

Dias Felizes: a foto da cena de Samuel Beckett

Laura Carla Franchi dos Santos

Pesquisador

Mestre em Artes Cênicas - PPGAC - UNIRIO

Professora de Arte da Prefeitura Municipal de Mogi-Mirim, SP

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

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

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

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

¹ As datas referem-se à composição das obras.

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

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

Outra inspiração que parece ter estimulado Beckett diz respeito à fotografia de Angus McBean⁴ (1904-1990), de 1938 (foto 1), para a moda surrealista do *Daily Sketch*, onde a atriz Frances Day (1908-1984), enterrada até a cintura, posa para um espelho que se encontra numa terceira mão, enterrada, como se fosse de outra pessoa (KNOWLSON, 1996).



Foto 1 – France Day por Angus MacBean

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

Beckett descreve um espaço simétrico, onde Winnie está localizada no centro do palco, “enterrada até acima da linha da cintura” (BECKETT, 2002a: p. 2) no monte verde composto por grama e encostas que “abrem-se para a frente e para os lados do palco” (Ibid, p. 2), iluminado por uma “luz flamejante” (Ibid, p. 2), presente antes e depois da campanha de dormir, ou seja, uma luz que não se apaga quando chegada a hora de dormir e que ilumina constantemente o espaço. A composição do espaço conta ainda com um telão, onde

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

uma planície e um céu estão representados, o que acaba por ressaltar o isolamento daquele casal imerso na imensidão da planície e na claridade que desenha a cena.

Através dessa descrição, exposta no início da peça, Beckett apresenta a situação dos personagens que estão inseridos na moldura do palco: um espaço de desolação total (foto 2). Pode-se afirmar que os limites colocados à Winnie não se encontram apenas no monte que a enterra e que impossibilita sua locomoção, mas também nos contornos da moldura que delimitam a geografia ocupada pelos personagens.



Foto 2 – o espaço habitado pela a Winnie da atriz Fiona Shaw, 2007

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

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

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

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

Há certa sensualidade nessa imagem, já que o decote é acentuado e destaca-se com a utilização do colar de pérolas. A própria Whitelaw afirma que Beckett vestiu sua Winnie de modo sexy e sensual (WHITELAW in BEN-ZVI, 1992). Todavia, é uma sensualidade desconcertante, uma vez que a parte inferior de seu corpo está enterrada (foto 3). Winnie, de todo modo, compartilha com a maior parte das personagens femininas de Beckett a posse de um corpo que se esconde atrás das vestimentas, que o tornam um corpo frágil e vulnerável (COHN in BEN-ZVI, 1992). No caso de Winnie, a exibição de um corpo de mulher forte e cuidado sofre um ataque progressivo, porque não é um apagamento que se faz pela cobertura do figurino e ou pelo desvio do foco da luz, mas pelo soterramento.



Foto 3 – Ruth Maleczech como Winnie, 2006

Em dois momentos da peça, as falas de Winnie constroem imagens que se aproximam de uma autodescrição da protagonista, que se apresenta como uma mulher gorda, loira e que usa um chapéu de palha no decorrer da peça. O primeiro momento situa-se no primeiro ato, quando Winnie se depara com uma formiga, “uma espécie de bolinha branca” (BECKETT, 2002a: p. 11) e que se enterra. O segundo momento é mais significativo, localiza-se no segundo ato e está inserido na narrativa por ela contada que parece ser sua própria história sendo rememorada: Winnie nos conta sobre o dia em que Milly, uma criança, ganhou uma boneca que vestia “um chapeuzinho branco de palha” e um “colar de perolinhas” (Ibid, p. 22).

Na direção de *Dias Felizes* de 1979, Beckett disse para Whitelaw que via Winnie “Como um pássaro com o óleo em suas penas⁵” (KNOWLSON, 1996: p. 580). A bela imagem beckettiana alimenta a construção imagética de uma mulher presa ao solo, mas que não esqueceu os movimentos atávicos de expansão, ainda que eles se concentrem no impulso de produzir a voz, uma pele ou pena que não foi atingida pelo óleo (foto 4). Beckett também resume a figura de Winnie como: “Uma mulher que se mexe no meio dos seus acessórios, com um tipo atrás” (BECKETT apud SAMPAIO, 1998: p. 16). O autor parece sugerir que Winnie se movimenta entre seus pertences, enquanto Willie, a observa ou até mesmo a vigia.



Foto 4 – A Winnie de Billie Whitelaw, 1979

⁵ Tradução minha para: “Like a bird with oil on its feathers.”

Sabe-se que no segundo ato, a imagem de Winnie estará focada na cabeça e a ação se concentrará na fala, gerando um problema: “Não posso fazer mais nada (*Pausa*) Dizer mais nada. (*Pausa*) Mas preciso dizer mais. (*Pausa*) Isso é um problema” (BECKETT, 2002^a: p. 24). No teatro de Beckett, a cabeça dos personagens se apresenta em evidência mais vezes: Negg e Nell em *Fim de partida*, as mulheres e o homem em *Play*, o ouvinte em *Aquela vez* e até mesmo a boca de *Não Eu*. Por isso, o termo empregado para o destaque dado às cabeças em Beckett: *talking head* (foto5).



Foto 5 – Tamarie Cooper como Winnie, 2000

O contato com as fotos da cena de *Dias Felizes* instigou o estudo do corpo feminino de Winnie, bem como sua relação com o espaço, e enfatizou a potencialidade cênica do texto, destacando o diretor Samuel Beckett.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKETT, Samuel. *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.

BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's late style in the theater*. New York: Oxford University Press, 1987.

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

SAMPAIO, Jaime Salazar. *Prefácio*. In: Dias Felizes. Tradução de J. S. Sampio. Lisboa: Estampa, 1998.