

BECKETT: DIÁLOGOS SOBRE PEGADAS SONORAS

Beckett: dialogues on sound footprints

Cristina Santaella Braga¹

Cássia Navas Alves de Castro²

Resumo: O objetivo desse artigo é refletir sobre o conceito de dramaturgia a partir da peça *Footfalls* (1975) do escritor irlandês Samuel Beckett. Após a introdução da peça, realizaremos uma leitura psicanalítica do que está marcado nas entrelinhas dos ritmados passos falados, no compasso que ecoam nas vozes dos pés, que se calam ao relembrar.

Palavras-chave: dramaturgia; narcisismo; identificação e pulsão.

Abstract: The aim of this paper is to discuss the concept of dramaturgy from part *Footfalls* (1975) the Irish writer Samuel Beckett. After an introduction of the play, will hold a psychoanalytic reading of which is marked between the lines of spoken rhythmic steps at bar that echo the voices of the feet, which are silent to remember.

Keywords: drama; narcissism; identification and instinct.

INTRODUÇÃO

A palavra “texto”, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa “tecendo juntos”. Nesse sentido, não há representação que não tenha “texto”. (...) Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como “dramaturgia”, isto é, drama-ergon, o “trabalho das ações” na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama. Barba (1995, p. 67).

Tudo aquilo que é trabalhado visando diretamente à atenção do espectador, como a compreensão, emoção e cinestesia, pode ser tido como uma ação. Porém, a ação só é operante uma vez que se faz o entrelace, laço texturizado de textura -“texto”. A trama pode ser de dois tipos. O primeiro tipo é conseguido pelo desenvolvimento de ações no tempo por meio de uma *concatenação* de causas e efeitos, ou através de uma alternância de ações que representa dois desenvolvimentos paralelos. O segundo tipo ocorre somente por meio da *simultaneidade*: a presença simultânea de várias ações. Assim, *concatenação* e *simultaneidade* são duas dimensões da trama, são dois polos cuja tensão e dialética determinam a representação e sua vida: ações em trabalho - dramaturgia. (ibid., p. 67-71).

No entanto, é importante notar que esta “vida” pode se perder quando a tensão entre elas fracassa. Se o polo da concatenação impera, há uma lógica da cena pronta, sem densidade, tensão e questionamentos. Há uma certa letargia, o espectador acaba perdendo a oportunidade de ser co-autor de tudo aquilo. Então, “desliza o espetáculo para a sonolência de uma legibilidade confortável”.

Por outro lado, se o polo da simultaneidade sobrepõe-se, “pode resultar em arbitrariedade, caos”. Espetáculos onde a promessa do acontecimento cai no esquecimento, dentro da própria trama, podem levar o espectador à busca desse objeto perdido não mais como causa, mas efeito sem feito. Para mais bem entender, uma analogia. De que nos valeria uma sessão de análise psicanalítica sem pontos de significação, capazes de fazer a cadeia significante deslizar? Não passaria de uma cena já pronta, como uma propaganda televisiva mastigada ou uma catarse sem função de sublimação? É uma questão. Na verdade, deve ser uma questão. Como equilibrar os dois polos de maneira que eles possam relacionar-se? Barba responde essa questão quando afirma que:

Quanto mais a representação fornece ao espectador a experiência de uma experiência, mais ele deve dirigir sua atenção para a complexidade das ações que estão acontecendo, de modo a não

perder seu senso de direção, seu sentido de passado e futuro - isto é, a história, não como uma anedota, mas como o “tempo histórico” da representação. Todos os princípios que possibilitam dirigir a atenção do espectador podem ser extraídos da vida da representação (das ações que estão em trabalho): o entrelaçamento por meio da concatenação e o entrelaçamento por meio da simultaneidade. Criar a vida de um espetáculo não significa somente entrelaçar suas ações e tensões, mas também montar a atenção do espectador, seus ritmos, para induzir nele tensões, sem tentar impor uma interpretação (ibid. p.70)

Uma questão crucial referente à composição da trama, tanto quanto posso ver, vai ao encontro do que Birkenhauer (2007) conceituou como processo de dupla perspectivização para o teatro. Os textos dramáticos estão às voltas com “uma cena a ser representada, uma ação, uma interação, mas em seu cálculo compositório se relacionam com o processo de apresentação, com a percepção do espectador”. Essa relação está diretamente vinculada com a apresentação teatral: “a perspectivização dupla da fala dramática”. A aliança entre o “texto principal e as falas das personagens” pode ser entendida como “sistema de comunicação interna”. O “texto coadjuvante” - “as indicações sobre os interlocutores, as didáscalias, definições de atos, de entradas e saídas de personagens - é atribuído ao sistema de comunicação “externo”.

No teatro pós-dramático (e expressivamente em parte da dança moderno-contemporânea), podemos visualizar o sistema de comunicação interna diminuindo de intensidade em prol de um aumento de luminosidade do texto coadjuvante. Na verdade na dança, eminentemente na chamada dança-teatro, este texto coadjuvante ocupa a centralidade do sistema de comunicação interna.

Entretanto tanto num como noutro, “a comunicação externa não implica simplesmente no endereçamento ao espectador real, mas na formação dessa relação, a perspectivização daquilo que é representado”. Assim,

A encenação realiza uma dimensão da língua que se livra da função descritiva e comunicativa da fala dramática. Ela gera novos espaços

de significação, de modo que a língua não é mais somente parte funcional da narrativa dramática, mas desenvolve um movimento próprio, que por sua vez transforma o acontecimento cênico (ibid.).

Será que isso não nos remete ao *Not I* de Samuel Beckett (1972)? O ouvinte- farrapo imóvel, como uma orelha gigante, ouve paralisado uma boca humana que não se cala. Parte de uma partitura vocal se faz presença e o espectador ali deve entender na semântica dessa partitura. Assim também, em *Footfalls* (1975), acompanhamos, como numa partitura musical, uma mulher em farrapos, arrastando-se no ritmo repetitivo do ir e vir. Nesse andar, a linguagem não sustenta o nexó simbólico, em lenta dissolução de uma lembrança que insiste impotentemente em ser rememorando o vai e vem dos pés compassados. Dois corpos, dois fragmentos..., em *Not I*, marcado por uma boca histericamente verborrágica e, em *Footfalls*, por passos que se arrastam numa liturgia da dor, do fracasso e de um enigma fantasmagórico.

Ao invés de insistir no texto literário, dever-se-ia indagar que tipo de experiência de linguagem humana ele possibilita. O que faz do teatro um espaço da literatura não é o fato de que se montam textos literários. Teatro também pode se tornar um espaço para vivenciar a literalidade, onde não se encenam textos literários. (ibid.).

O conflito desloca-se do eixo intraficcional rumo ao eixo extraficcional. O deslocamento desses eixos comunicativos tornaram-se ferramentas das práticas pós-dramáticas. “A través dele, o referido princípio da montagem enfoca as cisões e as suturas inscritas no seu material, transgride a mera intertextualidade, a complexidade orgânica ficcional, para mostrar ao espectador o seu modo de inclusão no arranjo cênico...”. Ainda para o autor,

Não se trata da antiga idéia de textocentrismo ou cenacentrismo, mas de uma relação de resistência e oposição produtiva entre texto e cena, entre discurso e material, entre ficção e empiria, já inscrita na própria textualidade. (Ibid:37).

SAMUEL BECKETT: TEATRO DO ABSURDO NA FANTASMAGORIA DE MAY

Escrever sobre Beckett é descrever, de forma sucinta nossos pontos de vista frente à genialidade da obra de um dramaturgo que, de certa maneira, empenhou-se em rejeitar as convenções de representações, tidas na unidade aristotélica de tempo, espaço e ação. Sem abandoná-las de vez, Beckett vislumbrava e trazia, na plasticidade da linguagem da obra, a experiência que arruína toda experiência, que expropria o sujeito de si e do mundo, do ser e da presença. O entendimento da experiência enquanto ruína, parte despedaçada do vazio existencial, marcado no ser que tenta ser através das frágeis palavras que persistem em uma inscrição textual, pode ser vislumbrada também no mais famoso livro *Metamorfose* (1912), do escritor tcheco Franz Kafka. Ora, neste livro não somente acompanhamos o retrato de um homem, caixeiro viajante, Gregor Samsa, transformado em um inseto monstruoso que, ao acordar, se depara com o próprio corpo metamorfoseado em um bicho com “dorso duro e inúmeras patas”, como também vemos um autor de metáforas, que contextualiza a condição humana e os dramas psíquicos duma sociedade.

Em nossos monólogos, sempre dialógicos com um grande Outro (a linguagem) é onde se constituem as diversas possibilidades de narrar e desgarrar conflitos muitas vezes não explicitados na cena da vida cotidiana ou nos palcos. Esses conflitos na cena encontram-se a nível simbólico, porque levam seus espectadores, leitores às pausas, gestos, sons, luz, cenografia e objetos ali presentes. Ora, será que não estamos falando de um diálogo do Eu com os objetos da fantasia?

Para tanto, entraremos, por um instante na teoria psicanalítica, para compreendermos alguns conceitos importantes que nos guiarão nas reflexões acerca deste artigo que estamos colocando em questão. O que propomos discutir são as relações subjetivas e seus resquícios traumáticos, enquanto fantasia/fantasma. Há, portanto, sob esse ponto de vista, que retroceder a alguns conceitos basilares para entendermos de que subjetividade, de que sujeito falamos, de onde fala, quem fala, como é falado.

De acordo com Nasio (1999, p. 81-38), “identificar-se é um movimento em direção ao outro. O sujeito pode identificar-se sem saber, não com uma determinada particularidade exterior e visível do outro, mas com emoções, sentimentos, afetos, desejos e até fantasias, ocultos na vida interior desse outro”.

Se me pedirem uma definição de identificação, do ponto de vista analítico, direi que a identificação é o movimento ativo e inconsciente de um sujeito, isto é, o desejo inconsciente de um sujeito de apropriar-se dos sentimentos e fantasias inconscientes do outro. (ibid., p.83).

Falar da identificação de uma pessoa com outra equivale simplesmente a falar do amor, pois só posso me identificar com um outro se esse outro for o meu eleito. Identificar-se com o outro, assimilá-lo e deixar-me assimilar por ele é, exatamente, amá-lo. A identificação assim é a palavra que nomeia o processo do amor.

Mas a identificação designa também um processo tão essencial quanto o do amor, isto é, o processo de formação do eu. De que substância é feito nosso eu? (...) somos feitos de todas as marcas que deixam em nós os seres e as coisas que amamos fortemente agora ou que amamos fortemente no passado e às vezes perdemos. Isto é, os seres e as coisas com as quais nos identificamos. Então quem sou eu? Sou a memória viva daqueles que amo hoje e daqueles que amei outrora. (ibid., p. 84)

Segundo Cukiert (2000, p. 33,41), para Freud, "o ego é antes e acima de tudo um ego corporal". O ego se constitui, se constrói. A noção de auto erotismo, por sua vez, designa um estado original do psiquismo, anterior ao ego e às relações com o objeto, caracterizado pela consciência de qualquer organização do conjunto pulsional. É imprescindível que algo seja acrescentado ao auto erotismo para que o narcisismo se dê, ou seja, o investimento libidinal dos pais no corpo da criança. A consequência desse investimento materno, no corpo do bebê, o leva da fragmentação à

construção de um corpo unificado, narcísico. "O ego se constitui a partir das identificações ao outro que é tomado como modelo".

Faria (2003: pg. 31), por seu lado, afirma que o conceito que melhor define a compreensão freudiana de sexualidade é o conceito de *pulsão*. Nos "Três ensaios" (1905), Freud define a pulsão como "representante psíquico de uma fonte endossomática e contínua de excitação em contraste com um "estímulo", que é estabelecido por excitações simples, vindas de fora". Assim, pode-se dizer que o conceito de pulsão situa-se na fronteira entre o psíquico e o físico. São quatro as características da pulsão: (1) possui uma fonte somática; (2) exerce uma pressão no interior do organismo; (3) sua finalidade é a descarga de tensão oriundo da excitação somática; (4) seu objeto é qualquer um que possa promover a diminuição de tensão pulsional no interior do organismo.

Paralelamente à leitura freudiana, Jacques Lacan, que além de seus estudos em psiquiatria, deu continuidade à obra freudiana, recorreu, entre outras áreas, à lingüística, especialmente ao pensamento de Saussure. A releitura operada por Lacan da obra saussuriana estabeleceu uma analogia entre o funcionamento dos processos inconscientes e certos aspectos da linguagem em sua perspectiva estrutural, insistindo na primazia do significante sobre o significado. "Lacan baseou-se na idéia de que o eu se constrói primeiramente a partir do outro, em especial a partir da imagem que lhe é devolvida pelo semelhante". No decorrer de sua produção teórica, Lacan desenvolveu os conceitos de Imaginário, Simbólico e Real. Esses três conceitos devem ser tidos como inseparáveis, formando uma estrutura. Assim, o corpo pode ser estudado através de três pontos de vista complementares, sendo eles: o Imaginário, "como a imagem do corpo próprio a partir do outro marca a constituição subjetiva e a imagem assumida pelo sujeito; o Simbólico como o corpo marcado pelo significante, propiciando a articulação entre a fala, a linguagem e o corpo, e o Real como energia psíquica da qual o corpo orgânico seria apenas a caixa de ressonância" (Curkiert 2000: 110). Segundo esta autora (ibid. p. 120- 121).

De volta Beckett, sabemos que esse autor traz o cenário psíquico à cena em lugar do cenário externo, as ações internas correspondem àquilo que comumente se tem por ação externa. (Farias, 2008). A palavra dramática não está mais sobremaneira na página, transportada para um novo meio de expressão artística, onde, de alguma forma, sofrerá alterações significativas. Esta palavra, agora circunscrita no espaço, circula na ação dramática, nela a ação se faz e refaz..., desdobra-se..., esvazia-se..., se perde..., se acha num avançar e retroceder, marcada na voz ritmada de um ator que a materializa, junto àqueles com quem acaba compactuando sua existência no tempo presente. Neste caso, as platéias frente as quais a cena da obra se desenvolve. Platéias que se fazem representar através da ação cênica. (Navas 2011: 39).

Em *Footfalls*, estamos às voltas com o significante, marcado nos passos compassados de uma lembrança interminável, infalível, insolúvel... perdida. Significante saltitante, que vai e volta, vai e vem numa trama infinita de significações, essa que dá lugar para o desejo se instaurar. Lugar dos passos que significam na ritmada dissolução do ato da significação. Pés que tentam delinear uma ordem espacial linear, sem curvas e trapaças. Lugar pretensamente seguro. Lugar sem entraves, paradoxalmente fechado. Mas, como falar da segurança de May-mãe..., trânsito intersubjetivo necessário, irrefutável, impreciso.

Sizenando de Moraes (2000, p. 162-167) afirma que o ator de alguma maneira precisa ser capaz de assumir a obra como uma projeção de sua própria imaginação. Dessa forma, “o sentido passa a ser expresso não mais por uma cadeia de códigos racionais, mas por uma via sensorial, mergulhada na psique, na emoção humana, independentemente do significado racional que as obras possam ter”. Ora, se, mesmo assim, “a palavra teatral quiser lutar contra tal força, se quiser permanecer soberana, a exemplo do que ocorreu até o naturalismo, frente a tais instrumentos imagéticos tão marcados pela época contemporânea, ela pode correr o risco de ser soterrada”. Com isso, “ao olhar para a alma do texto, o diretor descobre os seus intervalos, os

pontos onde irá interferir e imprimir a sua escritura”. Cria-se assim uma tensão entre o texto e a cena, “verificando em que nível se dá essa a relação no instante teatral”. (ibid.,p. 215)

A ação dramática ficará no interior, substrato, entrelinhas da fala. Imagens de solidão, ausência de significado explícito, narrativa esvaziada que imprime, nos personagens beckettianos, um retorno humilde aos questionamentos vitais da existência humana. Homem múltiplo, destino obrigatório da multiplicidade cuja única obrigação é sua interpretação do mundo. Beckett nos mostra um método polifônico, confrontando o público com uma estrutura organizada de imagens que se complementam (ibid.,p. 222-225).

É justamente na “não ação” e no conflito não aparente, que se criam imagens únicas através dos rastros e das “falas que se tornam parte de nosso quadro de referências sem podermos livrar-nos dela” (ibid., p. 225). Beckett reduz seus kafkianos Gregor Samsas a restos humanos metamorfoseados ao sempre retorno, ao insuportável vazio constituinte da nossa condição humana? É nesse ponto, leitor, que se pode trazer à discussão a escolha que fizemos da peça *Footfalls*. Porque essa peça em meio a tantas outras?

Primeiramente porque, através da “quebra-dos-passos ou do passo que cai”, parte da inquietude que deu origem a este texto emergiu vazio com promessa de completude. Busca mobilizadora de nosso desejo, sempre insatisfeito no mote imperdoável, na busca da completude sempre faltante. Desejo que não pode ser nomeado com destreza mostrando-se num lampejo, na tentativa fracassada de se fazer simbólico, nas palavras que, no texto, sustentam a nossa rubrica.

De acordo com Knowlson (1986), em *Footfalls* temos como personagens May e sua mãe. A peça é dividida em três partes, a primeira é marcada por um diálogo de May com a sua mãe, a segunda parte é um monólogo da mãe relembrando cenas da infância de May, convocando-a a participar dessa lembrança, quando questiona e lhe pergunta coisas sobre o passado e a terceira parte na qual já não identificamos qual o sujeito da enunciação, se é

a May que lembra, se é a mãe, que fala por ou com ela ou se é a voz da mãe. Temos a sensação de uma busca incessante de uma vida vivida, e fracassada pelos vestígios incompletos da lembrança.

A linguagem em farrapos, arrastada, interroga sobre sua capacidade de representar, a própria dificuldade de May em lembrar-se de forma linear de sua história materna constitui-se em elemento de representação. O passado é irreconhecível no diálogo da Mãe, enquanto eco de uma voz viva, que só reconhecemos como parte presente.

Abaixo observamos a instrução do desenho dos movimentos dos pés milimetricamente detalhados. Marcação de pausas num texto de quatro páginas, algumas dessas pausas devem ser longas.

Ainda de acordo com Knowlson (ibid: 351-358), “the play was visualized in terms of a composite and specifically the atricalimage”, som e silêncio, movimentos repetitivos e quietudes, constante diminuição da luz, fraca até a escuridão, fornecendo assim vários elementos contrastantes que compõem essa delicada extenuante miniatura dramática. “...every bit as mysterious as the strange spectral figure of May Herself”.

Na peça, temos uma qualidade ritualística junto a uma estranha fusão do passado no tempo presente. “An important part in shaping a liturgy of suffering in which not only age and illness are evoked, but as the following extract reveals, life is indicated as a Passion to be lived through and wished away”:

A sequência de tempo, na primeira parte, é incerta e, na segunda, a localização física também se torna dúbia e misteriosa. O evento principal da segunda cena apresenta-se por um monólogo biográfico recontado pela mãe, agora narradora e biógrafa. Isso, até o momento da interrupção de May, ao anunciar que o movimento de seus passos em si não fora suficiente e que ela precisava escutar o som dos pés no piso.

A Terceira parte consiste num epílogo de May, no qual as falas se misturam. Não identificamos o sujeito da enunciação, somente a referência à enunciação, pois esta se assemelha a uma viagem onírica desamparada pelas frágeis lembranças sempre obscuras, somente faíscas, um lampejo de luz que vaza do inconsciente.

Será que, ao final da peça, resta apenas a percepção de um fantasma falando de lembranças fantasmagóricas? Ora, não há como negar a presença desse “Outro” latente no discurso de May, numa vestimenta que se arrasta, nas mãos presas, em passos que precisam ser audíveis, *ritmadamente audíveis*, como saída da disjunção que é vista, no discurso inconsciente, como lugar do Outro. Presa ao desejo que vem a ocupar no discurso materno, resposta audível nas falas pausadas, numa lógica que opera como resposta à hiância (explicar o que é hiância) do campo desse Outro.

CONCLUSÃO

Ao ler e reler *Footfalls*, podemos desistir de encontrar uma lógica segura, precisa e linear, a escuta tendo se dado por aquilo que Freud (1912) nomeou como “escuta flutuante”. Ora, se não tivermos em mente a idéia freudiana de uma tal escuta, perderemos a cinestesia da dolorosa e angustiante viagem de May, presa ao desejo materno. O que liga, entrelaça May a esse eco-obstante? Assim também, o ritmo desenfreado dum boca-buraco nos oprime em *No I* cuja única certeza é quase sermos devorados por uma angústia que começa a ser despertada em nós, ali parados, espectadores.

Sobre a “escuta flutuante”: assim como o analista constrói junto com o analisando uma cena compatível com aquilo que caminhará lado a lado com ele, nós, leitores/espectadores (e platéias), construímos junto como texto-argumento-cena, uma textura cinestésica subjetiva, numa participação intensa e insegura do porvir da trama, posto que em Freud (ibid., p. 162-167) tal escuta consistir em não dirigir o reparo para algo específico e em manter a mesma atenção uniformemente suspensa, em face a tudo o que se escuta. (...) Não se deve esquecer que o que se escuta, na maioria, são coisas cujo significado só é identificado posteriormente, como também Navas (2013) ao

tratar dos fenômenos da recepção da dança, a noção de escuta sendo ampliada para além da percepção dos fenômenos sonoros.

Deixar-se levar com o texto na cena, deslizar junto com as palavras, por mais que isso possa parecer, à primeira vista, uma mera postura comportamentalista frente ao espetáculo, não o é, tanto dentro do contexto colocado em Freud como no contexto de Pavis, como abaixo.

Dessa materialidade o espectador confrontado ao espetáculo tem a experiência concreta quando percebe materiais e formas, e enquanto se mantiver do lado do significante, quer dizer, enquanto resistir a uma tradução imediata em significados. Quer se trate da presença e da corporalidade do ator, ou do som de sua voz, de uma música, de uma cor ou de um ritmo, o espectador é primeiro mergulhado na experiência estética e no acontecimento material. Não tem que reduzir essa experiência em palavras, saboreia “o erótico no processo teatral”, não tem pressa em reduzir a representação a seus signos. (...) Confrontado a um gesto, a um espaço ou a uma música, o espectador apreciará o maior tempo possível sua materialidade: ficará primeiro tocado e como que tomado pelo espanto e mutismo por essas coisas que se oferecem a ele em seu estar aí antes de se integrar ao resto da representação e de volatilizar em um significado imaterial. (Pavis, ano pg.14)

Em *Footfalls* esse tempo-espaço se passa num retângulo. Em ambos os casos, trata-se de realizar uma combinatória das solidões. Para May, trata-se de uma zona possível no impossível. Em Beckett, o perigo também está presente, mas representado como uma abstração sem nome, um puro e simples espaçamento, uma zona de enfrentamento. Em May, nos pés ocultos entre farrapos, cujos passos delineiam-se no retângulo do possível. Ecos cravados no vazio cuja tentativa de fechamento é da ordem do impossível.

Em um diálogo de May com sua mãe, as pausas, os ecos não são simples paradas sinalizadas pela linguagem, nem tampouco intervalos, em seu sentido literal. As pausas da conversação são paradas artísticas, “significa hacer de la

parada uma figura”. Algo da ordem do magnífico, esplendoroso surge nessa parada. Instante privilegiado, instante da profundidade, ida ao desconhecido como terreno familiar.

Será que não estaríamos no terreno do assustador, daquilo que remete, segundo Freud (1919), ao que é conhecido e há muito familiar? Porque o familiar nos causa tamanha estranheza e tormento? A resposta de Freud está no *Unheimlich*, nome dado a tudo aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. Era para ter ficado encoberto, mas veio “indesejante” à superfície. Há entre o familiar e o estranho um corte temporal abrupto e traumático que faz com que o *Unheimlich* retorne como exterior a si mesmo, gerando desconforto. Será que testemunhamos nessas duas obras o *Unheimlich* que é convocado à superfície de cada espectador/ leitor?

Constrói-se, antes de tudo, numa área de vai e vem, de passos nitidamente audíveis, ritmados, um ritmo no qual se deslocam traços de lembranças. Lembranças, compartilhadas entre artistas e plateias, seres de um mesmo tempo contemporâneo, semeado de mesmas questões.

De alguma maneira, atravessamos a sonoridade solitária dos passos de May com as nossas próprias solidões, nossos abismos, nossas limitações, deslocamentos e suavidade, rupturas e conexões, contrastes e contiguidade, efeitos de fragmentação e fluxos. Platéia e artistas, na cena de May, compartilham a materialização de um “invólucro rítmico” (Braga: 2000), na medida em que, a função do espaço e tempo tem sua existência ligada a seu vivenciar.

Notas

¹ Cristina Santaella Braga é bailarina, formada em psicologia com especialização na área da saúde mental, mestra na pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp e doutoranda nesse mesmo programa de pós-graduação, sob orientação da Professora Dr^a Cássia Navas.

² Cássia Navas Alves de Castro Professora-doutora do Instituto de Artes (IA)/Universidade Estadual de Campinas, é graduada em direito (USP), doutora em dança e semiótica (PUC/SP), pós-doutora em artes (ECA/USP), especialista em gestão e políticas culturais (UNESCO, Université de Dijon, Ministère de la Culture/France). Coordena o GEPETO - Grupo de Pesquisa Topologias do espetáculo - arte e identidades contemporâneas (CNPq).

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia teatral*. Campinas: Ed. Hucitec, 1995

BECKETT, Samuel. *Footfalls*. Londres: Faber and Faber, 1976.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

BIRKENHAUER, Theresia. *Entre fala e língua, drama e texto; reflexões acerca de uma discussão contemporânea*. Trad. Stephan Baumgärtel. Título original: "Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. "In: Bayerdörfer, Hans Peter et. Al. Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen: Max Niemeyer, 2007.

EXQUORUM. *Projeto de Investigação*. Disponível em: <http://projectodeinvestigacao.blogspot.com.br/2007/05/4-fase-de-trabalho.html>. Acesso em: 22 set. 2012.

FARIAS JÚNIOR, Manuel Moacir Rocha. *Os silêncios na (des) composição da cena: poéticas de criação de e a partir de Samuel Beckett*. São Paulo: USP, 2008. 6-9 p. Tese (Mestrado)- Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DIFREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GONTARSKI.E.S. *On Beckett: Essays and Criticism*. NY: Grove Press, 1986.

NAVAS, Cássia; ISAACSSON Marta; FERNANDES Sílvia (Org). *Ensaio em cena*. 1.ed.- Salvador, BA: ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPQ, 2010.

NAVAS, Cássia. *Danças para todos! (mas nem todas para todo mundo)*. Revista E, n.4, ano 18, 39-43 p. São Paulo: SESC São Paulo, 2011

_____. *Permanente e Efêmero, questões e um exemplo da recepção em dança*. São Paulo: CASSIANAVAS, NA REDE (www.cassianavas.com.br), 2013

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SIZENANDO, José de Moraes Neto. *O encenador e o texto teatral: Revisão histórica e exercício de reflexão*. São Paulo: USP, 2000. 162-225 p. Tese (Mestrado) - Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

VIDAL, Eduardo A. *Sobre o fantasma*. Rio de Janeiro: Ano X n. 9. 95-107p. 1992.