

## **DIAS FELIZES: A CENA FEMININA EM SAMUEL BECKETT <sup>i</sup>**

*Laura Carla Franchi dos Santos*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ CAPES

Palavras-chave: dramaturgia, feminino, corpo

*Dias Felizes*, de 1961, trata-se de uma peça longa, concebida em dois atos, onde a protagonista Winnie encontra-se enterrada por um monte de terra e, portanto, não se locomove pelo espaço. No primeiro ato Winnie está enterrada até a cintura, o que lhe garante a gesticulação, a manipulação de objetos e a execução de um longo monólogo com a platéia. No segundo ato ela encontra-se enterrada até o pescoço, restando-lhe a fala e a movimentação com os olhos. Se no primeiro ato assistimos a ações inúteis desta mulher que a desvia da percepção do tempo, no segundo ato teremos apenas a voz desta mesma mulher. Com a passagem do tempo, imagina-se que Winnie será devorada pela terra, que suas palavras serão devoradas, assim como seus gestos um dia foram devorados: “Eu mesma não acabarei por me derreter, ou queimar, não, não estou dizendo necessariamente em chamas, não, somente reduzida, pouco a pouco, a uma cinza negra, toda essa... (*amplo gesto dos braços*)... carne visível” (BECKETT, 2002a: 14). Verifica-se aqui um lento apagamento da personagem <sup>ii</sup>. A profecia que Winnie faz de seu futuro é acompanhada ainda da rememoração do seu passado:

Falo de quando eu ainda não tinha sido agarrada – desse jeito – e tinha minhas pernas e o uso das minhas pernas, e podia procurar um lugar de sombra, como você, quando ficava cansada do sol, ou um lugar ensolarado quando ficava cansada da sombra, como você, e são todas palavras vazias (BECKETT, 2002a: 14-15).

Pode-se sugerir que o recorte no espaço-tempo apresentado pela peça revela um futuro atroz para esta mulher, no qual o impedimento da ação faz-se presente e encaminha a personagem para a imobilidade. Ainda no primeiro ato, a personagem diz: “Que maldição é a mobilidade!” (BECKETT, 2002a: 17). Conforme Ben-Zvi, “*Dias Felizes* ilustra o mítico, a lenda sexual da mobilidade masculina e da fixação feminina, do desejo de ir embora e do desejo de ficar <sup>iii</sup>” (BEN-ZVI, 1992: XIII). Sobre este aspecto, interessa-nos investigar como o corpo da atriz se ajusta a crescente imobilidade que domina Winnie?

A partitura executada por Winnie é iniciada após o som estridente de uma campainha que desperta a figura feminina para a vida e que, depois de uma “prece inaudível”, promoverá ações com os objetos guardados na sacola preta: escova de dente, tubo de pasta dental, espelho, óculos, revólver, vidro de remédio, batom, pequeno chapéu, lupa, caixa de música, lixa de unhas, além da sombrinha que se encontra fora da sacola. O manuseio banal e inútil dos objetos ajuda Winnie há passar o tempo, mas ela reconhece o perigo desta dependência e chega a afirmar para si mesma: “Não exagere, Winnie, com essa tua sacola; faça uso dela, naturalmente, deixa que ela a ajude a... continuar, quando num aperto, claro, mas seja previdente, eu digo para

mim mesma, seja previdente, Winnie, pense no momento em que as palavras te deixarem” (BECKETT, 2002a: 12).

O som alto da campainha dá início ao segundo ato e, desta vez, se repete quatro vezes, todas quando Winnie fecha os olhos como se fosse cochilar. A personagem é impelida a ficar com os olhos abertos.

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

Winnie diz que não pode ignorar o comando da campainha, mas não nos explica o porquê e não nos dá uma pista de quem comanda esta campainha. Apenas temos conhecimento do poder de vigília da campainha sobre a personagem que a obedece e nos indagamos sobre as punições concedidas à Winnie, caso venha a infringir o seu comando, se é que já não o violou alguma vez na sua vida. Neste sentido, a proposta investigativa gira em torno da vigília corporal e até mesmo da punição física.

Em *Dias Felizes* assistimos a uma orquestração entre fala e ação, onde as rubricas exercem um importante papel na prescrição dos movimentos que acompanham o discurso de Winnie. Sobre as rubricas na dramaturgia de Samuel Beckett, Ramos afirma: “Mesmo com infinita variedade de modos de executá-la, não cumpri-la é não só trair o autor como alterar completamente o curso da ação dramática” (RAMOS, 1999: 54). Neste ponto, pretendemos compreender como este mecanismo se revela no corpo da atriz que promove a figura de Winnie?

Numa entrevista concedida a Linda Ben-Zvi, Billie Whitelaw conta, a respeito da direção de Beckett em *Dias Felizes*, que “[...] o movimento foi trabalhado a rigor num fluxo absolutamente *perpetual móbil* [...] Ainda encontro momentos que me ouço falando como Winnie, ou faço certos gestos que podem ser dela <sup>iv</sup>” (WHITELAW in BEN-ZVI, 1992: 5). Na mesma direção, a atriz germânica Eva Katharina Schultz relembra que Beckett, quando a dirigiu em *Dias Felizes* em 1979, enfatizava o fluxo na passagem entre o movimento e o texto, executado calmamente (BEN-ZVI, 1992). Ao ser questionada sobre as restrições ocasionadas pelas indicações beckettianas, Irena Jun pontua que as mesmas possibilitam ao ator transformar o corpo num instrumento perfeito, uma vez que exigem um absoluto controle do corpo e da voz e o máximo de concentração (BEN-ZVI, 1992). Já Nancy Illig, atriz germânica que interpretou Winnie em 1963 sob a direção de Deryk Mendel, destaca o poder ameaçador que as pausas causam na personagem (BEN-ZVI, 1992).

Enquanto Whitelaw defende a impossibilidade de colocar “seu jeito” na cena beckettiana (BEN-ZVI, 1992), Peggy Ashcroft afirma que não priorizou o ritmo estrutural da peça quando interpretou Winnie, tal como fez Beckett com Whitelaw, uma vez que sentiu necessidade de trabalhar em termos de personagem (BEN-ZVI, 1992). A atriz americana

Brenda Bynum, que interpretou Winnie em 1987, reconhece o rigor das palavras em Beckett, mas acredita que a emoção tem espaço na sua dramaturgia (BEN-ZVI, 1992). Também Madeleine Renaud chama a atenção para o estado mental da personagem e diz que não trabalhou na distinção entre as palavras, os gestos e os objetos, pois o estado íntimo é o que lhe interessa (BEN-ZVI, 1992).

Hanna Marron, atriz israelita que perdeu uma perna num atentado ao aeroporto de Munique em 1970, relata a Ben-Zvi as dificuldades encontradas ao encenar *Dias Felizes*, em 1985. Para a atriz, a movimentação de Winnie implica numa marionete gestual, que deve ser encarada com emoções reais, pois a personagem é uma mulher real. Neste sentido, a atriz colocou a sua história e a sua situação física para compor a personagem (BEN-ZVI, 1992).

No Brasil destacamos a experiência de Fernanda Montenegro, que encenou *Dias Felizes* em 1970, sob a direção de Ivan de Albuquerque, e em 1995, ao lado de Fernando Torres como Willie, sob a direção de Jacqueline Lawrence. Ao contrário de Whitelaw, Montenegro, em entrevista cedida ao jornal *O Globo* na época da segunda montagem, afirmou que não conseguia se lembrar de nada da versão de 1970 (MONTENEGRO, 1995). Para a atriz, a peça conta a história de um casal que está na fase conclusiva de sua existência, assim como “estão” ela e Torres (MONTENEGRO, 1995).

Dentre tantos relatos acerca da figuração de Winnie para *Dias Felizes*, podemos destacar que muitas atrizes buscam no seu íntimo, na sua história e no seu “estar” daquele momento emoções que possam partilhar com a “partitura” prescrita por Beckett. A composição da personagem sugere um caminho que necessariamente depende da memória corporal da atriz, por mais que estas sejam despertadas pela “partitura” dada pelo autor. Ademais, são nas indicações que encontramos o impedimento da ação, o fortalecimento da imobilidade e o poder da vigília que se impõe a atriz como uma ferramenta capaz de estimular o sentido individual da mesma. Deste modo, apresentada algumas indagações acerca da materialização cênica de Winnie, a proposta desta pesquisa almeja direcionar-se para a investigação corporal suscitadas na dramaturgia de Samuel Beckett, destacando a composição figural das personagens femininas no seu teatro.

## Bibliografia

BECKETT, Samuel. **Samuel Beckett**: The Grove Centenary Edition: Volume III: Dramatic Works. New York: Grove Press, 2006.

\_\_\_\_\_. **Dias felizes**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Banco de Peças Teatrais, Biblioteca da UNIRIO, 2002a.

BEN-ZVI, Linda (Ed). **Women in Beckett**: performance and critical perspectives. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992.

MONTENEGRO, Fernanda. Fernanda Montenegro faz ensaios abertos de Beckett. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 28 de junho de 1995.

\_\_\_\_\_. Esperando o inevitável. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1995.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot**: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 1999.

<sup>i</sup> Esta pesquisa é orientada pela Profa. Dra. Maria Helena Vicente Werneck.

<sup>ii</sup> A respeito dos múltiplos “apagamentos” encontrados na dramaturgia de Samuel Beckett, indica-se a dissertação de mestrado de Maria Isabel Cavalcanti, defendida em 2002 na Universidade do Rio de Janeiro, sob o título “Eu que não estou, aí onde estou – o teatro de Samuel Beckett: o sujeito e a cena no entreato do traço e do apagamento”.

<sup>iii</sup> Tradução minha para: “*Happy Days* illustrates the mythic, gendered tale of male mobility and female fixity, of the desire to leave and the desire to stay”.

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