

# NIILISMO EM *COME AND GO* (2000): DA PEÇA TEATRAL DE BECKETT À ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE JOHN CROWLEYIS

Débora Gil Pantaleão<sup>1</sup>

## Resumo

John Crowleyis (1969) é diretor de televisão, teatro e cinema irlandês e fez parte do projeto intitulado Beckett on film, que consistiu na transposição de todas as dezenove peças teatrais do aclamado dramaturgo, novelista, poeta e diretor Samuel Beckett (1906-1989), para um outro sistema de signos, o do cinema. Diversos diretores foram convidados e, no ano de 2000, a adaptação da peça teatral *Come and go* (1965) ficou por conta de Crowleyis. Trata-se de três mulheres de idades não especificadas que se encontram e recordam sobre seu tempo de escola. O hábito, o silêncio e o nada, assim como em outras obras de Beckett, preenchem o tempo mais que as palavras das três mulheres. A rotina e o tédio em que as três se encontram podem ser interpretados como uma espécie de alegoria do curto período de vida e do ritual de morte constante nas relações humanas (nascer, reproduzir e morrer). Para Beckett, o primeiro e o último ponto são os que mais importam (nascer e morrer), de modo que ser alguém bem sucedido ou um grande fracassado no percurso da vida pouco interessa, já que todo ser humano tem o mesmo fim - a morte. Tais aspectos estão presentes no cenário, no figurino das personagens e, inclusive, em suas falas - ou na falta destas. Este trabalho tem o intuito de investigar, de forma introdutória, como o conceito de Niilismo se configura na tradução interartes de *Come and go* (2000). Como embasamento teórico serão utilizadas, principalmente, as ideias do niilismo nietzschiano e as considerações de John Calder em seu livro *The Philosophy of Samuel Beckett* (2002).

Palavras-chave: Dramaturgia; Cinema; Samuel Beckett; John Crowleyis; *Come and go*; Niilismo

## INTRODUÇÃO

*I can feel the rings* (BECKETT, 2006, p. 355).

A morte é de longe um dos grandes temas inspiradores da filosofia. Enquanto Sêneca acreditava que "durante a vida inteira, é preciso aprender a morrer" (*apud* ZIEGLER, 2013, p. XIII), por outro lado, Vladimir Jankélévitch (1930-1985) deu a um parágrafo do seu livro *A morte* (1977) o título de "Não se aprende a morrer". Para Schopenhauer (1788-1960), grande filósofo inspirador do niilismo europeu, seria "a

---

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba

consciência da morte, e com ela, a consideração do sofrimento e da miséria da vida o que dá o mais forte impulso à reflexão filosófica e às interpretações metafísicas do mundo" (*apud* ZIEGLER, 2013, p. XIV).

Em livro, *Sobre a morte*, Schopenhauer afirma que "o animal vive sem um verdadeiro conhecimento da morte (...) na medida em que tem consciência de si mesmo apenas como ser sem fim. No homem, o surgimento da razão trouxe necessariamente consigo a assustadora certeza de morte" (2013, p. 3). Menciona ainda que o problema relacionado ao medo da morte está ligado a vontade-de-viver cega. Seria então essa vontade-de-viver cega que nos impediria de enxergar a morte como uma amiga bem-vinda. Para ele a morte afeta o corpo e a consciência, não a vontade, que "na medida em que é a coisa em si, que está na base de todo fenômeno individual, está livre de toda condição determinada pelo tempo e, portanto, também é imortal. [...]" (2013, p. 25).

A vontade permanece imortal na medida em que "sempre existi" e "sempre existirei", enquanto que o intelecto se esvai com o corpo. Assim, seria tão absurdo lamentar o tempo em que não se existirá quanto o tempo em que nunca se existiu, já que o tempo que preenche nossas vidas é o tempo presente.

Por fim, a nossa tarefa, segundo Schopenhauer, não seria "investigar o passado antes da vida nem o futuro após a morte, e sim reconhecer o presente como a única forma em que a vontade se manifesta; o presente não escapará da vontade, mas, no fundo, ela tampouco escapará dele" (*apud* ZIEGLER, 2013, p. XV). Esse pensamento viria a ter forte influência sobre o pensamento Nietzscheano:

Se Nietzsche considera Schopenhauer seu educador (...) é porque foi através dele que Nietzsche passou a julgar todas as questões a partir da vida. É preciso sempre ter em mente que Nietzsche usa como parâmetro para sua filosofia uma definição específica de vida. **Para ele vida é vontade de poder. A vida quer sempre expandir e nunca estagnar.** Os valores metafísicos que devem ser superados são, para o filósofo, moldados de uma forma que impede que a vida seja expansão e vontade de domínio. Assim, toda moralidade metafísica é construída para que o homem não se expanda, mas se conserve<sup>2</sup> (grifo nosso).

Veremos nas sessões seguintes: (1) as considerações sobre o niilismo e (2) de que forma temas como hábito (rotina), memória, tempo e o binômio amor/amizade

---

<sup>2</sup> [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4797/4797\\_5.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4797/4797_5.PDF). Acesso em 23 out. 2014.

provocam o sentimento niilista presente tanto no texto quanto na adaptação fílmica de *Come and go* (2000).

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O NIILISMO

*Pois um homem sensato só pode considerar-se imortal na medida em que também se considera sem início, eterno e, no fundo, atemporal. Por outro lado, quem considera que surgiu do nada também deve pensar que ao nada voltará: pois sustentar que uma eternidade se iniciará e, ao longo dela, nunca deixaremos de existir é uma ideia monstruosa* (SCHOPENHAUER, 2013) (grifo nosso).

Em tese *Niilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa*, Rosanne Araújo (2009) aborda a origem do niilismo, passando pelo niilismo nietzschiano e explorando o conceito de niilismo heróico em algumas narrativas de Beckett e Hilda Hilst.

Estudar o niilismo é relevante não somente a nível do estudo do texto literário, mas a nível do texto artístico em geral, a exemplo das pinturas, dos filmes, das encenações teatrais, etc... Como também a nível de conhecimento das ciências e das relações humanas modernas e contemporâneas, visto a nossa situação incerta nesse "novo" mundo.

É justamente dessa situação incerta no mundo que se trata o niilismo. A palavra vem do latim, *Nihil* e significa "a persistência do pensamento pelo nada", tratando-se do "sentimento de estranhamento e de falta de sentido diante do mundo" (ARAÚJO, 2009, p. 30). Com o desconsolo do homem fora das religiões, pois agora não há mais a garantia da terra prometida, ele se vê cada vez mais minúsculo perante a imensidão do universo.

Araújo afirma que o niilismo "é o acordar para a realidade de que Deus, a razão e a pretensão das verdades eternas tornam-se inacreditáveis, dissolvem-se no ar, no nada" (2009, p. 34). A fé ou a crença em um mundo real e em outro transcendental seria para Nietzsche um dos grandes maiores erros cometidos pela humanidade ao ponto de se auto enfraquecer perante a objetividade da vida. Vejamos mais algumas de suas considerações:

Ludibriada por valores cristãos, a consciência humana dificilmente vê que esse mundo platônico inventado é

uma mentira. Ao acordar dessa ilusão platônica, o homem cético começa a negar não apenas o mundo idealizado, mas também o mundo real a sua volta. Ao se render à melancolia, o homem passa a desenvolver um forte sentimento de descrença, seja num mundo metafísico, seja no mundo real (ARAÚJO, 2009, p. 35).

É exatamente esse tipo de niilismo que Nietzsche tenta combater - um niilismo que torna a vida totalmente sem sentido, sem objetivo, fazendo os homens se sentirem perdidos em meio ao nada. Assim, Araújo ainda menciona existir dois tipos de niilismo. Seriam eles:

1- Niilismo enquanto negação de um mundo ideal e de valores estabelecidos pela religião e pela tradição filosófica. Para Nietzsche, esse é o niilismo positivo e ativo, pois ele desperta no homem a atenção para o mundo real – não para um mundo fantasiado de deuses, mas para um mundo dos homens. 2- Niilismo enquanto negação não somente de um mundo ideal, mas também do mundo real dos homens. Conforme o filósofo, através da razão, ambos os mundos perdem valor. Ao negar o mundo dos homens, o homem nega a si mesmo. Para Nietzsche, esse é o niilismo passivo e negativo (ARAÚJO, 2009, p. 35).

Ora, a grande questão é: "Como posso viver bem se agora o mundo faz menos sentido e estamos desamparados?". Essa é uma pergunta que demonstra o vazio não só moderno, mas também contemporâneo entre o Eu e o Mundo, ou entre o Eu e o Pós-mundo (ou Pós-vida). Assim como em Schopenhauer, "Beckett chegou a conclusão de que não há dádiva alguma em vir a vida e que seria melhor nunca ter nascido" (CALDER, 2001, p. 2 - tradução nossa).

Um contraponto interessante é o de que "o niilismo não é consequência da morte de Deus. Na verdade, niilismo é o resultado de um novo conceito de onipotência humana", conceito esse que teria surgido no final da idade média, exercendo influência no pensamento moderno: "Partindo do nominalismo (séculos XI e XII), cujo um dos principais pensadores é William de Ockham (1285 – 1347), o homem passa a ser livre, não mais aceitando o racionalismo teológico que governa as ações humanas" (GILLESPIE *apud* ARAÚJO, 2009, p. 43). Desse modo, o homem teria a opção de escolher entre Deus (ou os Deuses) e o Nada, sendo somente essa consciência do nada que impulsionaria o homem a tentar compreender sua existência.

Esse contraponto nos leva a outro questionamento: Sendo o niilismo um novo conceito de "onipotência humana" não estaríamos ainda assim nos ludibriando/nos

alienando, criando um Deus (Humano) no lugar de outro (Divino)? Não tenho pretensões de tentar responder essa questão tão rica em tão pouco espaço, mas induzir a uma reflexão.

A seguir, abordaremos o conceito de niilismo na adaptação fílmica de Crowleyis.

### **NILISMO EM *COME AND GO*: DE BECKETT À CROWLEYIS**

A peça *Come and go* (1965) foi chamada por Beckett de "A dramaticule". "Dramaticule", em inglês, viria da palavra "dramascul" que surge da junção de "drama" com "miniscule" - formadas a partir do diminutivo do latim "cule" - e que serve para designar uma peça muito muito pequena. A obra trata de três mulheres, de idades não determinadas, que estão muito próximas sentadas em um banco, lembrando algumas memórias do passado. Há também um segredo que cada uma delas conta, mas que não são acessíveis ao público. Os diálogos são bastante curtos e misteriosos.

Bem, é sabido que o minimalismo tanto nos títulos das obras beckettianas (peças teatrais, peças para rádio, novelas, etc...) quanto nas falas das personagens é um fator extremamente importante em sua estética, visto que podem ser lidos como títulos ou falas autodepreciativas e até cômicas.

O número três, em *Come and go* (peça e adaptação fílmica), merece uma atenção especial. Tem-se três palavras no título (come, and, go), três personagens (Flo, Vi e Ru), três saídas de personagens do palco/tela, três usos do nome "God" (*God grant not. (...) God Forbid. (...) Please God not.*) e três questionamentos que permeiam a peça por completo (*What do you think of Vi? (...) How do you find Flo? (...) How do you think Ru is looking*), dentre outras referências (BECKETT, 2006, p. 354-355).

Poderíamos então compreender o uso do número três como algo que enfatiza o conceito estético formal em Beckett, ou seja, que possuem uma forma circular presente em algumas de suas peças, a exemplo também de *Waiting for Godot* (1953) - a qual não vamos nos deter nesse estudo. Aprofundaremos a forma circular mais adiante.

No livro *Samuel Beckett: Humanistic perspectives* (1983) há um capítulo dedicado ao estudo de Hersh Zeifman, intitulado *Come and go: A criticule*, no qual investiga a peça teatral de Beckett na perspectiva das alusões a Shakespeare e do retorno a *Good Heavens*, versão anterior de *Come and go*.

Em sua análise, Zeifman (1983) afirma haver ecos shakespearianos de *Macbeth* (1611), *Hamlet* (1603), e *King Lear* (1606) em *Come and Go*. O primeiro eco estaria ligado ao número três - às três bruxas de *Macbeth*, a exemplo do que a primeira delas diz "When shall we three meet again in thunder, lightening, or in rain?" (SHAKESPEARE, 1993, p. 1), referenciado no início da peça de Beckett na fala da personagem Vi "When did we three last meet?" (BECKETT, 2006, p. 354).

As bruxas, anteriormente vistas como pessoas que deviam estar isoladas da sociedade ou até mesmo ser queimadas em fogueiras aparecem apenas como irmãs - se pensarmos na versão *Good Heavens* em que Beckett deixa claro na rubrica ao nomear as personagens de A, B e C e chamando-as de "C's Sisters" (BECKETT apud ZEIFMAN, 1983, p. 139), o que não deixa de estar associado as bruxas de *Macbeth* que também eram irmãs: "The Weird Sisters, hand in hand." (SHAKESPEARE apud ZEIFMAN, 1983, p. 139).

O segundo eco, estaria relacionado com os nomes das personagens Flo(wer), Vi(olet) e Ru(e) - sendo violet e rue nomes de flores mencionadas por Ofélia ao lamentar a morte de seu pai Polônio "There's **ru**e for you; and here's some for me. We may call it herb of grace a Sundays. . . . There's a daisy. I would give you some **violet**s, but they wither'd all when my father died. (4.5.177-82)" (SHAKESPEARE apud ZEIFMAN, 1983, p. 140 - grifo nosso). Vejamos as considerações de Zeifman:

Beckett's **three women bear the cryptic traces of Ophelia's death-flowers**; the secret they share is embodied in their very names. Thus the words they dare not speak aloud **compose a threnody**, whispered intimations of mortality: each of them is suffering from **the same terminal disease**, the inevitability of death. In "Good Heavens," Beckett had made the point explicit:

A Mrs Flower told me C was condemned.

*She whispers in B's ear.*

B (*appalled*) Good heavens!

A **The worst kind.** (*Pause.*) Three months. (*Pause.*) At the outside.

B Does she know?

A **Not a suspicion.** She thinks it is heartburn. (ZEIFMAN, 1983, p. 140 - grifo nosso).

Nesse momento, Zeifman analisa a versão *Good Heavens* que finalizou-se menos explícita em *Come and go*. No diálogo, notamos que o segredo que elas contam entre si se trata de uma doença terminal - doença que as três possuem. Claro que mesmo se Beckett tivesse optado por manter esse aspecto de forma explícita em *Come and go*

também poderíamos interpretar essa doença terminal como uma alegoria a brevidade da vida, esse fim comum a todos. Logo, as personagens com nomes de flores estariam estritamente ligadas entre si como vítimas de seus destinos ou como uma simbologia da própria morte. Sobre o primeiro, Zeifman corrobora que Beckett resumiria o destino de suas personagens com o seguinte salmo: "'As for man, his days are as grass: as a flower of the field, so he flourisheth. For the wind passeth over it, and it is gone; and the place thereof shall know it no more" (Psalms 103:15-16)." (ZEIFMAN, 1983, p. 140).

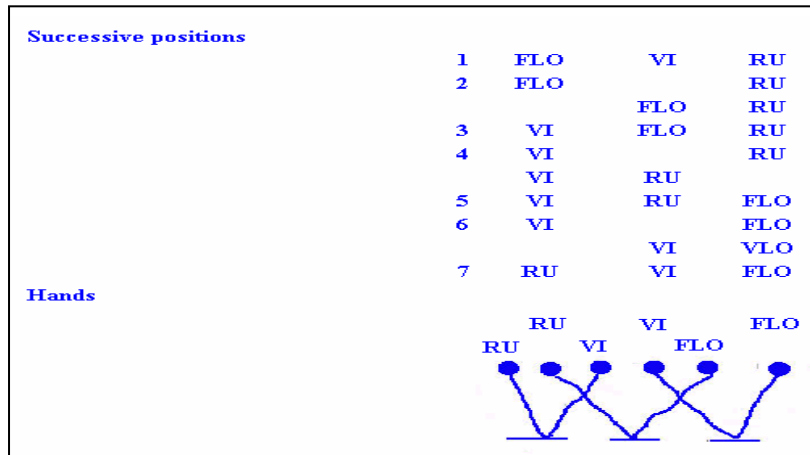
Por fim, o terceiro eco shakespeariano estaria relacionado a peça *King Lear*:

**"Men must endure / Their going hence, even as their coming hither"** (5.2.9-10; my emphasis). When each of the women in turn leaves the light and disappears into the darkness, we see acted out in that symbolic movement what is simultaneously being whispered about her. The verbal death verdict is thus translated into visual terms—a "going hence." (ZEIFMAN, 1983, p. 142 - grifo nosso).

Uma versão em *modern english* "Are you depressed again? You can't choose your time of death any more than your time of birth. We live and die when our time comes. Come on" ([http://nfs.sparknotes.com/lear/page\\_276.html](http://nfs.sparknotes.com/lear/page_276.html)). Ou uma versão em português do Brasil "Como! De novo pensamentos negros? Precisamos mostrar-nos conformados com a nossa vinda ao mundo e ao nos partirmos. Estarmos preparados é o que importa. Vamos daqui!" (SHAKESPEARE, p. 174). Enfim, todas as traduções se referindo ao *come* (nascimento) e ao *go* (padecimento) que para Beckett é o ciclo que mais torna a vida imensamente sem sentido.

A seguir, veremos como esse formato circular se deu no palco no que diz respeito a posição das personagens e a forma como suas mãos foram postas na cena final.

Figura 1 - Notas de Beckett sobre: (1) as posições das personagens e de suas mãos no final da peça<sup>3</sup>:



Desse modo, nada mais presente em Beckett do que a ironia que aparece no final da peça, com as personagens dando as mãos em forma de símbolo da eternidade, completando o jogo circular do constante nascer e morrer presentes na nossa brevidade na terra, a complementar a fala de Flo: "I can feel the rings" (BECKETT, 2006, p. 355).

Embora não saibamos exatamente de que "rings" a fala de Flo trata, podemos elucidar algumas interpretações. Seriam eles: (1) anéis de compromisso não alcançados pelo "Dreaming of... love" (BECKETT, 2006, p. 355) mencionado por Flo, (2) apenas o sino da escola que recordam nostalgicamente, ou (3) o laço nunca quebrado entre essas três mulheres?

Sobre a primeira, Beckett deixa claro em suas anotações "No rings apparent" (2006, p. 356). Quanto ao sino da escola poderia haver uma simbologia no que diz respeito a hora de dormir e de acordar que marca a rotina da personagem Winnie em *Happy Days* (1961), havendo também no caso de *Come and go* o laço entre essas três mulheres que são marcadas pela rotina e pelo tempo.

Zeifman poderia rejeitar todas essas possibilidades a partir do momento em que vai mais a fundo em sua análise, chegando a afirmar que esses "rings" seriam os anéis presentes em um tronco de uma árvore: "on the log" (BECKETT, 2006, p. 354), como relembram as personagens.

Quanto mais uma árvore cresce mais os números dos anéis aumentam.

<sup>3</sup> Fonte: <http://www.samuel-beckett.net/comego.htm>. Acesso em 21 out. 2014



Figura 2 - RINGS OF A LOG (Anéis de um tronco)<sup>4</sup>:



Ao fazer a tradução da peça teatral de Beckett para a linguagem cinematográfica, John Crowleyis, que dirigiu um filme pela primeira vez - visto que é diretor de teatro -, mantém boa parte das direções de palco feitas por Beckett, embora incremente algumas delas e, claro, tenha recursos cinematográficos que o palco não permitiria. Não nos deteremos, entretanto, a tratar do que o diretor manteve já que não temos interesse nenhum em temas como fidelidade, mas nos pautar nos novos sentidos que essa nova linguagem nos trouxe já que "adaptação é um trabalho de reacentuação", diz Stam (2006, p. 48).

Crowleyis segue as indicações de luz, de saída e entrada das personagens, dos diferentes tons de vozes para as expressões de surpresa, assim como das sugestões de volume e audibilidade das vozes das personagens dadas por Beckett. No que diz respeito ao figurino, salientando que estamos aqui tratando das questões de *Mise en scène*, Crowleyis anula a aparição dos "light shoes with rubber soles" (BECKETT, 2006, p. 357), optando por não apresentar nenhum tipo de sapatos visíveis nas personagens. Além da abstinência de sapatos, ele decide utilizar um banco quase da cor do cenário, dando a sensação ao espectador de que estão sentadas ao nada - como numa espécie de limbo.

---

<sup>4</sup> Fonte: <http://pinoyimmigrantsincanada.blogspot.com.br/2013/03/autumn-or-fall-in-british-columbia-as-i.html>. Acesso em 21 out, 2014.

O filme inicia-se com uma câmera em plano geral, à princípio desfocada, mas que logo vai permitindo as feições das personagens surgirem aos moldes de uma pintura vitoriana. Suas saídas também causam essa sensação, apresentando intenções estéticas do diretor através do estilo de fotografia escolhida para o filme. Há também os *closes* sempre presentes no momento em que Flo, Vi e Ru contam seus segredos. A câmera vai se aproximando até estacionar a altura do tronco. Ao retorno da personagem que havia desaparecido, o plano volta ao geral, enquadrando as três bem próximas, centralizadas e sentadas ao banco, e um pouco das laterais do cenário.

No momento final, a câmera em *travelling* passeia pelas mãos dadas das personagens, pausando em Flo que alisa o dedo de Vi até o momento em que o plano fica geral novamente. Esse passeio pode nos dar a entender que talvez "rings" na transposição de Crowleyis seja realmente "anéis", visto que uma das personagens alisa o dedo em que se coloca aliança de compromisso, ou seja, da mão esquerda. Nesse caso, a escolha de ênfase em Crowleyis pode ser vista em seu comentário a seguir:

I think *Come and Go* is a perfect piece of writing. It's all of seven minutes but what he compresses into that is **three lifetimes full of sadness**. Three old women projecting themselves back to the way they used to feel as **children dreaming** of what it'll be like when they're old. It's almost like **a hall of mirrors**. How can you hold on to the way you felt then, as you project yourself forward?<sup>5</sup> (grifo nosso).

Desse modo, podemos nos questionar se o que Crowleyis enfatiza está mais para as frustrações dos sonhos de criança não alcançados, junto do sentimento de tristeza e invalidez perante os desejos não realizados, do que para o sentimento beckettiano de que temos uma vida cheia de *nonsense* que nos leva apenas ao padecimento.

Pois bem, em *Come and go* de Crowleyis, assim como na peça teatral, as personagens aparecem em um paradoxo: por um lado parecem ser completamente estáticas, por outro funcionam como personagens simbólicos ou não-personagens que incitam a ideia de ciclo (ou seja, de estarem sempre em movimento).

A rotina, por consequência do hábito, se apresenta no filme como "o tédio de viver", que é "substituído pelo sofrimento de ser" já que "a morte não nos cede um dia livre" (BECKETT, 2003, p.18) e percebemos que somos vítimas do tempo, assim como

---

<sup>5</sup> Em entrevista ao website [www.beckettonfilm.com](http://www.beckettonfilm.com). Acesso em 21 out, 2014.

<sup>5</sup> Em entrevista ao website [www.beckettonfilm.com](http://www.beckettonfilm.com). Acesso em 21 out, 2014.

da memória e das fraquezas no que diz respeito ao isolamento e a solidão - sentimentos que nos faz suprir por meio da amizade e do amor.

As personagens aparecem então ou como pessoas que estão presas a suas existências ou como representações do ciclo de vida e morte contínuos na raça humana. É o que podemos perceber pela forma que Crowleyis aborda a fotografia. Percebamos através de seu comentário:

I wanted to get to the emotional centre of the piece in cinematic terms. I've photographed it to look like an old Victorian coloured photograph. So when each character leaves, she dissolves into darkness like an old photograph fading. I wanted to find a cinematic convention analogous to Beckett's stage directions. He doesn't bother with simple entrances and exits. He never has anyone going off to make a cup of tea. They just disappear. They don't go anywhere – they're simply absent<sup>5</sup>.

Os chapéus, que cobrem até pouco antes das pontas de seus narizes, junto com a falta de acesso por meio do espectador aos sapatos, também as roupas em cores vermelha, violeta e amarelo (nos levando mais uma vez a ideia das flores relacionadas a morte em *Hamlet*) e esses desaparecimentos repentinos contribuem com o conceito niilista que pode ser interpretado no filme.

Em suma, a falta de visão ou acesso, o nada antes e depois da morte, a aceitação positiva ou negativa da morte de Deus, a vontade-de-viver-cega (esta, que no caso de Beckett nos colocaria em dúvida, considerando seu pessimismo), o retorno ao nada após a morte, dentre outros aspectos, são conteúdos que estão simbolicamente presentes na adaptação fílmica de Crowleyis.

## CONCLUSÃO

Acredito que investigar como se dá o conceito de niilismo na adaptação fílmica de *Come and Go* pode vir a contribuir em diversos patamares de estudos. Sendo estes: (a) das relações dos campos filosófico e literário; (b) do estudo do *absurdo* tanto no teatro quanto no cinema; (c) da tradução intersemiótica; (d) da estética presente na obra de Samuel Beckett; (e) da empreitada do diretor de teatro John Crowleyis na linguagem do cinema; (f) apresentar uma nova gama de estudos sobre os filmes adaptados de textos teatrais de Beckett presentes no projeto *Beckett on film*, que constituiu na transposição de todas as suas dezenove peças teatrais para o cinema; além de (g) contribuir com a

crítica literária no que supre a carência dos estudos irlandeses nos cursos de Letras no Brasil.

Por fim, o presente trabalho se tratou de pesquisas introdutórias sobre niilismo e niilismo nietzschiano as quais pretendo aprofundar na dissertação de mestrado que abordará o tema da finitude humana na peça também de Samuel Beckett intitulada *Happy Days*.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. *Nilismo 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.

ASTIER, A. G. GONTARSKI, S. E. BEJA, Morris. *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*. Ohio: Ohio State Press, 1983.

BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 2006.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CALDER, John. *The Philosophy of Samuel Beckett*. London: Calder Publications, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a morte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. New York: Dover Thrift Editions, 1993.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/lear.pdf>> Acesso em 21.10.2014.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: CORSEUIL, A. (ed.). *Revista Ilha do Deserto - A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis: UFSC, jul./dez., 2006.

<http://www.samuel-beckett.net/comego.html> Acesso em 21, out. 2014.

<http://pinoyimmigrantsincanada.blogspot.com.br/2013/03/autumn-or-fall-in-british-columbia-as-i.html> Acesso em 21, out. 2014.

[http://www.beckettonfilm.com/plays/comeandgo/interview\\_crowley.html](http://www.beckettonfilm.com/plays/comeandgo/interview_crowley.html) Acesso em 21, out. 2014.

[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4797/4797\\_5.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4797/4797_5.PDF) Acesso em 23, out. 2014.