

## **ESGOTAMENTO E DESAMPARO: APONTAMENTOS ACERCA DA PERFORMATIVIDADE E DA DRAMATICIDADE EM BECKETT**

Priscila Genara Padilha<sup>24</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC  
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

### **RESUMO**

Apesar da performatividade textual do teatro contemporâneo, podemos observar em alguns textos rastros de uma ideia, fragmentos de uma história, testemunhos de sentido. A escrita de Samuel Beckett se mostra interessante por transitar com maestria entre o dramático e o performativo. *Canção de Ninar*, um dos monólogos mais solitários de Beckett, será revisitado a partir da Análise Ativa de Stanislavski, na tentativa de analisar elementos performativos e dramáticos deste texto.

Palavras-chave: performatividade, dramaticidade, Beckett, análise ativa.

### **ABSTRACT**

A pesar de la performatividad del teatro contemporáneo, podemos observar en algunos textos las huellas de una idea, fragmentos de una historia, el testimonio de sentidos. La escritura de Samuel Beckett es interesante porque muestra una jugada magistral entre lo dramático y lo performativo. *Canção de Ninar*, uno de los más solitarios de los monólogos de Beckett, será revisado a partir del análisis activa de Stanislavski, en un intento de analizar los elementos dramáticos y performativos de este texto.

Keywords: performatividad, drama, Beckett, análisis active.

---

<sup>24</sup> Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS, com a dissertação *Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett*, professora substituta do curso de Artes Cênicas da UFSC, doutoranda do PPGT da UDESC.

Herança das vanguardas do início do século, bem como do decorrente advento da *performance art*, a tendência performática no teatro aparece hoje como uma alternativa para a crise da representação que afeta não só a prática teatral, mas também outros territórios do conhecimento. A dramaturgia contemporânea, assim, também segue esta tendência desconstruindo a estrutura dramática, subvertendo a dialogicidade, criando simulacros, equivocando a referencialidade, desfigurando a personagem. Vários dramaturgos procuram por formas abertas, lacunares, com espaços, que não encerrem em si um sentido unilateral, fechado. Não há mais a necessidade de imitar a realidade, mas de dar uma sensação do real que não mais se pauta pela verossimilhança. O dramaturgo quer desenhar, se é possível, fluxos, forças, potências latentes geradas pela vida, (des) estruturando no papel uma forma caotizante, desestabilizante, provocativa. Hans Thies Lehmann (1997, p. 55), ao falar do teatro performativo, influenciado pela *performance art*, afirma que o teatro: “Esta e estava procurando discursos liberados tanto quanto possível das restrições de objetivo (telos), hierarquia e lógica causal. Essa busca pode terminar em poemas cênicos, serpenteando a narração, a fragmentação e outros processos.” É bem verdade que *Canção de Ninar*, texto que será neste trabalho analisado é considerado, pela sua estrutura, um poema cênico. Para ele o teatro contemporâneo, que aqui estamos chamando de performativo, não trabalha com a presença, mas com o presente. Pois a presença é o imutável, o eterno, e na performatividade há um escape destes elementos, a presença foge, para se tornar presente e depender de uma construção, realizada tanto pelo encenador e ator, como pelo público.

Apesar destas características da performatividade textual do teatro contemporâneo, podemos observar em alguns textos rastros de uma ideia, fragmentos de uma história, testemunhos de sentido. A escrita de Samuel Beckett se mostra, aqui, interessante por transitar com maestria entre o dramático e o performativo. Em verdade dificilmente conseguiríamos um texto constituído de pura performatividade. Pois, apesar da performatividade, deve haver alguma articulação de sentido no texto, uma ideia, uma temática. Uma lógica particular construída.

A dramaticidade trás com ela um enredo, uma história para ser contada. Com ela caracteres e personagens são construídos a fim de dar sentido linear à obra. Para Lehmann (1997.p. 56) o texto dramático, desde a poética serve de veículo para um sentido e um significado, no drama “a ordem dos eventos”... é governada por uma estrutura e uma lógica”. Elementos esfacelados no texto performativo.

*Canção de Ninar*<sup>25</sup>, um dos monólogos mais solitários de Beckett, uma peça poema, será então revisitado a partir da Análise Ativa de Stanislavski. Embora a Análise Ativa tenha sido desenvolvida em um contexto realista dramático, em que tem-se uma estrutura linear de ação, com início, meio e fim determinados, pretendemos frisar sua pertinência ainda que em textos não dramáticos. Isto é dito considerando que esta análise pretende entender a ação proposta pelo texto. E, já que pelo menos parte dos textos performativos não dispensa a ação, a Análise Ativa parece se mostrar oportuna ainda na performatividade. Logo, como não se trata de um texto puramente dramático, não deixaremos de tencionar seus elementos, todavia, com os elementos que configuram Beckett como um dramaturgo da performatividade. Com respeito a isso, algumas questões nos incomodam: Em que medida esta análise pode servir a uma dramaturgia não representativa? Como se desenvolve a ação num terreno movediço e desfigurante como o de Beckett? Ela existe? Podemos realizar uma Análise Ativa completa em um texto performático? Não estaríamos forçando uma adequação inoportuna?

Stanislavski partia do pressuposto de que teatro é ação. Para ele o ator deveria desdobrar o texto em ação física. Assim a Análise Ativa foi desenvolvida para desvelar a ação do texto para que o diretor pudesse conduzir o ator em termos ativos, concretos. Como diz D'Agostini:

A Análise Ativa consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática, que se complementa e concretiza na prática através do processo de criação do ator... (2007, p.23).

Entretanto, neste texto não abordaremos o trabalho do ator a partir da análise<sup>26</sup>. Estamos usando-a apenas como um recurso de análise literária. Entendemos sua especificidade e sua relação com a cena. Porém, agora, interessam-nos as questões da escrita, os elementos performativos do texto.

Como elementos principais da Análise Ativa, temos o *universo*, os *acontecimentos inicial, fundamental, central e final*, a *principal circunstância dada*, a *linha transversal de ação*, o *superobjetivo*, o *tema* e a *ideia* da peça. Ainda é necessário, para uma análise completa,

---

<sup>25</sup> Tradução da versão francesa de Rocabry, de Samuel Beckett. Berceuse, *Canção de ninar* em português, foi traduzida por Bia Isabel Noy e revisada por Inês Marocco.

<sup>26</sup> No momento não vamos discutir a Análise Ativa e o trabalho do ator na construção de *Canção de Ninar*. Para esta discussão ver a dissertação *Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett*. No referido trabalho é possível visualizar a montagem do texto de Beckett através do treinamento clownesco e da Análise Ativa. Neste artigo apenas queremos problematizar o cotejo entre performatividade e dramaticidade em Beckett. Como, por ora, não estamos interessados na concretização cênica da obra, mas sim na análise desta, os resultados da pesquisa serão, se isto é possível, ignorados.

determinar os *acontecimentos secundários*, a circunstância que gera cada acontecimento, assim como seu *objetivo*, os *obstáculos* e *ações* de cada personagem.

Em *Canção de ninar* encontramos uma “jovem precocemente envelhecida”<sup>27</sup> que, sentada em sua cadeira de balanço, narra e espera. Bem como narra esta espera. Há poucas informações a serem consideradas. A princípio não sabemos onde ela está. Pela rotina que a repetição estabelece, somos levados a pensar que ela está em casa, em território familiar. Sabemos que há outras casas de frente a sua, pois suas janelas estão fechadas. Sozinha, sentada, ela espera. Há resquícios de um habitat onde a peça está inserida. Pela Análise Ativa, as questões sociais, culturais, políticas, tudo o que envolve o contexto do texto constitui-se como *universo*, e avaliá-las aqui demanda uma síntese.

Podemos desdobrar da situação desta mulher um contexto solitário, em que não há comunicação com a alteridade e, mesmo que se espere por ela, se “espera sentado”. Somos, assim, levados a acreditar que o *universo* desta peça se caracteriza por um profundo *isolamento*, onde a solidão e o desamparo são condições existenciais da personagem. Mas este isolamento é manchado pela busca de contato, pela impossibilidade de se contentar com o isolamento. Ela espera o “fim de um longo dia”, narra esta espera ao mesmo tempo em que é agente desta espera. Na verdade quem narra é sua voz gravada, numa tentativa de distanciamento da própria vida. Alheia a sua vida a mulher se afasta de si para melhor contar sua história? Ou cria um duplo sonoro, de poucos contornos, pura vocalidade e vibração, reflexo de um sujeito múltiplo em que nem o corpo fisiológico se caracteriza como uma unidade? Fato é que fora *esperar*, as ações do texto estão presentes na narrativa e dela desdobramos os elementos da análise.

A narração em terceira pessoa pode dar a entender que se trata da história de outra personagem, mas a didascália esclarece já no início do texto que uma mulher se balança enquanto sua voz, em OFF, narra o texto. Antes da gravação ela apenas se lamenta, dizendo: “Mais” e narra sua própria vida como se fosse a vida de outrem, criando um diálogo entre a palavra pronunciada no presente e o resto do texto gravado. Ela seria obrigada a se ouvir diariamente, por isso lamenta? Ou este advérbio (Mais) é um pedido, uma afirmação? Por favor, mais! A performatividade se afirma forjando uma conversa entre a personagem e seu duplo vocal, equivocando a noção de tempo, espaço e sujeito.

É um recurso autorreferencial característico da escrita contemporânea, em que a personagem se distancia de si própria para se referenciar em terceira pessoa. Tal recurso produz

---

<sup>27</sup> Assim descreve Beckett a personagem de *Canção de Ninar* nas didascálias.

no texto um estranhamento, dando a ideia de um duplo, de uma pessoa que é duas. Não uma pessoa dividida ao meio. Não se trata de fatias de uma unidade, mas do “um” já ser constituído de dois (ou mais). Beckett, como homem de seu tempo, parece não considerar o sujeito como sendo constituído de uma identidade. Em Beckett ele é múltiplo e se apresenta por fragmentos. Em *Canção de Ninar* o fragmento de personagem ouve-se falando de si, como se fosse outra pessoa falando de uma terceira. Como alguém que abre a porta para si mesmo. Seria esse o paradoxo de Beckett? A impossibilidade da solidão de si? Trata-se do reflexo da cisão do sujeito que na pós-modernidade não é identitário. O “um” já é “outro”. O sujeito é incompleto, fragmentado. Não há unidade, ele é despedaçado, “não todo” em termos lacanianos, múltiplo em termos deleuzeanos. A completude não há. Restam rastros, pedaços inacabados de um sujeito cujo “buraco nunca será tapado”. Mesmo o amor e a morte, para ele, já não são promessas da desejada unidade.

A jovem/velha, durante quase todo o texto espera. Espera que chegue o tempo em que ela diga a si mesma (e é exatamente o que ela faz): “tempo que ela acabe”, acabe de vagar por ai, deixe de ser errante. Mas espera também por alguém. Primeiro ela espera “um outro como ela, um outro ser como ela, errante como ela”. Vejamos o fragmento:

Mulher: Mais. Voz: Até o dia enfim. Fim de um longo dia. Onde ela diz. Se diz. A quem mais. Tempo que ela acabe. Tempo que ela acabe. Acabe de errar. Daqui de lá. Tudo olhos. Todas partes. Em cima em baixo. **À espera de um outro. De um outro como ela. De um outro ser como ela. Um pouco como ela. Errante como ela.** Daqui de lá. Tudo olhos. Todas partes. Em cima em baixo. À espera de um outro... (BECKETT, p.32, 1982)

Trata-se da espera de alguém em mesma condição. Como se saber do desamparo alheio pudesse confortar o próprio fracasso. A ação de esperar caracteriza toda a curta obra, sem que haja outra ação forte o suficiente para suplantar a espera e construir um novo acontecimento. Logo, entendemos que o único acontecimento do texto é a *espera*, e que ele é a tradução de Beckett para o universo de *isolamento* que o texto apresenta.

Todavia esta espera é constituída de momentos, farelos que ela gera para que haja a variação na repetição do mesmo. O *retorno*, o *equivoco* e a *desistência* são os momentos identificados que não possuem densidade para gerar um acontecimento, ficando subsumidos à *espera*. Porém é importante fazer esta divisão em momentos porque é no *retorno* que encontramos a principal circunstância dada: o próprio *retorno*. Esta circunstância deve ser antagônica com o universo para que haja conflito. Em *Canção de Ninar* o universo de isolamento é interrompido, fractalizado pelo retorno da personagem à janela, que espera encontrar alguém nas janelas de frente á sua. Já no *equivoco* temos como que um clímax do texto, em que as forças se

agudizam, ele seria, se tivesse força, nosso acontecimento central. Como pedaço de acontecimento final, temos a *desistência*. Iremos desenvolver melhor estas questões no decorrer do artigo.

Circularmente a narrativa dá voltas e pára no mesmo lugar, com diferenças significativas. A performatividade do texto se coloca em blocos de frases que se constroem pela repetição. Nestas orações é a variação de palavras que não permite o engessamento do texto. Portanto, há mobilidade em Beckett, há ação. Mas uma mobilidade imóvel. As frases são curtas e, às vezes, não constituem uma oração completa. Há um empobrecimento voluntário do vocabulário que é ao mesmo tempo valorizado pela repetição e pela variação. Podemos pensar este texto como sendo atravessado e constituído de uma linha de variação contínua que destrói os contornos da representação do real, para apresentá-lo em intensidades e sensações.

Para Deleuze (2007) a variação contínua é o próprio movimento do devir, ou seja, é constituída de linhas intensivas que desfazem os contornos do padrão e criam algo novo. Há, na verdade, a criação de um simulacro, em que se geram duplos dos fluxos de forças que compõem a vida no texto. Diferente da representação mimética, o simulacro não pretende abarcar a totalidade da realidade. Contenta-se, e isso é muito, em reproduzir intensidades, sensações, imagens da realidade. A realidade recriada, reconstruída, se desdobra em uma obra autêntica em que poesia, dramaturgia e música se equivocam.

Em *Canção de Ninar* a variação contínua gera uma personagem de contornos quebrados, fendidos, esfumaçados, com espaço para o caos, para a passagem de intensidades, diferenças. Deleuze (2007) propõe pensar a criação artística não mais sob a égide da representação. Ele faz uma importante distinção entre a Figura e o Figurativo. O Figurativo se refere ao representacional, à narrativa, à ilustração, à personagem. A Figura se opõe ao figurativo por não pretender “estar no lugar”, por não ser uma personagem de contornos definidos por um conflito, por uma história, por circunstâncias. “As Figuras se erguem, se dobram ou se contorcem, libertas de qualquer figuração. Elas nada mais têm a representar ou narrar, pois se contentam em remeter (...) elas só têm a ver com sensações...” (DELEUZE, 2007, p.18).

Segundo o filósofo é a relação da Figura beckettiana com seu isolamento que determina os contornos da imagem criada. A Figura é a forma da sensação, uma sensação que deve variar. Bacon citado por Deleuze (2007, p.12) diz: “(...) a sensação é o que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro. É por isso que a sensação é mestra de

deformações, agente de deformações no corpo (2007, p.43)”. A sensação de *Canção de Ninar* é o *esgotar*, como parece ser toda a obra de Beckett.

Por uma precisão e para sair do território da representação, Beckett isola suas Figuras em áreas. Condensação, espaços vazios, buracos, camas, cadeiras. O esgotado parece pedir por um lugar sintético, sem localização possível, sem endereço, inumerável. A narradora permanece o tempo inteiro sentada, não se levanta, não anda, não corre, nem ao menos fica de pé. Uma vida sentada para alguém que espera. A expressão “esperar sentado”, aqui, ganha outra dimensão. Não se trata de parar, sentar e esperar. Não é uma pausa para uma espera. A espera é ela mesma a condição de vida. A Figura só vive porque espera. Não há saída para ela, pois seu fragmento de história trás apenas testemunhos de uma espera. Só nela a mulher pode se desdobrar e agir. A ação em Beckett é estática.

Segue o bloco do texto em que a jovem precocemente envelhecida espera por “uma outra alma viva, errante como ela”. Não se trata mais de “um outro como ela”, mas uma outra alma viva. Há diferença? Se antes ela esperava um igual, agora espera por um qualquer, podendo ser diferente dela. Todavia, a rotina e o hábito são como uma compulsão. E a repetição é o mecanismo pelo qual o tédio se conforta: ela ainda espera alguém. A repetição de palavras e frases além de denotar uma rotina inexorável, sugere uma musicalidade experienciada na língua, o que aproxima muito o texto de um poema. Há a criação de outra língua. O poema torna-se um ritornelo desta língua e tende a se esgotar.

A *Canção de Ninar* é um ritornelo motor que tende para seu próprio fim, e nele precipita todo o possível, indo “cada vez mais rápido”, sendo “cada vez mais breve”, até a brusca parada, logo mais. A energia da imagem é dissipadora. A imagem acaba rápido e se dissipa, uma vez que ela própria é o meio de terminar. (DELEUZE, 2007, p.86)

Este esgotamento possui uma energia dissipadora que abre vácuos no tempo e hiatos no espaço. Beckett abre furos na língua para conectar-se com seu fora, para ver o que ela tem por de trás. O não escrito da língua.

Como todo acontecimento, o fundamental é gerado por uma circunstância, mas como se trata do início do conflito temos, assim, a principal circunstância dada do texto. Em *Canção de Ninar* temos um vestígio de acontecimento fundamental. É nele em que indícios de conflito aparecem. Podendo ser inferido, assim, que há rastros de uma *possibilidade* de fábula que, todavia, não se efetiva. São resquícios. Um ensaio.

Até então ela esperava num universo de solidão. Agora ela volta para sua janela para, além de esperar, expectar, procurar, observar. Trata-se do *retorno* da narradora. É uma nova

circunstância que imprime drama na peça e gera indícios de uma linha transversal de ação e um superobjetivo.

Mais. Se bem que enfim. Fim de um longo dia. **Ela voltou. Enfim ela voltou.** Se dizendo. A quem mais. Tempo que ela acabe. Tempo que ela acabe. Acabe de errar. Daqui de lá. **Tempo que ela volte. Se sentar em sua janela. Tranquila na sua janela.** De frente a outras janelas. Se bem que enfim. Fim de um longo dia. Ela voltou enfim. Se sentou em sua janela. Levantou a persiana e se sentou. Tranquila na sua janela. Única janela. De frente a outras janelas. Outras únicas janelas. Tudo olhos. Todas partes...(BECKETT, p.33, 1982)

O texto se repete em blocos de variações, e cria, assim, uma combinatória em que são inseridas, às vezes, novas palavras. Criado pelo autor, concretizado pelo ator, estudado pelo diretor, o superobjetivo diz respeito a tudo o que envolve a obra, a todos os elementos componentes do texto. Ele guia o ator na construção de sua linha de ação:

Tudo o que ocorre na obra, todas as tarefas isoladas grandes ou pequenas, todos os pensamentos e ações do artista, relacionados com a criação e o papel tendem a concretizar o superobjetivo (STANISLAVSKI *apud* D'AGOSTINI, 2007, p.28).

O superobjetivo da figura de *Canção de Ninar* parece ser ver alguém por sua janela para *se comunicar*, se relacionar de maneira efetiva. Ele é concretizado pela linha transversal de ação, um encadeamento de ações criadas por objetivos menores. Esta linha não precisa ser linear em que uma ação leva a outra. Pois não se trata de uma intriga dramática, mas de pedaços de fábula. Ela pode ser construída por fragmentos, por partes desfigurantes. Trata-se de tudo aquilo que a personagem faz para concretizar seu superobjetivo. Caracteriza-se, neste texto, como a *luta para se comunicar*.

Ainda no momento acima aparece uma única janela, de frente a outras janelas. Sentada em sua janela a narradora espera um outro que, como ela, voltou. Mas pode ser uma outra alma viva, diferente dela, mas que como ela pode ter voltado. Depois de uma errância a narradora decide voltar, levantar sua persiana, se sentar e esperar. Onde ela andou, já que voltou? Ou se trata apenas do retorno à sua janela? Talvez tenha andado em lugar nenhum. Espera, solidão e errância... Temas recorrentes na obra de Beckett aqui são retratados numa narrativa terminal.

No bloco abaixo ela está sentada, tranquila na sua janela, mas as persianas das janelas em frente a sua estão fechadas. Não há ninguém, mas há expectativas da narradora em ver um rosto qualquer.

Todas persianas baixadas. Nunca uma só levantada. Somente a sua levantada. Até o dia o dia enfim. Fim de um longo dia. Sentada a sua janela. Tranquila na sua janela. Tudo olhos. Todas partes. Em cima em baixo. À espera de um outro. De uma outra persiana levantada.

De uma só outra persiana levantada. **Nada mais. Sem nem se quer um rosto. Atrás do vidro.** D'olhos. Famintos como os seus. De ver. De ser vistos... (BECKETT, p.34, 1982)

De repente ela diz “não” e parece ver uma persiana levantada. É a possibilidade de quebrar o universo de solidão no qual está submersa. Trata-se do momento mais próximo de um clímax da peça, em que o conflito é agudizado. Aqui este fragmento é nosso equivalente para o acontecimento central, chamado de *Equívoco*. Este acontecimento “deve constituir o ápice do conflito, o clímax, o fim da linha transversal de ação” (D’Agostini, 2007, p.50). É a possibilidade de comunicação que se aproxima. Talvez pudéssemos falar em um clímax beckettiano. **“Não. Uma persiana levantada.** Como a sua. Um pouco como a sua. Uma só. **E lá outro ser. Lá em alguma parte. Atrás do vidro. Uma outra alma viva.** Uma só outra alma viva. Até o dia enfim. Fim de uma longa jornada... “(BECKETT, p.35, 1982).

Mas nada acontece, ninguém aparece, não há comunicação, não se estabelece com ninguém uma possível relação. Ela retorna, então, a seu fragmento de rotina. No próximo bloco de texto ela baixa a persiana, desce a escada e se senta na cadeira de balanço de sua mãe. Parou de esperar? Esta resignada? Foi absolvida? Ou como Sísifo rola a pedra até o alto do morro para vê-la cair e ter de rolá-la de novo *ad infinitum*? Temos a impressão de que ela repete todo dia a mesma sequência de ações, esgotando o real pela repetição, tal qual a história de sua mãe. O longo dia acaba, mas recomeça amanhã...

Mais. Se bem que enfim. Fim de um longo dia. Ela desceu. Enfim desceu. A escada rígida. **Baixou a persiana e desceu. Lá em baixo. Se sentou na velha cadeira de balanço. A de sua mãe. Esta onde sua mãe sentava.** Ao longo do ano. Toda vestida de preto. De sua mais bonita roupa preta. Ia se balançando. Se balançando. Até seu fim. Seu fim enfim. Louca a gente dizia. Um pouco louca. Mas inofensiva. Louca inofensiva. Morta um dia. Não. Uma noite. Morta uma noite. Fim de um longo dia. Na sua cadeira de balanço. De sua mais bonita roupa preta. Cabeça caída. Na sua cadeira de balanço balançando. Balançando sempre... (BECKETT, p.37, 1982)

Este trecho é caracterizado por um cansaço e pelo esgotamento da Figura, do conflito e da linguagem, que, levada às suas fronteiras, não encontra mais o possível. É quando ela parece desistir de esperar por alguém, quando já não há a linha transversal de ação. Ela pára de esperar e entende que a solidão é condição de existência. Trata-se do momento denominado de *resignação*, equivalente do acontecimento final, que mostra a personagem voltando para sua dura condição, entendendo que a única pessoa a quem possui é si própria. Na cadeira de balanço de sua mãe, ela se embala e lentamente cerra os olhos, como se adormecesse ou mesmo morresse. Como a morte não é uma solução para Beckett, acreditamos que ela apenas adormece, mas o faz como num ritual fúnebre, veste-se “de sua mais bonita roupa preta”, e se balança até adormecer. Cumprindo

um ciclo diário em que vigília, espera, letargia, sono, atravessam-se produzindo sensações de esgotamento.

Se bem que enfim. Fim de um longo dia. Ela desceu. Desceu enfim. A escada rígida. Baixou a persiana e desceu. Lá em baixo. Se sentou na velha cadeira de balanço. De braços enfim. **E se balança. Se balança. Os olhos fechados. Se fechando. Por muito tempo. Tudo olhos. Olhos famintos.** Todas partes. Em cima em baixo. Daqui de lá. Na sua janela. História de ver. De ser vista... (BECKETT, p.38, 1982)

A história de mais uma solitária está chegando ao fim? Mas houve um começo? Como diz *Clov*, em *Fim de partida*: “O fim está no começo, e no entanto continua-se.” Nos encaminhamos para o final da peça, o que nos faz pensar que ela é um grande desfecho desde o início. Este momento se caracteriza pela não solução do conflito. É quando a narradora entende que está sozinha, que a completude não chega com a alteridade, que a verdade não está no outro. Como um típico desfecho beckettiano o conflito não é solucionado, ela não sai do universo de solidão. A narrativa, assim como a longa jornada, está chegando a seu fim. Será? Como se parar de narrar a própria história implicasse em parar de viver. Ou seria um silenciar, simplesmente. “Falo, logo existo”, é uma expressão com a qual se pode fazer referência à obra de Beckett?

Tempo que ele desça. A escada rígida. Lá em baixo. **Seja ela a outra. A outra alma viva. Para ela só.** Se bem que enfim. Fim de uma longa jornada. Ela desceu. A escada rígida. Baixou a persiana e desceu. Lá em baixo. Se sentou na velha cadeira de balanço. E se balança. Se balança. Se dizendo. Não. Nunca mais isso. Na cadeira de balanço. De braços enfim. Para ela dizendo. Balança daqui. À merda a vida. Balança daqui. Balança daqui... (BECKETT, p.39, 1982)

Assim a Figura beckettiana encaminha-se para um movimento de introspecção e de solidão, como o próprio movimento da cadeira de balanço sugere. Se balançando a narradora realiza um processo de ensimesmamento. Ela fica só com seus pensamentos. Este é o processo da figura esboçada por Beckett e *Canção de ninar*. Vive por que se vive. Solidão, morte, existência, são neste texto apresentadas de forma poética e performática.

O sujeito tem de se recriar, tomar as rédeas da própria vida. Essa é a alternativa vislumbrada por Beckett. Se não há um outro possível, então ela tem de se valer por si só. Tem de tentar dar sentido a vida com os mecanismos que lhes são oferecidos. O sentido não está numa alteridade. O sentido da vida é o próprio viver. À merda a vida, pois ela continuará a viver independente de qualquer coisa.

O tema da peça é o *desamparo*. A ideia nasce da união do universo anterior, tema, linha transversal de ação e acontecimento final. Podemos dizer, assim, que a ideia de *Canção de ninar* é: *Num universo de profundo isolamento, o sujeito se percebe só, sendo que a luta para encontrar*

*alguém com quem se comunicar acaba na compreensão de que o desamparo é sua condição existencial.*

Num ambiente de extemporaneidade, fragmento, vazio, desamparo, a realidade é estável, mas estável em demasia. Ainda que “estável” a realidade é simulada. Forças, potências do esgotamento são recriadas em uma narrativa fragmentada que opera pela variação e combinação. A performatividade joga com os elementos dramáticos construindo uma combinatória de sensações e imagens que imprimem ritmo e cor à leitura. O esgotamento beckettiano, aqui, recria o cotidiano em versos.

## REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autres dramatiques**. 1º edição. Paris: Minuit, 1982.

D’AGOSTINI, Nair. **O método da Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 290f. Tese (doutorado em Literatura e cultura russa)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**. 1º edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. 2º edição. São Paulo: Ed: 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon: lógica da sensação**. 1º edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEHMANN, Hans Thies. **Do logos à paisagem: texto na dramaturgia contemporânea**. Tradução de Stephan Baungartel. Routledge, 1997.

PADILHA, Priscila Genara. **Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett**. 2011. 120f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2011.

VIVIESCAS, Victor. **Nostalgia de Sísifo: possibilidades de la escritura Teatral posmoderna**. In: Colóquio Internacional Sobre o Gesto Teatral Contemporâneo, Ciudad del México, nº. 2, nº. 5, p.49-63, 2004.