão – e você/ Cantando ao meu lado em meio ao Nada/ Ah, **o Nada seria meu paraíso na terra!**” [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 85).

[140] “Falo confusamente do que vem antes e **acima de tudo**.” [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 85 – grifo nosso).

[141]“**Dizem que, ao se aproximar o Natal de Nosso Salvador,/ O galo, pássaro da alvorada, canta a noite toda**” (Shakespeare, Hamlet, op. Cit.) [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 85 – grifo nosso).

[142] “Salve, oh luz, primogênita do Empíreo.” (Milton, *O paraíso perdido*, op. Cit.) [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 86).

> p. 22, I.14 "... a sombra das árvores", Keats, "Ode a um rouxinol":
> "In some melodious plot
> Of breechen green and shadows numberless..."[143]
>
> p. 22, I.46 "nem sombra de cor", *Noite de reis*, Ato II, Cena 4:
> "She never told her love,
> But let concealment, like a worm i' the bud,
> Feed on her damask cheek."[144]
>
> p. 25, II.7-II "Vá, me esqueça etc.", Charles Wolfe (1791-1823):
> "**Go, forget me – why should sorrow**
> **O'er that brow a shadow fling?**
> **Go, forget me – and tomorrow**
> **Brightly smile and sweetly sing.**
> **Smile – though I shall not be near thee.**
> **Sing – though I shall never hear thee.**"[145]
>
> p. 26, II.42-43 "Onde estão as flores?... Que abriram hoje", [Robert] Herrick [séc. XVII], "To the Virgins to Make Much of Time" [Para que as virgens respeitem o tempo]:
> "Gather ye rosebuds while ye may,
> Old Time is still a-flying,
> **And this same flower that smiles today**
> **Tomorrow may be dying**."[146]"
>
> (BECKETT, 2010, p. 83-87 – grifo nosso).

Alertamos que os nossos comentários a seguir tratam-se apenas de um recorte. De modo algum temos a intenção, ou a ilusão, de que esgotaremos a análise desses fragmentos intertextuais, muito menos das nuances presentes em *Happy Days*. Assim, escolhemos comentar apenas os trechos grifados anteriormente.

Oh, desgraçada Winnie, que viu o que viu. Com essa referência a *Hamlet*, de Shakespeare, podemos levantar duas questões, a saber, de que desgraça fala Winnie e o que ela teria visto. Vejamos como a referência aparece em Beckett:

> (...) **what are those wonderful lines** – [*wipes one eye*] – **woe woe is me** = [*wipes the other*] – **to see what I see** – [*looks for spectacles*] – ah yes – [*takes up spectacles*] – wouldn't miss it – [*starts polishing*

---

[143] "Do harmonioso recorte/ Das verdes árvores e sombras estivais..." (John Keats, "Ode a um rouxinol", in Linguaviagem, trad. Augusto de Campos. op. Cit.) [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 86).

[144] "[Ela] jamais revelou seu amor./ Mas deixou seu segredo roer-lhe as cores das faces, como o verme uma flor em botão." (Shakespeare, *Noite de Reis ou o que quiserdes*, in *Obra completa vol. II – Comédias e peças finais*, op. Cit.) [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 86).

[145] "**Vá, esqueça-me! Por que deve a dor/ sobre tua testa deitar sombras?/ Vá, esqueça-me e amanhã/ Sorri radiante e canta com doçura./ Sorri – mesmo que eu não esteja ao teu lado./ Canta – mesmo que eu nunca mais possa te ouvir.**" [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 86 – grifo nosso).

[146] "Colhei as rosas em botão/ tão logo quanto possível,/ O Velho Tempo foge, ligeiro,/ E **essa flor, a mesma que hoje sorri,/ Talvez amanhã não esteja mais aqui.**" [N.T.] (BECKETT, 2010, p. 86).

> *spectacles, breathing on lenses*] – or would I? – [*polishes*] – **holy light** – [*polishes*] – bob up out the dark – **blaze of hellish light**. [*Stops polishing, raises face to sky, pause, head back level, resumes polishing, stops polishing, cranes back to her right and down*.] (2006, p.140 – grifo nosso)[147].

Seria o fim de seus dias de vida que Winnie vê, sendo esta mesma a desgraça que a atormenta? E esses versos? Será que Winnie realmente não lembra dos versos, como diz, ou estaria procrastinando cantá-los pela incerteza da existência de um mundo após a morte? Há mais ou menos seis referências a esses versos que não lembra e a esta canção que precisará cantar, no primeiro ato, e cinco referências no segundo ato. Ao que poderia ser a sexta referência, no segundo ato, ela já canta a canção, sendo o final da peça. Assim sendo, cantemos:

Though I say not
What I may not
Let you hear,
Yet the swaying
Dance is saying,
Love me dear!
Every touch of fingers
Tells me what I know,
Says for you,
It's true, it's true,
You love me so!
(BECKETT, 2006, p.168)[148].

Nos três primeiros versos da canção, Winnie parece revelar as falhas de sua linguagem fragmentada e da precariedade de sua comunicação, mesmo que não

---

[147] "**Como eram aqueles versos?** – (*enxuga um dos olhos*) – **infeliz de mim** – (*enxuga o outro olho*) – **por ver o que vejo** – (*procura os óculos*) – é isso – (*pega os óculos*) – não me faria a menor falta – (*começa a limpar os óculos, expirando sobre as lentes*) – ou faria? – (*continua limpando*) – **luz divina** – (*continua limpando*) – surgindo das trevas – (*continua limpando*) – **fornalha de luz infernal**. (*Para de limpar, levanta o rosto para o céu, pausa, volta o rosto à posição horizontal, retoma a limpeza, para novamente, vira-se para trás, à direita*.)" (BECKETT, 2010, p. 31 – grifo nosso).

[148] "Que eu não diga,/ Não consiga,/ Bem se vê,/ Diz o enlevo,/ O aconchego,/ Ama-me!/ Cada novo toque,/ Conta o que já sei,/ Diz-me então/ Que sim, que sim/ Teu amor, enfim!" (BECKETT, 2010, p. 64).

saibamos a quem ela se refere, a Willie, a Deus, ao leitor/espectador, aos dramaturgos e diretores de teatro, etc.

Nos três próximos versos, Winnie, através da canção, faz um pedido ao dizer "Ama-me!". Esse pedido, mais uma vez poderia ser relacionado tanto a Willie quanto a Deus. E por que não dizermos também que pode se tratar de um pedido da personagem ao seu leitor/espectador? Essa última afirmação colaboraria com a ideia de metaficção e das barreiras estilhaçadas entre a obra e o mundo real, provocada por esse teatro. Afinal, trata-se de uma dramaturgia autoreferente e autoreflexiva, como exploraremos mais à frente.

Há, também, a insistência no "Diz-me então/ Que sim, que sim/ Teu amor, enfim!", ao exigir esse amor e entregar-se ao paraíso. A música, elemento essencial à obra, a enfatizar os recursos metaficcionais utilizados pelo autor na peça. Trata-se de uma canção da ópera "The Merry Widow Waltz"[149] (1905), de Franz Lehar, em português "A Viúva Alegre". Mais um mote que poderia contribuir com uma leitura psicanalítica da viuvez de Winnie e de seu luto não superado.

Edmundo Cordeiro, escritor e ensaísta, teve ensaio publicado no manual de leitura de *Ah, Os Dias Felizes*, distribuído durante montagem portuguesa da peça, como já foi mencionado anteriormente. No ensaio, intitulado "*Femina mutabile*: as duas canções" (2014), Cordeiro defende que, na verdade, são duas as canções presentes na obra. A primeira diz respeito a que já comentamos, da "Viúva Alegre". A segunda, refere-se a uma espécie de "construção de um ritornelo próprio, a intensidade sonora que atravessa toda a peça" (CORDEIRO, 2014, p. 35). Sigamos para o que explana a seguir:

> "Quais são os versos?...", por sua vez, atravessa estas duas posições: coloca tanto o problema da memória quanto o do dizer a partir do que existe já dito, do que *já* resumiu aquilo que se vive, daquilo que diz a situação vivida no momento presente (...) "quais são os versos?..." remetepara os muitos pedaços de outros textos que o discurso de Winnie contém (...) por isso, os "versos" ora são *maravilhosos*, ora são *admiráveis*, ora são *inesquecíveis*, ora são *sublimes*, ora são *imortais*." (CORDEIRO, 2014, p. 35).

Para Cordeiro, "Winnie canta a vida que se esgota para dentro da terra" (2014, p. 33). O autor ressalta que um dos aspectos da estética beckettiana é a "posição

[149] Outra canção cogitada por Beckett foi "When Irish are Smiling"(JAMES, 2008, p. 11), de John McCormack.

constrangedora em último grau – toda a posição é um impedimento. À obrigação do espaço vão responder a palavra, resposta que é levada até ao cansaço limite" e "ao esgotamento" (CORDEIRO, 2014, p. 34). Exemplos dessa característica estão em *Happy Days*, *Waiting For Godot*, *Catastrophe*, *Not I*, *How it is*, apenas para citar alguns de seus textos.

Ao averiguar a situação de Winnie, Cordeiro assinala que ela:

> (...) é alguém que se esforça por dizer. E não só implicitamente, com as interrupções e os deslizes linguísticos permanentes – o que a personagem de Winnie considera, quando o considera, é o problema do próprio acto de dizer, de se usar palavras, por um lado, e também o problema da existência da voz que as diz, por outro. Mesmo independentemente de se dizer para alguém, ou de alguém que ouça. Não é fácil dizer, é esse o ponto. É tão difícil dizer quanto deslocar-se. Winnie é isso: a dificuldade em dizer o que se quer dizer, e mesmo assim, não só querer dizer, mas dizer, dizer sabendo que "há tão pouco que se possa dizer" (expressão que surge duas vezes). Dizer é o acto. E o que é que fazemos quando dizemos? Quando dizemos, na pragmática beckettiana, agimos, quer dizer, representamos. Mais do que recordar (passividade) fazemos memória (atividade) – para continuar, para que se possa continuar, quando e enquanto se pode suficientemente (2014, p. 34).

Além disso, acrescentava Emília Silvestre, no debate já mencionado, que "a maneira como Beckett constrói o texto implica um estado emocional" (2014, p. 25) e que muitas vezes, diz aos seus alunos, "só com a respiração, só com uma variação no ritmo respiratório, podemos chegar a um estado emocional" (2014, p. 25). Por isso que para Pedro Sobrado "numa peça como *Ah, os dias felizes*, o ritmo, o tom, o tempo, a melodia são ainda mais importantes do que o recorte psicológico da personagem" (2014, p. 25).

Enfim, retomando as referências intertextuais, temos Milton e a menção a certas "desgraças duráveis". Tais desgraças duráveis poderiam ser a solidão, as guerras, os picos de esperança e desesperança, a fome, o sofrimento e a dor, as doenças, etc, tudo isso em troca de uma falsa (?) promessa de paraíso.Já, em Shakespeare, parece-nos que não devemos temer voltarmos ao pó, mas parece que o nosso dever deva ser cumprido neste e não em outro mundo. Quanto à referência a Thomas Gray, "E lúgubre loucura, rindo frenética", há os sorrisos e o desfazer desses sorrisos nos atos de Winnie, constantemente, perfazendo ciclos, sorrisos que vêm e vão, causa de uma "lúgubre loucura"? No seu caso, não sorrindo freneticamente, pois parece sorrir e desfazer sorriso *mecanicamente*. Entretanto, há o falar. Falar freneticamente.

Já em Omar Khayyam, “o nada seria meu paraíso na terra”, colaboraria com a visão nietzschiana e sartriana de vontade de potência e liberdade. Estar disposto a usufruir desse nada na terra, ao invés de depositar todas as fichas em um paraíso que talvez exista apenas em nossas mentes. Esse “nada na terra” também teria a ver com a linguagem utilizada por vários autores contemporâneos[150], explicitado através dos silêncios notados em diversas peças desse tempo. Sobre isso Ryngaert observa:

> A obsessão pela linguagem permeia todo o teatro contemporâneo. Ela assume formas particulares na medida em que corresponde à angústia de falar para não dizer nada ou sem estar de acordo consigo mesmo, da unoissibilidade de falar, de se confrontar com a vertigem de palavras sempre interpretadas por quem está ouvindo. A língua desse teatro se mede, portanto, com relação ao silêncio, à maneira pela qual é quebrado, às panes repentinas que ele desvela, aos subentendidos que deixa transparecer ou à incapacidade de dizer (2013, p. 207).

De acordo com Ryngaert, a angústia de autores como Ionesco e outros de sua época foi “como poder dar sua opinião escapando às futilidades, aos ditos espirituosos, às repetições e ao repisamento, à imprevisibilidade das palavras e à incapacidade de falar para dizer outra coisa além daquilo que é inútil ou convencional[151]” (2013, p. 207). Por isso que estamos aqui a falar de um teatro autoreflexivo e autoreferente, pois reflete sobre a própria tradição trágica/dramática, além de refletir e se desdobrar sobre si mesmo. E por que não relacionarmos o cenário tão seco e ofuscante de *Happy Days* com essa necessidade da criação de novos valores? Será que apenas Winnie e Willie precisam transcender? Ou também os leitores/espectadores e diretores/dramaturgos são convidados a isso? Não só na nossa vida “real”, como pensou Nietzsche, mas também na arte. Como se fosse possível transcendermos na primeira, sem consequentemente transcendermos na segunda, embora acreditemos que o inverso seja possível.

Aliás, essa autoreflexividade e autoreferencialidade estaria totalmente relacionada ao conceito de antiteatro. Averiguemos como Ryngaert expôs o termo:

---

[150] Por “contemporâneos” estamos de acordo com Jean-Pierre Ryngaert, em *Ler o Teatro Contemporâneo* (2013), ao afirmar que “O teatro contemporâneo ainda é identificado à vanguarda dos anos 50” (p. 11).

[151] Nos anexos de seu livro, Ryngaert adiciona alguns comentários a respeito de algumas noções básicas, a saber, absurdo, antiteatro, cotidiano, etc. A que necessitamos apresentar agora é sobre a noção de convenção. Vejamos: “Toda dramaturgia repousa em convenções, em um conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos que permitem ao espectador receber a representação. As novas dramaturgias se opõem às convenções e implicitamente criam outras, sem as quais toda comunicação teatral seria impossível. Seguem-se períodos em que a leitura e a recepção das obras teatrais são mais delicadas, quando os públicos ainda vivem com antigas convenções e se declaram incapazes de admitir as novas. O teatro do absurdo, ao rejeitar as convenções admitidas até então, se expôs, assim, à incompreensão” (RYNGAERT, 2013, p. 224).

> Ionesco dá à sua obra *A cantora careca* o subtítulo de "antipeça". Os críticos forjaram, provavelmente como base nesse modelo, "antiteatro", que **se refere a formas dramatúrgicas que negam todos os princípios da ilusão teatral e toda sujeição às convenções dramáticas admitidas**. O termo aparece a propósito de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, o que traduz então a dimensão negativa de obras que recusam a imitação, a ilusão, a construção lógica e que se consagrariam a destruir os princípios admitidos até então pelo teatro burguês (2013, p. 224 – grifo nosso).

Esse teatro, além de poder ser considerado como uma espécie de "antiteatro" (e pelo menos se tratando de diversas peças desse período) é também um metateatro, pois, obviamente, por mais que se trate de um teatro anti-ilusionista (por assim dizer), ele não deixa de ser teatro. Assim,é que na peça *Happy Days*, bem como em tantas outras de Samuel Beckett, temos a noção da ênfase dada ao recurso do metateatro, para sabermos que estamos ali, lendo ou assistindo a uma peça. Façamos o recorte de duas cenas da peça para discutirmos esse ponto, sendo a primeira referente ao casal Sr. e Sra. Shower/Cooker, e a segunda, a história da garota Milly e sua boneca. Sigamos para o primeiro exemplo:

> There floats up – into my thoughts – a Mr Shower – a Mr and perhaps a Mrs Shower – no – they are holding hands – his fiancée then more likely – or just some – loved one. [*Looks closer at nails*.] Very brittle today. [*Resumes filing*.] Shower – Shower – does the name mean anything – to you, Willie – evoque any reality, I mean – for you, Willie – don't answer if you don't – feel up to it – you have done more – than your bit – already – Shower – Shower. [*Inspects filed nails*.] Bit more like it. [*Raises head, gazes front*.] Keep yourself nice, Winnie, that's what I always say, como what may, keep yourself nice. [*Pause*. *Resumes filing*.] Yes – Shower – Shower – [*stops filing, raiseshead, fazes front, pause*] – or Cooker, perhaps I should say Cooker. [*Turning a little towards*WILLIE.] Cooker, Willie, does Cooker strike a chord? [*Pause*. *Turns a little further*. *Louder*.] Cooker, Willie does ring a bell, the name Cooker? (BECKETT, 2006, p. 155-156)[152].

[152] "Me vem a imagem – caída das nuvens – de um Sr. Shower – um Sr. e talvez uma Sra. Shower – não – estão de mãos dadas – deve ser sua noiva – ou só uma namorada – nova. (*Examina as unhas mais de perto*.) Como estão quebradiças hoje! (*Continua a lixar*.) Shower – Shower – esse nome lembra alguma coisa – lembra, Willie – evoca alguma lembrança – uma realidade qualquer, quero dizer – para você, Willie – não precisa responder – se não tiver vontade – você já fez muito – mais do que sua parte – Shower – Shower. (*Examina as unhas lixadas*.) Um pouco mais apresentáveis. (*Levanta a cabeça, olha à frente*.) Cuide de você, Winnie, é o que sempre digo, haja o que houver, cuide de você. (*Pausa*. *Volta a lixar*.) É – Shower – Shower – (*para de lixar, levanta a cabeça, olha à sua frente, pausa*) – ou Cooker – talvez Cooker. (*Virando-se um pouco para* WILLIE.) Cooker, Willie, Cooker não te provoca algum estalo? (*Pausa*. *Vira-se mais um pouco*. *Mais alto*.) Cooker, Willie, faz cair alguma ficha, o nome Cooker? (BECKETT, 2010, p. 49-50).

E a cena prossegue:

> Well anyway – this man Shower – or Cooker – no matter – and the woman – hand in hand – in the other hands bags – kind of big brown grips – standing there gaping at me – and at last this man Shower – or Cooker – ends in ‘er anyway – stake my life on that – What’s she doing? he says – What’s the idea? he says – stuck up to her diddies in the bleeding ground – coarse fellow – What does it mean? he says – What’s it meant to mean? – and so on – lot more stuff like that – usual drivel – Do you hear me? he says – I do, she says, God help me – What do you mean, he says, God help you? [*Stops filing, raises head, gazes front*.] And you, she says, what’s the idea of you, she says, what are you meant to mean? Is it because you’re still on your two flat feet, with your old ditty full of tinned muck and changes of underwear, dragging me up and down this fornication wilderness, coarse creature, fit mate – [*with sudden violence*] – let go of my hand and drop for God’s sake, she says, drop! [*Pause. Resumes filing*.] Why doesn’t he dig her out? he says – referring to you, my dear – What good is she to him like that? – What good is he to her like that? – and soon – usual tosh – Good! she says, have a heart for God’s sake – Dig her out, he says, dig her out, no sense in her like that – Dig her out with what? She says – I’d dig her out with my bare hands, he says – must have been man and – wife. [*Files in silence*.] Next thing they’re away – hand in hand – and the bags – dim – then gone – last human kind – to stray this way (BECKETT, 2006, p. 156-157)[153].

Ora, nesse momento da peça, Winnie se apresenta no papel do próprio dramaturgo ou do diretor. E por que não dizer também no papel do Criador? No que diz respeito ao conceito de antiteatro, Winnie estaria a quebrar com o que poderia haver de possíveis ilusões de que aquilo que o leitor lê (ou que o espectador assiste) é a realidade tal e qual e não uma obra ficcional. Por isso que também podemos entender esse momento como um metateatro, visto que o espectador assiste Winnie no palco a dizer

[153] “Bem, de qualquer modo – este sujeito, o Shower – ou Cooker – tanto faz – e a mulher – de mãos dadas – cada um com uma sacola – destas grandes, pardas, de supermercado – plantados lá, me olhando – até que o homem, Shower ou Cooker – termina em “er” – tenho certeza – diz: O que está fazendo? – O que ela está querendo? Enterrada até as tetas nesta terra estrumada – era um casca-grossa, o tipo – aí ele diz: O que significa isso? – O que será que ela pensa que isso significa? – e patati, patatá – muito mais coisa do tipo – a bobageira de sempre – e ele diz: Você está ouvindo? – e ela diz: Estou, Deus queira – e ele diz: O que significa isso de Deus queira? (*Para de lixar, levanta a cabeça, olha para a frente*.) E você, ela diz, o que acha que você significa? Só porque continua plantado nestes dois pés chatos, com esta mochila cheia de merda enlatada e trocas de cuecas, me arrastando, para cima e para baixo, neste deserto fodido, uma megera escandalosa, companheira à altura – (*com violência súbita*) – largue a minha mão e caia fora, ela diz, pelo amor de Deus, caia fora! (*Pausa. Volta a lixar*.) Por que ele não a desenterra? ele diz – se referindo a você, meu anjo – De que ela lhe serve assim? – De que ele lhe serve assim? – e por aí afora – as tolices de sempre – Isto! ela diz, por Deus, tenha coração – Desenterre-a, ele diz, desenterre-a, do jeito que está, ela não faz sentido – Desenterrá-la com o quê?, ela diz – Eu a desenterraria com minhas próprias mãos, ele diz – acho que eram marido e – mulher. (*Lixa em silêncio*.) Em seguida, eles vão embora – de mãos dadas – com as sacolas – sumindo – depois sumidos – os últimos seres humanos – a se perderem por estes lados (BECKETT, 2010, p. 50-51).

que ela também assiste o Sr. e a Sra. Shower/Cooker a mirá-la. Isso nos dá a sensação de estarmos dentro de um jogo de espelhos. Não seriam o Sr. e a Sra. Shower/Cooker nós leitores/espectadores e Winnie a atriz que nos diz "Olha, eu sei que vocês estão aí a me assistir. Saibam que também sei de suas existências"?

E sobre Winnie poder ser lida, nesse momento, também como Criadora,não estaria ela criando sua própria ficção, sua própria existência, a partir do olhar do outro? O que está acima de tudo (*uppermost*), afinal? Seria realmente Deus ou Winnie como mãe dessa criação?

Outra hipótese sobre o que está "acima de tudo" é entendermos *Happy Days* como uma obra que parodia toda uma tradição e suas convenções. Por isso, ao lermos ou assistirmos a uma peça desse porte, ficamos perplexos e partimos, em seguida, em busca de significações que nos pareçam plausíveis e que nos deixem contentes. Sabemos que a relação de Beckett com a Irlanda e seu tradicionalismo não era lá muito amigável e teria ido de Dublin a Londres e então Paris, fugindo desse conservadorismo, assim como havia feito seu seguidor, James Joyce.

Temos também as histórias que Winnie nos conta, ficções dentro de uma ficção. Vejamos agora o exemplo da história da garota Milly e de sua boneca:

> What now? [*Pause*.] What now, Willie? [*Long Pause*.] There is my story of course, when all else fails. [*Pause*.] A life. [*Smile*.]a long life. [*Smile off*.] Beginning in the womb, where life used to begin, Mildred has memories, she will have memories of the womb, before she dies, the mother's womb. [*Pause*.] She is now four or five already and has recently been given a big waxen dolly. [*Pause*.] Fully clothed, complete set, frilly frock, gloves. [*Pause*.] White mesh. [*Pause*.] A little White straw hat with a chin elastic. [*Pause*.] Pearly necklace. [*Pause*.] A little Picture-book with legends in real print to go under her arm when she takes her walk. [*Pause*.] China blue eyes that open and shut. [*Pause*. *Narrative*.] The sun was not well up when her nightgown, descended all alone the steep wooden stairs, backwards on all fours, though she had been forbidden to do so, entered the... [*pause*]... tiptoed down the silent passage, entered the nursery and began to undress Dolly. [Pause.] Crept under the table and began to undress Dolly. [Pause.] Scolding her... the while. [*Pause*.] (BECKETT, 2006, p. 163)[154].

[154] E agora? (*Pausa*.) E agora, Willie? (*Pausa longa*.) Há a minha história, é claro, quando tudo mais falhar. (*Pausa*.) Uma vida. (*Sorri*.) Uma longa vida. (*Desfaz sorriso*.) Começando no útero, onde a vida costumava começar, Mildred guarda lembranças, ela se lembrará do útero antes de morrer, do útero materno. (*Pausa*.) Já tem uns quatro ou cinco anos e acaba de ganhar uma grande boneca de cera. (*Pausa*.) Totalmente vestida, guarda-roupa completo. (*Pausa*.) Sapatos, meias, roupa de baixo, jogo completo, uma saia jardineira, luvas. (*Pausa*.) Brocados brancos. (*Pausa*.) Um chapeuzinho de palha branco preso ao pescoço por elástico. (*Pausa*.) Colar de pérolas. (*Pausa*.) Um livrinho impresso de verdade, com figuras e legendas, para carregar debaixo do braço enquanto passeia. (*Pausa*.) Olhos azuis

Não sabemos se esse dado é um dado da própria vida de Winnie, vindo de sua memória gasta, ou apenas uma história que cria. Winnie talvez seja a própria Mildred. Mildred, ou Winnie, ganhou uma grande boneca de cera e toda uma parafernalha: "totalmente vestida", "guarda-roupa completo", "um livrinho impresso de verdade", etc. Temos a sensação de que, ao contar essa história, Winnie poderia estar se vendo como uma marionete, afinal, é o que uma criança faz de suas bonecas, marionetes, ao passo que cria suas falas ao brincar com elas, escolhe suas roupas, para onde vão, inclusive os momentos em que podem descansar, dentre outros aspectos.

"Começando no útero, onde a vida costumava começar" pode nos dar a sensação de que desse útero não sai mais vida, contribuindo com a especulação de que *Happy Days* trata de uma humanidade quaseextinta. Se relacionarmos esse elemento com a referência a Shakespeare assinalada pelo próprio Beckett em "Dizem que, ao se aproximar o Natal de Nosso Salvador,/ O galo, pássaro da alvorada, canta a noite toda" já mencionada anteriormente, temos uma espécie de paródia do nascimento de Cristo. Há, então, em *Happy Days*, uma inversão, pois o canto de Winnie não é para o nascimento, mas para a morte que chega. Assim, deveria Winnie esquecer Deus (ou Willie), "Vá, esqueça-me!", sem que necessariamente sinta dor? Deve Winnie ser como um "super-homem" e "sorrir radiante" frente à seu fim? Cantar, mesmo que não exista um Deus (ou Willie) para ouvi-la?

Desse modo, *Happy Days* pode ser lida como uma paródia cujo alicerce se dá a partir de três pilastras, a saber: da paródia verbal, formal e temática. A peça possui características de uma paródia verbal, pois transcende no quesito linguagem, transformando seu uso em fragmentos, ao invés de manter a tradição, a linguagem mais coerente, o todo. É paródia formal, pois transgride ao inverter os valores da forma tradicional (a exemplo de uma obra com começo, meio e fim, conflito mais fácil de ser entendido, etc). Além disso, acreditamos que a obra é também uma paródia temática, pois adiciona novas convenções, novos valores a serem discutidos, novos, pelo menos

---

de porcelana que abrem e fecham. (*Pausa*. *Em tom narrativo*). 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 tivesse sido proibida, e entrou no... (*pausa*)... e atravessando, pé ante pé, o corredor silencioso, entrou no quarto de brinquedos, pondo-se a despir Dolly. (*Pausa*.) Enfiou-se sob a mesa e pôs-se a despir Dolly. (*Pausa*). Ralhando com ela... ao mesmo tempo. (*Pausa*.) (BECKETT, 2010, p. 58-59).

se pensarmos na tradição cultuada até final do século XIX. Ademais, como a paródia se encontra entre a realidade e a ficção, como observou Agamben (2007), isso faz com que seja possível parodiar a própria ficção.

Ryngaert (2013), ao definir a paródia, disse que "o Teatro do Absurdo utilizou amplamente a paródia ao transformar as formas existentes e tornar decisórias as convenções teatrais" (p. 227), além disso, afirmou que:

> A utilização pós-moderna da "citação" deu novo brilho à paródia ao integrar nas obras fragmentos cuja utilização nem sempre se sabe se é irônica. A paródia profana também os valores estabelecidos, cria as condições de um vazio trágico quando nada mais tem sentido ou nada pode ser levado a sério, nem mesmo a linguagem, fundamento das trocas humanas (2013, p. 227).

Por isso Hutcheon (1985) enfatiza que na paródia não se trata de fazer uma imitação nostálgica, mas um confrontamento de estilos, uma recodificação do texto parodiado. Não se trata de provocar um riso ridicularizador, mas de uma constatação trágica da necessidade de transcender e criar novas configurações e novos valores. É, além disso, uma transcontextualização, uma inversão, que se repete, mas com diferença (HUTCHEON, 1985).

Nesse teatro, incorpora-se toda uma tradição, como acabamos de ver nas diversas citações analisadas, para que se possa invertê-la, ou subvertê-las, com distância crítica. Para Hutcheon (1989), essa distância crítica é geralmente marcada pelo elemento da ironia. Ironia essa, que age, em dois níveis, sendo esses um mais superficial e outro mais implícito. Para a autora, como averiguamos no capítulo II, reconhecer esses dois níveis faz da própria ironia já um elemento de autoreflexividade (HUTCHEON, 1985). Esse "pegar" a palavra do outro e utilizá-la com outra intenção, estratégiaa qual mencionou Bakhtin (1983), torna essa segunda palavra possuidora de duas vozes em um contexto dinâmico, que se abre a diversos fins.

Se Affondo Romano de Sant'Anna (2003) percebeu que se deveria averiguar a paródia em relação com a paráfrase e a apropriação, além da estilização, notamos para esta pesquisa o fato de ser essencial dialogarmos e interligarmos as noções de paródia com os conceitos de metaficção e ironia, aspectos tão imbricados na peça e que enriquecem nossa análise.

O próprio título da obra pode ser interpretado como uma ironia ao nome da canção popular norte-americana *Happy days are here again*, de Milton Ager, escrita em

1929, uma música alegre e otimista. Já o título em francês, *Oh Les Beaux Jours*, é uma citação do poema de Paul Verlaine (1844-1896), *Colloque sentimental*[155], um poema onde dois amantes conversam: o primeiro pergunta se as lembranças de êxtases antigos prevalecem, o outro responde com outra pergunta, sobre qual razão haveria para ele conseguir lembrar. Há, neste segundo caso, nostalgia semelhante a que Winnie sente não só em relação ao marido, mas ao próprio ato sexual.

Além disso, o próprio uso da palavra happy (feliz) no título já nos põe a questionar se esses dias são realmente felizes. Os nomes dos personagens **Win**nie e **Will**ie podem brincar com os verbos vencer (Win) e desejar (Will), em inglês. Não sabemos se Winnie consegue (vence) com sua morte, se chegou ao seu tão almejado paraíso. Seja qual for o entendimento a que se chegue, nomear como vencedora alguém que está enterrada até o pescoço no tédio da vida é bem um emblema da ironia beckettiana. Com Willie, então, temos mais forte ainda a falta de desejo em relação às coisas que são intrínsecas à vida, a exemplo do desejo sexual, já mencionado, que lhe falta. Temos acesso a esse dado, a falta de relação sexual entre os dois, não só pelo estado e pela posição em que se encontram, mas também quando, ao falar a palavra *formication* (formicação), ambos lembram da palavra *fornication* (fornicação), havendo um momento de riso entre os dois. Vejamos:

> Willie, an emmet, a live emmet! [*Seizes magnifying-glass, bends to ground again, inspects through glass*.] Where's it gone? [*Inspects*.] Ah! [*Follows its progress through grass*.] Has like a little White ball in its arms. [*Follows progress. Hand still. Pause.*] It's gone in. [*Continues a moment to gaze at spot through glass, then slowly straightens up, lays down glass, takes off spectacles and gazes before her, spectacles in hand. Finally.*] Like a little White ball. [*Long pause. Gesture to lay down spectacles.*]
> WILLIE: Eggs.
> WINNIE: [*Arresting gesture*.) What?
> [Pause.]
> WILLIE: Eggs. [*Pause. Gesture to lay down glasses*.]
> Formication.
> WINNIE: [*Arresting gesture*.] What?
> [*Pause.*]

[155] "No velho parque algente e desolado/ Um par de vultos volta do passado./ Os olhos mortos, as bocas sumidas,/ E as palavras a custo entendidas./ No velho parque algente e desolado/ Um par de espectros volta ao passado./ - Recordas-te do êxtase vivido?/ - E porque acordas tu o adormecido?/ - Sou eu quem te desperta o coração?/ Ainda co'a minha alma sonhas? – Não./ - Ah, os dias felizes de horas quantas/ De unirmos bocas plenas! – Sim, às tantas./ - Como era azul, o céu, e grande, a esperança!/ - A esperança ao céu se foi, é só lembrança./ Passavam p'las gramíneas duas vidas,/ Com palavras só p'la noite entendidas (VERLAINE, Paul. Tradução de Daniel Jonas, em TNSJ (Teatro Nacional São João Porto). *Ah, Os Dias Felizes (Manual de Leitura)*. Lisboa: Produção TNSJ, 2014).

> WILLIE: Formication.
> [*Pause. She lays down spectacles, gazes before her. Finally*.]
> WINNIE: [*Murmur*.] God. [*Pause. WILLIE laughs quietly. After a moment she joins in. They laugh quietly together. They laugh together. She stops.* WILLIE *laughs on a moment alone. He stops. Pause. Normal voice.*] Ah well what a joy in any case to hear you laugh again, Willie, I was convinced I never would, you never would (BECKETT, 2006, p. 149-150).

Ademais, há ironia ao inverter e parodiar a forma tradicional, a exemplo do já citado casal Sr. e Sra. Shower/Cooker. Há a ironia de sermos o espectador que assiste a personagem em palco e a personagem, que está a assistir o casal mirá-la. Apenas de tentarmos explicar a situação já parece cômico e irônico. Ironia mais forte ainda se pensarmos que esse casal somos nós mesmos, leitores/espectadores. Contudo, ainda acreditamos que a maior ironia presente na peça é o fato de Winnie estar tão presa à terra e estar a desejar profundamente o seu lugar no paraíso, no céu azul, que vê, mas não pode tocar.

Em suma, ao refletir sobre *Happy Days*, percebemos que diversas funções da ironia são possíveis de serem encontradas na peça, a saber, a agregadora (pois tem suas comunidades amigáveis, aqueles que entendem a ironia, mas que também exclui os interpretadores não capacitados); a de oposição (pois é transideológica, quer inverter a convenção); a provisória (a exemplo do título, que não possui uma ironia fechada, havendo vários caminhos a serem trilhados); a distanciadora (que nos afasta para podermos ter um novo olhar, uma nova perspectiva); a lúdica (parte humorística, como vimos com a palavra fornicação); e, enfim, a complicadora (que causa uma reflexão riquíssima e ambígua, na perspectiva positiva, mas que pode, na visão negativa, ser ambígua em demasia). Embora acreditemos que em *Happy Days* a ambiguidade excessiva diz respeito justamente aos enigmas e às imprecisões da vida e da palavra.

CONCLUSÃO

Retornemos, neste momento, ao que podemos chamar de último olhar em direção ao todo desta pesquisa. Desde o início do trabalho, pudemos verificar alguns pontos importantes na estética do diretor, escritor e dramaturgo, Samuel Beckett, a saber, o formato circular, orgânico; a linguagem fragmentada, contraposta à ênfase na repetição, os temas da solidão, do vazio, da desesperança e da morte, dentre outros. Tentamos apresentar um Beckett bastante rico em suas referências, quando tratamos dos três eixos centrais que teriam norteado a sua obra, sendo esses: o eixo formal, a partir do formato esférico de Joyce; o eixo moral e ético, influenciado por Proust, com seus quatro pilares (tempo, hábito, memória e o binômio amor/amizade), e o eixo estético-temático, implicado na pintura e na ideia do "*nothing to express*" (nada a expressar ou justamente esse nada a ser expresso).

Além disso, os estudos de Calder nos indicaram, como já apresentado, que o nosso *corpus* escolhido, a peça teatral *Happy Days*, de 1961, encontra-se em uma espécie de terceiro período da produção artística de Beckett, cujo início foi marcado pelo romance *How it is*, lançado no mesmo ano que a peça em estudo. Esse terceiro e último período, segundo o crítico, pode ser considerado como um momento no qual Beckett mais se afastou de suas influencias iniciais, apresentando textos cada vez mais "originais" e maduros.

Feita essa introdução, nossas primeiras investigações tiveram o compromisso de aprofundar o entendimento do termo "absurdo", cunhado por Martin Esslin, ao tratar do teatro de autores como Beckett, Ionesco, Pinter, dentre outros. Tentamos, desse modo, resgatar as fontes desse termo que designou e definiu em suas principais vertentes o Teatro do Absurdo. Em nossa trajetória investigativa, cruzamos com vários elementos, sendo esses, históricos, filosóficos, psicanalíticos, enfim, diversos elementos que, nesse trilho, confirmaram a complexidade e a profundidade da conceituação do teatro do "absurdo".

Primeiramente, o contexto histórico foi um grande agravante para o surgimento desse tipo de teatro. A angústia, deixada pelo pós-guerra, o extermínio de milhares de pessoas, o nazismo, as complicações políticas que não se resolveram com o fim da guerra, o terror, com a possibilidade de uma guerra nuclear, foram, sem dúvidas, fatores

que fizeram com que diversos artistas se inquietassem e refletissem não só sobre suas próprias criações, como também sobre a própria arte.

Como bem observou Hale, a respeito da arte dramática do pós-guerra, tudo passou a ter que ser levado em consideração: a história que se queria contar, o tipo de linguagem utilizada, a forma, o público, etc. Sob essa perspectiva histórica, se nos alocarmos nesse caos estabelecido no século XX, compreendemos o que Esslin quis dizer, ao afirmar que o Teatro do Absurdo pretendia extrair coesão a partir do incoerente.

No que tange às referências filosóficas do "absurdo", vimos que Esslin retirou a palavra da obra *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus, livro que aborda o raciocínio absurdo, o ser humano absurdo e a criação absurda. E relembramos: o raciocínio absurdo de que viver a nada conduz, nem ao paraíso, nem a Deus; o ser humano absurdo, aquele que vive no tempo presente, sem apego ao passado e que não se prende ao futuro, valorizando a eterna vivacidade ao invés da vida eterna; a criação absurda, na qual seus personagens devem aparecer já vencidos de antemão, desprovidos da esperança e da nostalgia.

Sabendo-se da influência de Nietzsche na obra de Camus, bem como de sua contemporaneidade com a filosofia existencialista e com o próprio Sartre, decidimos, em seguida, nos dedicar a pensar o "absurdo" à luz de algumas concepções nietzschianas e sartrianas, as quais, ao findar este trabalho, notamos terem sido bastante satisfatórias e eficazes.

Estudamos o niilismo como uma condição psicológica, abordando suas três formas: finalidade, totalidade e verdade. A finalidade, dizendo respeito ao conhecimento do desperdício da força ao aceitar o "em vão" da vida; a totalidade, o desejo humano de se sentir como um todo, unidos pela ideia de um paraíso após a morte; e por fim, a verdade, ao compreendermos que não se pode entender a existência humana através dos conceitos de finalidade e totalidade, já que o fim ao qual o ser humano quer se lançar é ilusório, criação humana.

Todos esses aspectos nos direcionam ao eterno-retorno, consequentemente, a aceitar a existência tal e qual, em seu desfecho no nada, pois, como bem já havia vislumbrado Shakespeare: "*Life's but a walking shadow; a poor player, that struts and*

frets his hours upon the stage, and then is heard no more: it is a tale told by na idiot, full of sound and fury, signifying nothing"[156] (*Macbeth*, Ato V, 5).

Seguimos com as contribuições da filosofia existencialista sartriana, fazendo um jogo de espelhos entre suas concepções de liberdade, angústia e má-fé e os conceitos nietzschianos de ideal ascético e ideal nobre, bem como uma correlação entre o aspecto de autenticidade e o super-homem de Nietzsche. Essas contribuições nos levaram, a grosso modo, a enxergar que, na ótica desses filósofos, o ser humano vive em absoluta liberdade, estando a ela "condenados", pois, o ser humano nota-se, finalmente, não como criação divina, mas como criador dessa divindade. Tudo isso impacta fortemente o teatro dito absurdista.

Relacionamos, ainda, o Teatro do Absurdo ao *Nonsense*, na literatura e em Freud, assim como ao Teatro Épico. Fizemos dialogar a forma dramática com a forma épica de Brecht e averiguamos elementos dessa forma épica que foram rejeitados na dramaturgia de Beckett e outros que foram reaproveitados para o seu teatro. Ao rejeitar a forma clássica, aristotélica, Beckett passa não mais a ter a intenção de possibilitar sentimentos específicos em seus espectadores/leitores, a exemplo de dor e da piedade catárticas, mas a confrontá-los com diversos sentimentos e sensações; não mais a dispor uma cena em função da outra, mas a apresentar cada cena para si; não mais a utilizar uma linguagem, em primeiro olhar coerente, mas uma linguagem fragmentada, de significação mais difícil de ser alcançada, dentre outros elementos.

Finalizamos o primeiro capítulo desta pesquisa, contemplando o que para o nosso trabalho se mostra como uma última fase das reflexões em relação ao Teatro do Absurdo e sua angústia metafísica: a crise do drama. Se a crise do drama se deu por meio do afastamento entre forma e conteúdo, como disse Szondi, o Teatro do Absurdo, como bem identificou Esslin, trouxe-nos um teatro que busca identidade entre forma e conteúdo, sendo este teatro absurdista um teatro até mais existencialista que o próprio Teatro Existencialista, visto que este permaneceu apenas no âmbito do "novo" conteúdo, mas se utilizando da "velha" forma.

Essas constatações nos impeliram ao estudo, em um segundo momento, da metaficção, da paródia e da ironia, categorias que pensamos ser de extrema importância para o entendimento da peça *Happy Days*, de Samuel Beckett. No que tange à

---

[156] "A vida nada mais é que uma sombra errante; um pobre atorque se pavoneia e se afligesobre o palco, e então não é mais escutado: é uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada" (SHAKESPEARE, *Macbeth*, Ato V, 5 – tradução nossa).

metaficção, discorremos sobre a reflexividade, a auto reflexividade, o discurso interartes, as relações entre realidade e ficção, a *mimesis* e a verdade. Sobre a paródia, abordamos algumas de suas definições, desde as mais populares, presentes em dicionários, às mais refinadamente teóricas, além de apresentarmos contrapontos em relação a outros conceitos, a saber, estilização, paráfrase e apropriação. Observamos, ainda, que a paródia não é criação da arte moderna, embora, na modernidade e "pós-modernidade", seu uso tenha se intensificado. Já em relação à noção de ironia, partimos de uma abordagem mais clássica, regida pela noção de que o autor é Deus e o leitor/espectador a vítima, para uma abordagem mais ampla, pensando no interpretador, em suas comunidades discursivas. Enfim, refletindo sobre a ironia sob um prisma também emocional, através de suas funções (reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotetora, provisória, de oposição, atacante, assaltante, e, por fim, agregadora), foi possível estabelecer parâmetros teóricos para a leitura crítica da peça beckettiana.

Isto posto, buscamos desenterrar Winnie, bem como averiguar suas histórias e personagens, presentes em sua caixa metaficcional (a sacola de compras preta); colocamos Willie à nossa vista e pensamos sobre o seu silêncio; observamos o cenário hiperiluminado e seco em que se encontram, e ouvimos os mínimos diálogos dos quais se utilizam, além de outros elementos presentes nesse estética minimalista, absurda e desafiadora.

A peça se constitui apenas de dois atos, fator que em nada diminui sua complexidade, ao contrário, obriga-nos a questionarmos o porquê de Winnie estar enterrada até a cintura no primeiro ato e até o pescoço no segundo, e, o porquê de Willie estar quase sempre atrás do monte. As respostas podem, à princípio, parecer simples. Ora, Winnie está a morrer e Willie, um esposo, cansado da vida, da rotina, do casamento, está a esperar o tempo passar. No entanto, logo percebemos que existe muito mais por trás do monte, que existe muita escuridão por trás dessa iluminação exacerbada.

Atentamos para o fato de que, como mencionou Portela, é parte da estratégia beckettiana não dar uma chave para o que escreve, de modo que as diversas interpretações surgem, por vezes complementando uma anterior ou contradizendo-a, embora todas sejam bem-vindas. Talvez seja essa constatação que enriqueça tanto a obra deste autor, não permitindo, nem sendo possível, ter uma leitura fechada de algum de seus textos.

Ao analisarmos *Happy Days* e as especulações a seu respeito, vimos que muitos interpretam a peça como apresentando o tema da morte e do "nascemos para morrer"; o fim e extermínio humano, após um apocalipse nuclear, sendo Winnie e Willie seus únicos sobreviventes; em uma abordagem mais "realista", afloram as questões da família e de seus valores; um enfoque mais psicanalítico sugere que Winnie estaria tentando superar o luto de seu marido, Willie; enfim, há inúmeras alternativas de interpretação que podem, muitas vezes, serem elencadas juntas, sem se contradizer.

Desse modo, optamos, em nossa análise, por investigar *Happy Days* à luz de seu contexto niilista e existencialista, o que nos induziu a refletir sobre as seguintes questões: Recusariam, de fato, Winnie e Willie, o suicído, assim como o homem absurdo de Camus? Haveria realmente alguma esperança na fala "*Another heavenly day*"[157] da personagem Winnie? Estariam ou não ambos os personagens vivendo de má-fé e em um ideal ascético?

Sobre a primeira indagação, buscamos no texto a menção à vontade de suicidar-se por parte de Willie e a íntima relação de Winnie com o seu revólver, situações que nos fazem enxergar esses dois personagens distanciados do ser humano absurdo, almejado por Camus. Entretanto, se pensarmos mais à frente, Willie se mostra esvaziado de qualquer tipo de esperança e parece apenas esperar seu fim. Isso o reaproximaria desse homem dito absurdo. Já Winnie, ao deixar o revólver "para lá" em um instante da peça, faz com que imaginemos que ela mudará sua postura e passe a negar o paraíso e o suicídio, expectativa que logo em seguida se contradiz, pois Winnie afirma que se não tivesse presa à terra, flutuaria no azul, ou seja, no céu, no paraíso.

Assim, não podemos ter uma conclusão se a espera de Winnie por um dia celestial e feliz é verdadeira ou não, esperançosa ou não. O que vemos é que Winnie vez por outra duvida, duvida se alguém realmente a escuta, duvida da memória e dos versos que diz não lembrar, devendo, portanto, duvidar também de seus dias serão de fato felizes e celestiais. No que diz respeito a esses dois personagens, se vivem de má-fé e em um ideal ascético, notamos um "nada de vontade" em ambos, embora na personagem Winnie apareça com mais ênfase, visto seu desejo explicitado de que exista um mundo após a morte.

Pontuamos também a necessidade de o leitor/espectador se questionar quem realmente não parece escutar as palavras, por vezes sem sentido, de Winnie: Willie? O

[157] "Mais um dia celestial" (2010, p. 30).

público? Deus? Talvez seus lábios ainda estejam lá, a proclamar seu "adendo inaudível". E nós, na audiência, nós mesmos também a proclamarmos, como que olhando em um espelho: "Begin, Winnie (...) Begin your day, Winnie" (BECKETT, 2006, p. 138)[158].

[158]"Começa, Winnie (...) Começa teu dia, Winnie" (BECKETT, 2010, p. 30).

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, H. C. BEAUMONT, J.-M. Leprince de. GRIMM, J. e W. PERRAULT, C. JACOBS, J. org. de Ana Maria Machado. (2010). *Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Zahar.

ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. *Niilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa.* 2009. 278 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo e Bauru: Edipro, 2011.

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

BAKHTIN, Mikhail. *A Tipologia do Discurso da Prosa*. In: Teoria da Literatura em suas Fontes. Vol. 1. Seleção, introdução e revisão técnica: Luiz Costa Lima.Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 2006.

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

_____. *Dias Felizes*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BERNARDO, Gustavo. *O Livro da Metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: Escritor Plural.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BRECHT, Bertolt. *Theatre for Learning*. In: Brecht Sourcebook. Edited by Carol Martin and Henry Bial. London and New York: Routledge, 2005.

CALDER, John. *The Philosophy of Samuel Beckett*. London: Calder Publications, 2001.

_____. *The Theology of Samuel Beckett*. London: Calder Publications, 2012.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

COX, Gary. *Compreender Sartre*. Petrópolis: Editora vozes, 2007.

HIRST, Damien. *Breath*. [Filme]. (2000). Produção de Michael Cogan e Alan Moloney, direção de Damien Hirst. Irland, Ardmore Studios. DVD, 1min20segs. colour. son.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the absurd*. New york: Vintage Books, 2001.

FRAGA, Eudinyr. *Qorpo Santo: Surrealismo ou Absurdo?*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

FREUD, Sigmund. *Dois verbetes de Enciclopédia*. Rio de Janeiro: Imago, (1923 [1922])., p. 253-274. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVIII).

GONTARSKI, S. E. *Revisando a si mesmo: O espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett*. Revista Sala Preta, São Paulo. v. 8, p. 261-280, 2006.

HALE, John. *Post-War Drama: Extracts from eleven plays*. London: Faber & Faber, 1966.

HANSEN, João Adolfo. (2006). *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora Unicamp.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: O breve século xx 1914-1991*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.

HUTCHEON. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

_____. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Humanitas, 2000.

_____. *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2001.

_____. *Parody without ridicule*. In: Canadian Comparative Literature Association CRCL/RCLC. Canada: Routledge, 1978.

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: O Legado Grego*. João Pessoa: Editora Ideia, 2012.

MUECKE, D. C. *Irony and the Ironic*. London and New York: Methuen, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia de bolso, 2001.

_____. *Vontade de Potência*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

_____. *A Genealogia da Moral*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

NOBRE, Lucia Fatima Fernandes. *Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações.* 2013. 321 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2013.

OLIVEIRA JR, C. de A. *Samuel Beckett: O retrato do artista enquanto crítico*. Revista Diálogos Possíveis, p. 129-146, jul/dez. 2006.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A construção da personagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

REZENDE, Amanda. *O teatro do absurdo e as relações internacionais?*. 2006. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Relações Internacionais) – Centro Universitário de Brasília UniCEUB, Brasília. 2006.

REYNOLDS, Jack. *Existencialismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

TNSJ (Teatro Nacional São João Porto).*Ah, Os Dias Felizes (Manual de Leitura).* Lisboa: Produção TNSJ, 2014.

JAMES, Deborah. *Happy Days by Samuel Beckett: Study Guide*. Ottawa: Theatre5 Media Partner, 2008.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e Sociedade de Consumo*. In: Novos Estudos nº 12, 1985.

_____. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

STAM, Robert. *Introdução a Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAN, Tíjen. Existentialism and Samuel Beckett's Two Plays: *Endgame and Happy Days.* 2007. 121 f. Tese (Mestrado em Artes) – MA., Department of English Literature,School of Social Science of Middle East Technical University. 2009.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VOLPI, Franco. *O Niilismo*. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2012.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of self-conscious fiction.* London and New York: Methuen & Co Ltd., 1984.

WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WEBSITES

http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57484/60491<Acesso: 29/04/2016>