



HÁ TÃO POUCO A DIZER: DESLOCAMENTOS DA MEMÓRIA EM *DIAS FELIZES E EM HAMLET*

THERE IS SO LITTLE ONE CAN SAY: THE DISPLACEMENT OF MEMORY IN HAPPY DAYS AND IN HAMLET

Gleydson André da Silva Ferreira⁵⁰

RESUMO

O presente trabalho aborda a corrosão subjetiva em *Dias felizes*, de Samuel Beckett. Propõe-se, desse modo, o debate acerca dos estados de ânimo de Winnie, protagonista do drama, sobretudo no que diz respeito ao rearranjo de sua memória a cada nova situação cênica. Para tanto, as modificações incessantes da personagem são analisadas; mais especificamente no segundo ato, uma espécie de variação do primeiro. Logo, observam-se os estados subjetivos de Winnie, em um primeiro momento, por meio do confronto do segundo ato com o primeiro, demonstrando, assim, estágios subjetivos distintos. Em um segundo momento, discutem-se os deslocamentos subjetivos de Hamlet, protagonista da obra homônima de William Shakespeare, comparando-os aos da protagonista de Samuel Beckett. Nesse propósito, destaca-se como Hamlet é capaz de assimilar mudanças subjetivas, aplicando-as em seguida no mundo, diferentemente do que acontece com Winnie, que busca se descolar do meio, agindo tão somente sobre si mesma.

Palavras-chave: *Dias felizes*; deslocamentos da memória; subjetividade.

ABSTRACT

The present work addresses the subjective corrosion in Samuel Beckett's Happy Days. In this way, the debate about the moods of Winnie, the protagonist of the drama, is suggested, particularly in what concerns the rearrangement of her memory to each new scenic situation. For this to happen, the character's incessant modifications are analyzed; more specifically in the second act, which is to a certain extent, a variation of the first. Therefore, Winnie's subjective states are first observed through the confrontation of the second act with the first, demonstrating this way, different subjective stages. In a second moment, the subjective displacements of Hamlet, the protagonist of the homonymous work of William Shakespeare, are discussed, in comparison to those of Samuel Beckett's protagonist. In order to do so, it is emphasized how Hamlet is able to assimilate subjective changes, applying them to the world, afterwards, unlike what happens with Winnie, who seeks some sort of detachment from her social settings, acting exclusively towards herself.

Keywords: *Happy Days*; memory displacement; subjectiveness.

O tempo é elemento fundamental em *Dias felizes*. Winnie, protagonista do drama de Samuel Beckett, encontra-se em um processo de soterramento, cujas etapas são diferenciadas em dois estágios: uma espécie de antes e depois. Sem que possa reagir fisicamente, ela procura contrapor-se subjetivamente à desoladora situação. Enquanto padece em cena, Winnie é acompanhada, durante o primeiro ato, por Willie, seu marido. A companhia de Willie, porém, não é efetiva. Além de estar escondido pelos montes de terra que se acumulam em cena, ele quase sempre ignora os apelos da esposa. Já no segundo ato, Willie ausenta-se por completo, reaparecendo somente no encerramento

⁵⁰ Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto.

da peça. A análise ora proposta se detém principalmente no segundo ato de *Dias felizes*, momento em que Winnie se encontra sozinha e praticamente submersa após um lapso narrativo, ocorrido no entreato. Tal descontinuidade temporal de *Dias felizes* desvela uma mudança que transcende o deslocamento corporal de Winnie: antes enterrada até os seios, depois até o pescoço. De uma condição a outra, a protagonista sofre transformações subjetivas, evidenciadas pela variação em torno da repetição, que se dá em dois atos análogos. Assim, o entreato fratura a linearidade cênica com uma fragmentação temporal, perfilando, a despeito da situação permanente, dois estágios subjetivos contrastantes entre si.

Salienta-se, a partir de uma nova situação, o estado de ânimo de Winnie; posto à prova com a relativa piora. Como o primeiro ato, o segundo inicia-se *in media res*, privando-nos do deslocamento corporal da protagonista, bem como da partida de Willie. O abatimento de Winnie beira o paroxismo com a aproximação da morte. Todavia, não resta muito a se fazer. Sem a companhia de Willie, com o corpo reduzido à cabeça, intensifica-se o embate solitário da protagonista. A submersão quase completa de Winnie provoca a restrição das já escassas ações. De modo que se o conflito subjetivo antes se detinha na contraposição entre gestos e falas, assoma-se então a negação do empenho otimista, abandonado finalmente. De acordo com Winnie, “Antes eu rezava. (Pausa.) Disse que antes eu rezava. (Pausa.) É, confesso que rezava. (Sorri.) Agora não. (Sorriso mais largo.) Não não. (Desfaz o sorriso. Pausa.) Antes... agora... que dureza para o espírito. (Pausa.)” (BECKETT, 2010, p.56).

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

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



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

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

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

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

a Willie, todos murmurantes nessa passagem, parecem antes elaborados para demonstrar certo desamparo do que propriamente para chamá-lo. Por essa razão, sobressai-se a subjetividade em prejuízo da intersubjetividade.

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

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

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



sobre si mesmas, prescindindo, assim, do contraponto dialético. Na interlocução de *Dias felizes*, Willie ocupa um lugar vazio, predominantemente figurativo. Fato dado a conhecer por Winnie:

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

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

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

Curiosamente, a narrativa sobre Mildred deixa transparecer uma relação não só com Winnie, mas também com o próprio Samuel Beckett. Mildred, segundo Winnie, guarda lembranças que antecedem o nascimento. Tal consideração, de todo incomum, está no início do relato sobre Mildred:

“Uma vida. (*Sorri.*) Uma longa vida. (*Desfaz o sorriso.*) Começando no útero, onde a vida costuma começar, Mildred guarda lembranças, ela se lembrará do útero antes de morrer, do útero materno.” (BECKETT, 2010, p.58). Analogamente, em *Damned to fame*, James Knowlson afirma que Beckett dizia algo semelhante sobre si mesmo, revelando ter lembranças do útero de sua mãe (KNOWLSON, 1996, p.23). Por conseguinte, a história de Mildred, além de alegoria do próprio drama, resvala na realidade, por conta da referência a um dado biográfico do autor.

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

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

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

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

Há uma certa perplexidade nesse passado, que remonta a uma civilização contemporânea, de bailes, jantares e pedidos de casamento; haja vista que, pelo clima hostil e pelo ambiente devastado,

a peça guarde mais familiaridade com uma era pós-apocalíptica. Inserida em um ambiente estranho, posterior ao colapso da civilização, Winnie conserva, ainda assim, costumes e lembranças de uma época deixada para trás. De acordo com a protagonista:

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

Rememorando sua juventude, Winnie revela aspectos cotidianos, suspensos já no primeiro ato. As lembranças, como a rotina, são empregadas por ela no intuito de escapar da angústia latente. Sendo assim, o tempo pregresso é a referência das transformações apresentadas no início. Por sua vez, o empenho otimista, abandonado de pronto após o intervalo, é então refutado. Desse modo, o segundo ato desdobra-se em comparação com o primeiro.

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

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

No caso de *Henrique V*, as memórias são organizadas em virtude de um novo posto



hierárquico. Já em *Hamlet*, há uma aproximação com *Dias felizes*. Pois, assim como Winnie, Hamlet sofre alterações subjetivas no decorrer do tempo. Em *Hamlet*, narra-se a vingança do príncipe cujo pai foi assassinado, envenenado pelo próprio irmão. Da descoberta inicial à derrocada final, Hamlet modifica-se incessantemente, tornando-se, de um ponto a outro, uma personagem significativamente diferente. A princípio, Hamlet é apresentado ao público em sua firmeza de caráter. Incapaz de aceitar a morte do pai, rei da Dinamarca, e o casamento precoce de sua mãe com o ex-cunhado, até então seu tio, o príncipe não consegue resignar-se. Não pode esquecer o falecido pai, mantendo-se enlutado e melancólico. Tamanha intransigência provoca protestos por parte da mãe e do padrasto:

Rainha:

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

Rei:

Dedicar ao pai esse tributo póstumo, Hamlet,
Revela a doçura da tua natureza.
[...]
Mas insistir na ostentação de mágoa
É teimosia sacrílega; lamento pouco viril,
Mostra uma vontade desrespeitosa ao céu,
Um coração débil, alma impaciente,
Mente simplória e inculta,
Pois se sabemos que a coisa é inelutável,
Por que enfrentá-la com oposição estéril?
(SHAKESPEARE, 2010, p. 22)

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

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



Hamlet:

Oh, gigantes legiões do céu! Oh, terra! Que mais ainda?

Devo apelar ao inferno? Infâmia! Calma, calma, coração;

E vocês, meus nervos, não envelheçam de repente;

Me mantenham tranquilo. (*Levanta-se.*) Lembrar de ti!

Ah, pobre fantasma, enquanto a memória tiver um lugar neste globo alterado. (*Toca a cabeça.*) Lembrar de ti!

Ouve, vou apagar da lousa da memória

Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,

Todas as ideias dos livros, todas as imagens,

Todas as impressões passadas,

Copiadas pela minha juventude e observação.

No livro e no capítulo do meu cérebro

Viverá apenas o teu mandamento,

Sem mistura com qualquer matéria vil. Sim, pelo céu!

Perniciosíssima senhora!

Ó traidor, traidor; desgraçado, sorridente traidor!

Minha lousa! – preciso registrar

Que se pode sorrir e, sorrindo, ser canalha.

Pelo menos, estou certo – aqui na Dinamarca.

Eis aí, o teu retrato. E aqui está minha divisa:

“Adeus, adeus! Lembra de mim”.

Está jurado.

(SHAKESPEARE, 2010, p. 38)

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

Em *Hamlet*, no entanto, a imagem da lousa não se refere à recordação de lembranças encobertas, mas ao esquecimento em benefício de uma nova memória. Por isso, Hamlet promove uma espécie de rasura ao sobrepor o presente ao passado. Esse exercício de correção, porém, não pode aniquilar de todo a inscrição original. Hamlet demonstra ter consciência disso. De modo que, para que nada se misture com o novo mandamento, proferido pelo fantasma paterno, ele deseja apagar

tudo o que está escrito no livro e no capítulo do cérebro, e realizar uma nova inscrição. “Minha lousa! — preciso registrar”. A memória torna-se, por conseguinte, ponto de partida para a reconstrução subjetiva de Hamlet, rasurá-la é, para ele, refundar-se como sujeito, com novas lembranças e propósitos. Assim, por mais que certas lembranças permaneçam indelévels, é possível moldar a memória de acordo com novas perspectivas e propósitos.

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

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

Hamlet
Oh, que ignóbil eu sou, que escravo abjeto!
Não é monstruoso que esse ator aí,
Por uma fábula, uma paixão fingida,
Possa forçar a alma e sentir o que ele quer,
De tal forma que seu rosto empalidece,
Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
A voz trêmula, e toda sua aparência
Se ajusta ao que ele pretende? E tudo isso por nada!
[...]
Mas eu,
Idiota inerte, alma de lodo,
Vivo na lua, insensível à minha própria causa,
E não sei fazer nada, mesmo por um rei cuja propriedade e vida tão preciosa



Foram arrancadas numa conspiração maldita.
(SHAKESPEARE, 2010, p.63)

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

Hamlet
Maldição! Oh! Trabalha, meu cérebro! Ouvi dizer
Que certos criminosos, assistindo a uma peça,
Foram tão tocados pelas sugestões das cenas,
Que imediatamente confessam seus crimes;
Pois embora o assassino seja mudo,
Fala por algum órgão misterioso. Farei com que esses atores
Interpretem algo semelhante à morte do meu pai
Diante de meu tio
E observarei a expressão dele quando lhe tocarem
No fundo da ferida.
Basta um frêmito seu — e sei o que fazer depois.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 64)

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

Mesmo confirmada a culpa, Hamlet não toma nenhuma atitude drástica. Além do mais, um barco o aguarda para uma viagem à Inglaterra. Antes, porém, procurando pela mãe, que o havia chamado, encontra o assassino de seu pai em um dos quartos, rezando. Poupa-o da morte, contudo, a fim de que não encontre salvação por conta dessas preces. Já em outro aposento, conversa com mãe quando ouve um barulho atrás da tapeçaria e, com uma estocada, mata Polônio, ali escondido. Na sequência, Hamlet apela para a memória do pai assassinado, com o intuito de incitar arrependimento nela. Destarte, procura convencê-la a abandonar o leito conjugal. Hamlet dirige-se à mãe:

Olha aqui este retrato, e este. (*Mostra a ela retratos do pai e do tio.*)
Retratos fiéis de dois irmãos.
Veja a graça pousada neste rosto —
Os cabelos de Apolo, a frente do próprio Júpiter;



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

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

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

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



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

Hamlet:

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

Observa-se, aqui, o ponto em que se precipita a determinação do protagonista. Há uma relação complexa entre a subjetividade e o meio. Em *Hamlet*, o protagonista tanto sofre ações quanto consegue empenhá-las ao seu redor. A um só tempo, processa em si o mundo, transformando-o a seu favor. Basta observar o que se segue a caminho da Inglaterra. Designados pelo rei, Rosencrantz e Guildenstern acompanham-no. Além disso, levam consigo uma carta aos destinatários da coroa inglesa, com a ordem de que matem o príncipe prontamente. Contudo, Hamlet descobre a correspondência em tempo de mudá-la, pedindo, então, a execução dos emissários do rei. Assim, os pensamentos sangrentos tomam forma sem o embaraço anterior. Daqui em diante não há espaço para a dúvidas ou hesitação, o príncipe então avança, firme e resoluto, para o trágico desfecho.

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

As sucessivas reparações em *Hamlet* demoram-se. O processo modificativo estende-se, com

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

Winnie

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

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

Os movimentos corporais estão em condições de igualdade com as palavras em *Dias felizes*.



Carregados de significado, os gestos acompanham de perto as palavras. Não subordinados às palavras, os gestos cumprem funções autônomas e variadas.

Winnie

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

Winnie repreende seu marido por estar comendo — o que se supõe — catarro. Ao perceber que Willie é indiferente aos seus apelos, ela tenta se resignar. Assim, parece consentir, “tudo bem, acho que no fim das contas é natural”, para em seguida denunciar-se afetada pelo ato escatológico, ao pronunciar “humano” com a voz entrecortada. Indaga-se então, “O que se há de fazer?”. O consentimento expresso pela pergunta retórica é cancelado pela ação de Winnie, que abaixa a cabeça. Daí em diante Winnie parece prestes a tratar de sua tristeza abertamente. Quando afirma “O dia inteiro, dia após dia”, mas para. Em meio à revelação de sua tristeza, levanta a cabeça e sorri. Mas não por muito tempo, logo desfaz o sorriso. Prossegue então com a atitude maquinal de lixar as unhas, entregue à completa banalidade, “Devia ter colocado meus óculos! Agora é tarde”, diz ela. Ao fim, uma nova ironia. Lixada a mão esquerda, ela se considera “Um pouco mais humana”. Estar mais próxima da humanidade é, por conseguinte, estar mais higienizada e cuidada, ao passo que “humano”, um pouco antes, é como ela define a natureza anti-higiênica de comer catarro.

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

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



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

Em uma das mais belas passagens do drama, Winnie reconhece a transformação em si, no que lemos: “ter sido sempre o que sou — e tão diferente do que era. Sou uma, digo, sou uma, e então outra. Agora uma, depois outra”. Desse modo, Winnie expressa a ferocidade corrosiva de *Dias felizes*. Apesar de ter sido sempre a mesma, Winnie percebe-se diferente do que fora. Espanta, sobretudo, a velocidade com que ocorre essas transformações. Pois, ao dizer “sou uma”, ela já não coincide consigo, é “outra”.

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

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

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

Winnie assinala um efeito semelhante em sua corrosão. Já que, ao ser submetida a bruscas mudanças, percebe a si mesma como outra. Do que acaba de dizer, fica um resto de si apenas. Por conta disso, quando ela diz “eu sou”, então é outra. A violenta corrosão de Winnie coloca em perspectiva presente e passado. Por vezes, nota-se uma diferença de um enunciado a outro, de tal modo que atravancam o desenvolvimento cênico. Então, quando finalmente há uma passagem temporal significativa, abre-se um abismo que engole, além de Winnie, todos os acontecimentos



intermediários no entreato.

Em *Hamlet*, há uma transformação subjetiva progressiva. Por mais que recue, Hamlet transforma-se sob os efeitos do tempo e de suas próprias reflexões. Capaz de apreender o que está fora e dentro de si, ele consegue, mesmo após uma longa hesitação, tomar posse de si. Com isso, vinga-se, a custo de sua própria vida, do tio, o assassino de seu pai.

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



Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- KNOWLSON, James. *Dammed to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

[RECEBIDO 24/01/2018]

[ACEITO 11/05/2019]