

MATOS, Enjolras de Oliveira. **O processo de criação em *O Som dos Passos***. Salvador: Universidade Federal da Bahia-UFBA. Universidade do Estado da Bahia; professor substituto. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA; Doutorando; Luiz Marfuz; Capes.

RESUMO – A descrição do processo criativo de uma encenação pode ser realizada, em parte, através da identificação de questões cognitivas e afetivas nas quais emoções, ideias e imagens mudam de prevalência durante o percurso de criação de um espetáculo. Desta forma, procuram-se rever os princípios e procedimentos que nortearam a encenação de *O som dos passos*, (*Footfalls*, Samuel Beckett), peça dirigida em 2004 pelo autor deste artigo. Procura-se repensar essa montagem, a partir de seu processo de criação, da sua revisitação e da sua gênese por meio da crítica genética. Este artigo reflete sobre os rastros, os vestígios e as reminiscências deixados pela encenação. Será feito um exercício de algumas memórias e serão evocados documentos referentes ao processo criativo da encenação, com fins de reunir e resgatar o que foi pensado naquele momento.

Palavras-chave: **Beckett. O som dos passos. Teatro. Encenação. Crítica genética.**

The process of creation in *O som dos passos*

ABSTRACT - The description of the creative process of a staging can be accomplished, in part by identifying cognitive and affective issues, in which emotions, ideas and images change dominance during the creating of the staging. In this way, we try to review the principles and procedures that guided the staging of *O som dos passos*, (*Footfalls*, Samuel Beckett), directed in 2004 by the author of this article. It is sought to review the principles and procedures that guided the staging, from its revisiting, its construction, its genesis, through Genetic Criticism. This article reflects on how the traces, remains and reminiscences echoed in that production. There will be an exercise of some memories of this production and it will be evoked, referring to the creative process of the staging, trying to gather and rescue what was thought at that time.

Keywords: **Beckett. Footfalls. Theater. Staging. Genetic criticism.**

Will you never have done? Will you never have done... revolving it all? [Pause.]
It? [Pause.] It all. [Pause.] In your poor mind. [Pause.] It all. [Pause.] It all.¹
Footfalls, Samuel Beckett

A memória é fio condutor, *leitmotiv* do adentramento nos escritos de Samuel Beckett. Sua obra representa a expressão do absurdo da vida e da falta de sentido, o homem beckettiano

¹ Você nunca vai parar? [Pausa] Você nunca vai parar de... remexer isso tudo? [Pausa] Isso? [Pausa] Isso tudo. [Pausa] Na sua cabecinha. [Pausa] Isso tudo. [Pausa] Isso tudo. *O som dos passos*, Samuel Beckett.

procura reconstruir sua memória, tenta existir juntando os vestígios, os cacos e os resquícios de memórias, que estão sempre se esvaindo. Uma memória que sempre falha, que vive de fragmentos, de restos, de lampejos e de imagens do passado. Procurando um paralelo com essas imagens beckettianas, este artigo, ao revisitar a montagem de *O som dos passos*², realizada há 14 anos, propõe o exercício de reunir memórias, lembranças e imagens do espetáculo que não ficaram perdidas no tempo. Essa estratégia procede da necessidade de repensar a sua concepção poética e alinhar a memória da montagem em suas diversas faces.

Samuel Beckett criou uma peça na qual uma mulher sozinha labora com o que talvez sejam suas memórias. No que aparentemente seria o enredo, a personagem Alice não consegue desligar-se do passado; tampouco se relaciona com o mundo lá fora: vive aprisionada em um lar onde defronta-se com seus fantasmas, caminhando obsessivamente de um lado para o outro em um corredor bem limitado, apenas ouvindo o som de seus próprios passos e expressando suas angústias e pensamentos, enquanto traz à tona fragmentos de memórias que agonizam em sua “cabecinha”³. Alice, que dedicou sua vida a cuidar da mãe, apela para a voz em *off*, cheia de ressentimentos, desta que, contudo, já está morta.

Para o artista ou o pesquisador, uma forma de analisar os documentos pertencentes ao processo de criação e o fazer artístico acontece por meio da crítica genética, que é um caminho para compreender as escolhas tomadas pelo artista para chegar à finalização de uma obra e entender o seu ponto de partida. Cecilia Almeida Salles (1998)⁴ afirma que uma obra costuma nascer de um investimento de tempo, energia, persistência, dedicação e disciplina da parte do artista, além das transformações que sofrerá desde sua gênese até sua finalização provisória

² *O som dos passos* foi um espetáculo de 2004, estrelado pelas atrizes Sonia Rangel e Iami Rebouças, como peça de formatura em direção teatral de Enjolras de Oliveira pela Universidade Federal da Bahia/UFBA, sob orientação de Edwald Hackler. O texto foi adaptado por Henrique Santos. A iluminação do espetáculo esteve a cargo de Eduardo Tudella. Houve duas temporadas da peça: de 05 à 08 de maio de 2004 no teatro do Instituto Goethe-Institut Salvador/ICBA (a estreia no primeiro dia e nos demais com duas apresentações por noite) e nos dias 15 e 16 de agosto do mesmo ano na Sala V da Escola de Teatro da UFBA. *O som dos passos* foi a peça de abertura do encontro I Pará em Cena – As Dramaturgias na cidade de Belém/PA. A intérprete Iami Rebouças foi indicada a melhor atriz pelo Prêmio Braskem 2014 (premição anual do teatro baiano).

³ BECKETT, Samuel. *O som dos passos (Footfalls)*. Tradução de Henrique Santos. Salvador: 2013. 05 f.

⁴ Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética. Figura entra os pioneiros da pesquisa em Crítica Genética no país. Autora dos livros *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, de 2008 (terceira edição); *Gesto inacabado: processo de criação artística*, de 1998; *Crítica Genética: uma (nova) introdução*, de 2000 e *Redes da Criação: construção da obra de arte*, de 2006.

ou definitiva, passando por processos de desistências, correções, abandonos, crises, entre outros. O que a autora considera como gesto inacabado é quando a obra é entregue para apreciação pública, sendo que a partir daí a obra pode passar por interferências, ser permeada por leituras, como desse a impressão de estar pronta, embora finalizada pelo artista. Os documentos do processo, que serão analisados para compreender o processo criativo, podem ter uma origem recente ou distante, como na própria gênese da construção da obra. Para *O som dos passos*, o trabalho torna-se um pouco insólito por causa da distância de treze anos da sua encenação.

A construção dos passos dados pela encenação analisada depende do modo como memórias voluntárias e involuntárias, esquecimentos, elipses e lacunas no tempo permitam realizarem-se as conexões necessárias para a construção da crítica genética do espetáculo, sendo sempre movediço um tal percurso. Para Salles (2008), a Crítica Genética procura tecer o fio da história ao tentar reconstruir os passos criativos; encontrar o fio de Ariadne ao enveredar pelos labirintos da criação. Quando procuramos resgatar as memórias e acompanhar os rastros da criação, estamos procurando retirar a obra do inexplicável ou ininteligível, ao tentar se aproximar dos meandros de um processo de criação. A Crítica Genética não consegue abarcar todo o percurso criativo, porque não tem acesso ao processo inteiro. Para Yates, as memórias costumam ser reativadas através da “[...] imaginação em lugares da construção que foram memorizados. Isso feito, tão logo a memória dos fatos precise ser reavivada, percorrem-se todos esses lugares sucessivamente e pede-se a seus guardiões aquilo que foi depositado em cada lugar.” (YATES, 2007, p. 19). Nossa memória é seletiva: nem tudo é lembrado, nem tudo é guardado. Podemos não lembrar de todas as memórias, nem todas são realmente memórias, somos capazes de inventar e criar certas lembranças que correspondem a falsas memórias. Também podemos incluir novos elementos numa memória antiga ou deturpá-la.

Com relação a *Footfalls*, Beckett especifica os detalhes do conjunto de iluminação, som, movimentos e falas no caderno de direção, pois não estavam definidas nas rubricas. Por exemplo, ele delimitou, em sete segundos, o som dos sinos, assim como os movimentos de intensificação e eliminação da luz. Beckett indica nas rubricas que deve haver o som de um sino na abertura da peça, na segunda parte, quando inicia o monólogo da mãe, na terceira parte, quando começa o monólogo da filha, e ao fim da peça. Esse som da badalada foi

adaptado em nossa montagem de *O som dos passos* para três toques, que poderiam ser remetidos às três clássicas batidas no início de um espetáculo de teatro. A partir desse texto, o dramaturgo torna-se flexível quanto à importância que dava às suas indicações. Ele escreve ou reescreve “... a cena diretamente no palco, ciente das limitações e condições específicas desta *escritura*”. (RAMOS, 1999, p. 86). Outra mudança significativa de Beckett: ao escrever o texto delimitou em sete passos a movimentação da atriz no corredor de luz, mas ao dirigir a peça, percebeu que sete passos não seriam suficientes, e acrescentou-lhe mais dois passos. Essa escolha fez com que Beckett reescrevesse o texto com nove passos.

Por esse motivo, podemos inferir que o Beckett encenador também se rebelava contra o Beckett dramaturgo, o das rubricas precisas. O encenador poderá eventualmente sentir-se livre para procurar soluções que melhor convertam o texto em prática cênica. Numa possível tentativa de compreensão da mudança na indicação referente à quantidade de passos feita por Beckett, pode-se estimar a porção de espaço percorrido pela atriz e a duração do percurso para cada lado, assim como decidir quanto aos efeitos de iluminação produzidos sobre o corpo da atriz. A contagem de passos e segundos poderia também sugerir ao encenador pensar mais sobre sua relevância do que sobre sua quantidade.

Para criar o som produzido por seus passos, refletiu-se sobre quais seriam os sapatos da atriz Iami Rebouças e sua pisada movendo-se sobre o tablado. Os sapatos foram adaptados com placas de madeira e pregos no solado, como aqueles produzidos para aulas de flamenco ou sapateado a fim de produzir o som pretendido audível para o público (Figura 01).



Figura 01. Os sapatos da atriz Iami Rebouças. Foto: Márcio Lima.

Os nove passos eram então audíveis, sendo que um espectador, amigo pessoal da atriz, ouviu apenas oito passos numa das apresentações. A explicação na época, para a situação dele não ter ouvido os nove passos, deve-se ao fato de que a barra do casaco, que se arrastava ao chão, ficou por baixo do sapato numa das pisadas.

O som dos passos inicia com a atriz Iami Rebouças, que faz o papel da filha, em cena. Quando se tocava o sinal para a entrada do público, a atriz estava estática na ponta do corredor de luz. Ela permanecia todo o tempo imóvel até o terceiro sinal (Figura 02) e se movimenta apenas após a seguinte rubrica de Beckett: “Sobe o pano. Palco em black-out. Um único sino distante. Pausa até que o eco do som do sino desapareça. Luz fraca na faixa da caminhada. O resto no escuro. Vê-se M caminhando para a esquerda. Meia-volta à esquerda. Caminha mais 3 percursos. Para voltada para a direita. Pausa.” (BECKETT, 2013, p. 01).⁵ Uma mudança realizada foi referente à indicação do dramaturgo quanto à uma única batida. Usou-se três toques de sino como referência às três batidas do teatro e também por causa do efeito de sua sonoridade sobre o silêncio na cena.

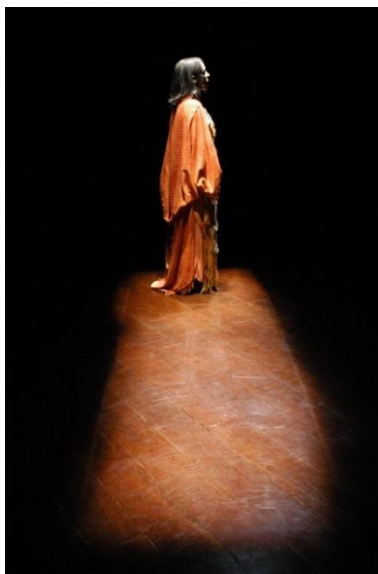


Figura 02. Atriz Iami Rebouças no início do espetáculo. Foto: Márcio Lima.

⁵ Curtain. Stage in darkness. Faint single chime, Pause as echoes die. Fade up to dim on strip. Rest in darkness. M discovered pacing towards L (left). Turn as R (right). Paces three more lengths, halts, facing front at R. (BECKETT, 1990, p. 399)

A atriz levava em média dezesseis segundos para dar os nove passos e, assim, realizava um percurso de forma contínua, sem interrupção. Podemos verificar também, no vídeo da peça, que a atriz desliza o sapato, no sexto passo, ao fazer o quarto percurso. Após, ela para nessa primeira trajetória e chama pela mãe. As duas personagens tentam conversar e estabelecer um diálogo que pode tanto ser um fio de uma experiência vivida, onde podemos compreender o que se passou com a filha, desde quando ela começou a andar de um lado para o outro, ou tudo que é dito não é mais que fruto da imaginação. Inicialmente, o público não percebia a presença da mãe, pois o refletor só era ligado após o primeiro chamado da filha:

M – Mãe. [*Pausa. Mesmo Volume*] Mãe.

V – Diga, Alice.

M – A Senhora (es)tava dormindo?

V – Profundamente. [*Pausa*] Eu te ouvi no meu sono profundo. [*Pausa*] Nenhum sono é tão profundo que eu não possa te ouvir. [*Pausa. M volta a caminhar. Quatro percursos. Após o primeiro, em sincronia com os passos.*] Um dois três quatro cinco seis sete oito nove meia-volta um dois três quatro cinco seis sete oito nove meia-volta. [*Quarto percurso livremente.*] Por que você não tenta dormir um pouquinho? [*M pára voltada para a direita. Pausa.*]⁶ (BECKETT, 2013, p. 01).

A luz sobre a mãe era mínima. Ela estava quase todo o tempo sob o efeito de uma iluminação que deixava sua imagem meio irreal. *O som dos passos* poderia ser realizado como um monólogo. A filha apenas ouviria a voz da mãe, enquanto anda de um lado ao outro. Segundo a indicação de Beckett, “WOMAN’S VOICE (V) from dark upstage” (1990, p. 399), a mãe não se faz presente na cena, sua voz surge em *off* e deve aparecer como se fosse do alto. Diante da relação de poder, que faz parte de outras peças de Beckett, a voz da mãe tornou-se extremamente forte para não ser materializada. Nessa montagem de 2004, o diretor decidiu pôr a mãe (interpretada pela atriz Sonia Rangel) em cena como se estivesse viva (Figura 03). Quando coloquei a mãe em cena, tive a noção que estava mexendo com um cânone e poderia receber muitas críticas em relação a isso. Mas o desejo de mexer com alguma indicação cênica de Beckett, tornava-se atrativo porque era uma mudança na forma,

⁶M: Mother. [Pause. No louder.] Mother.

V: Yes, May.

M: Were you asleep?

V: Deep asleep. [Pause.] I heard you in my deep sleep. [Pause.] There is no sleep so deep I would not hear you there. [Pause. M resumes pacing. Four lengths. After first length, synchronous with steps.] One two three four five six seven eight nine wheel one two three four five six seven eight nine wheel. [Free.] Will you not try to snatch a little sleep? [M halts facing front at R (right). Pause.] (BECKETT, 1990, p. 399).

uma transformação visual, mas o espírito e a atmosfera da sua obra artística propunha deixá-la intocável. Isso é o que mais desejava. No processo criativo, procuramos trabalhar com movimentos mínimos, tendendo à imobilidade, mas que tivessem a densidade, a força e a beleza da poética beckettiana.



Figura 03. Atriz Sonia Rangel. Foto: Márcio Lima.

Imobilizar a mãe sentada numa cadeira era uma forma, também, de se fazer uma referência a *Cantiga de ninar* [no original *Rockaby*, outro monólogo de Beckett] onde uma mulher rememora sua existência numa cadeira de balanço que foi da sua mãe, da sua avó e agora é sua. Esse tipo de escolha na encenação levou-me a reforçar certas imagens do universo beckettiano, e proporcionou a Iami Rebouças um diálogo em que se constata o desconforto, o esvaziamento e o “[...] o juguete de situações que [a personagem] não controla e das quais emergem as falas [...]” (MARFUZ, 2013, p. 24). A sua personagem só fala nos momentos em que está imóvel em cena. Não há construção de movimentos, gestos ou ações quando ela fala. Os movimentos só surgem nos momentos em que Alice ouve a voz da mãe ou nos seus tempos de silêncios.

M – Continuação [Pausa. Começa a caminhar. Ainda mais devagar. Após 2 percursos pára voltada para a direita. Pausa.] Continuação. Um pouco depois, quando ela já tinha quase esquecido, ela

começou a – [Pausa] um pouco depois, como se ela nunca tivesse sido, isso nunca tivesse sido, ela começou a caminhar. [Pausa]⁷ (BECKETT, 2013, p. 03)

Outra questão que a escrita de diálogos levanta é a relação entre palavra e ação. Podemos pensar a partir do autor/diretor/professor Luiz Marfuz (2013) que examina os procedimentos de Beckett como autor e encenador. Marfuz defende a ideia da “poética da implosão em Beckett” justificando-a nas escolhas do dramaturgo/diretor ao zombar da ação - onde ela deveria existir - por meio da inércia, gestos minimalistas para contradizer o movimento, o silêncio que se instala quando não há mais voz, entre outros. Beckett desmonta os alicerces da dramaturgia clássica na proposição do seu novo teatro. “Entenda-se a noção geral de implosão como um conjunto de pequenas explosões que, combinadas, direcionam seus efeitos para um ponto central, fazendo com que determinada estrutura entre em colapso e debate; com isso, o todo se fragmenta e se transforma em ruínas ao atingir o solo.” (MARFUZ, 2013, p. XXIII).

Como os personagens beckettianos recorrem ao uso contínuo da memória como uma tentativa de restabelecer uma conexão com um mundo sujeito a mudanças constantes, percebe-se, nos diálogos, como o dramaturgo evita o estabelecimento de uma situação dramática convencional: não há conflito, não há exposição, não há troca de informação para estabelecer um diálogo que mova a intriga. O campo comunicacional não leva a movimentar a ação por uma perda completa de sentido nas palavras, a própria instituição dramática do diálogo desmorona. Uma fala não exerce ação dramática sobre a outra, e, também fugindo ao cânone do diálogo, as falas, após algumas modificações, poderiam ser emendadas numa única sequência de monólogo, como num fluxo de consciência.

Os personagens perdem o sentido do que dizem, repetem as falas por esquecimento de que já foram proferidas anteriormente ou julgam não terem sido ouvidos, levando-os a uma constante repetição. E essa aparente incompreensão do que é dito, e do que é levado ao palco torna-se um desafio para a direção e para o elenco. Trabalhar a repetição em *O som dos passos*, levou a um exercício intenso de como cada frase repetida seria pronunciada.

⁷ M: Sequel. [Pause. Begins pacing. Steps a little slower still. After two lengths halts facing from at R (right). Pause.] Sequel. A little later, when she was quite forgotten, she began to – [Pause.] A little later, when as though she had never been, it never been, she began to walk. [Pause.] (BECKETT, 1990, p. 402)

Resolveu-se esquecer certas pontuações para mudar certos tempos e ritmos da frase. Por exemplo, na frase “ Quero, mas agora não. ”, trocou-se a vírgula de lugar a cada vez que a atriz respondia à personagem da filha. A interpretação enfatizou cada palavra de forma diferente, fragmentando a frase e deslocando a pontuação para outro lugar diverso do que havia sido feito antes. É possível interferir na construção beckettiana de uma forma que não se trai a obra do dramaturgo. O ritmo, a intensidade, a musicalidade dada à palavra é designada por indicações precisas de Beckett em seus cadernos de direção. Mas a leitura pode ser pessoal, e existem tantas outras possíveis, tantos outros olhares que se debruçam sobre cada fala e cada gesto a sua maneira, sem tirar o sentido ou os sentidos que a obra propõe.

M: Would you like me to inject you again?

V: Yes, but it is too soon. [Pause.]

M: Woul you like me to change your position again?

V: Yes, but it is too soon. [Pause.]

M: Straighten your pillows? [Pause.] Change your drawseet? [Pause.] Pass you the bedpan? [Pause.] The warming-pan? [Pause.] Dress your sores? [Pause.] Sponge you down? [Pause.] Moisten your poor lips? [Pause.] Pray with you? [Pause.] For you? [Pause.] Again.

V: Yes, but it is too soon. [Pause.]⁸

(BECKETT, 1990, p. 400).

Alice está presa a uma faixa do espaço cênico em que ela só pode dar nove passos, ida e volta, nesse corredor de luz. Ela apenas fala enquanto caminha, fala apenas por falar, como se isso a ajudasse a se sentir viva. Consegue estabelecer uma relação com a memória e o passado – a mãe. Os passos e tudo que remexe na sua cabecinha tornam-se uma forma de criar um falso diálogo com a mãe e consigo mesma. A fala em Beckett torna-se anteparo para a ação, ao mesmo tempo que a nega. A fala torna o personagem inerte para que ele apenas fale; a fala entra no lugar do gesto e do movimento. Percebemos a partir dessa hipótese defendida o quanto Beckett, nos seus “modos de fazer e des-fazer”, cria antagonismos entre

⁸ M – A senhora quer que eu lhe dê outra injeção?

V – Quero, mas agora não. [Pausa]

M – A senhora quer que eu mude a sua posição de novo?

V – Quero, mas agora não. [Pausa]

M – Quer que eu ajeite os travesseiros? [Pausa] Que eu mude o lençol? [Pausa] Que eu te dê a aparadeira? [Pausa] A bolsa de água quente? [Pausa] Quer mudar os curativos? [Pausa] Um banho? [Pausa] Molhar os lábios? [Pausa] Quer que eu reze com a senhora? [Pausa] Pela sua saúde? [Pausa] De novo. [Pausa]

V – Quero, mas agora não. [Pausa]

(BECKETT, 2013, p. 01-02)

palavra e ação, mas que mantém o controle de toda a cena. Beckett retoma o poder que tem a palavra e decompõe a personagem, levando a uma construção de “ diálogo às avessas ” (MARFUZ, 2013).

Pensar esse jogo de palavra e ação e tentar traduzi-lo para a cena, levou a um exercício constante de como poderia se realizar a encenação de *O som dos passos* (Figura 04). Nesse jogo de palavra e ação, em que uma não corresponde imediatamente e especificamente à outra, podemos ainda constatar na argumentação de Marfuz que “ a fala não se integra necessariamente à ação como recurso para progressão do diálogo nem tampouco se traduz em enunciado que legitime o enunciador. ” (MARFUZ, 2013, p. 23). O autor diz que não se pode tomar como verdade aquilo que é dito por meio das falas dos personagens.



Figura 04. As atrizes Iami Rebouças e Sonia Rangel. Foto: Márcio Lima.

Segundo Beckett, *Footfalls* é "teatro de câmara" e deve ser realizado como tal. Ele concebe “ ... o texto como partitura musical em que as palavras são notas, as quais têm seus ritmos sublinhados ou reafirmados por meio de ecos sonoros ou visuais. ” (RAMOS, 1999, p. 84). A musicalidade impressa no som dos passos, do sino, da repetição de frases e palavras, as interrupções, as pausas e longos silêncios convergem em uma possível melodia, cheia de imagens sonoras e líricas. A encenação buscou uma contenção nos gestos. Eram gestos mínimos plenos de lirismo, diante da delicadeza com que a atriz Sonia Rangel movia-se na sua quase imobilidade. Alice cansava-se aos poucos, seu corpo se curvando e seus passos tornando-se mais lentos. As mudanças eram gradativas de acordo com o som dos sinos e a luz que diminuía. Na concepção desse espetáculo, procurou-se enfatizar esse “concerto”

através da musicalidade das palavras, que se fazia presente de forma determinante como a mudança das batidas de sino.

O processo criativo, assim como o recurso à crítica genética, leva em conta as memórias afetivas que tenham perdurado e as mais relevantes no desenvolvimento do trabalho. O pesquisador pretende tornar o movimento do processo criativo legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra, quando procura refazer, com o material que possui, a gênese da obra e também descrever os mecanismos que sustentam essa produção (SALLES, 1998). Portanto, quando o pesquisador é o próprio construtor da obra, ele lida com as questões afetivas, as memórias e as falsas memórias, os lapsos e os esquecimentos que fazem parte da tentativa de reunir o processo da montagem de *O som dos passos*. Para Izquierdo (2012), o aspecto que mais se sobressai da memória é o esquecimento, pois podemos acessar lembranças por meio dos vestígios, além de criarmos memórias falsas e deformações do que conseguimos lembrar.

O processo criativo não acontece para o artista sempre de uma mesma forma ou etapas lineares, por métodos que lhe permitam arquivar, escrever, registrar as ideias que lhe ocorrem durante o percurso. A descrição do processo criativo de uma encenação pode ser realizada, em parte, através da identificação da “malha afetiva e cognitiva”, na qual as emoções, ideias e imagens integram uma constelação que muda de dominância durante o percurso (RANGEL, 2009). Há várias questões envolvidas que se tornam limitantes para estruturar os rastros de uma obra e a sua crítica genética, pode-se citar a dificuldade de registro durante o percurso criativo, como a efemeridade que ocorre nas encenações teatrais para poder registrá-las sistematicamente criando protocolos, diários, relatórios, roteiros, planos de trabalho, correspondências, esboços, gráficos, rascunhos, anotações, registros fotográficos e cadernos de direção. Tais elementos deveriam favorecer uma rica experiência e documentação sobre o processo de um artista, mas nem sempre acontece como se deseja. Reunir esses documentos, cria-se uma possibilidade de reafirmar ou voltar a vivenciar um processo criativo, “[...], pode-se afirmar, com certa segurança, que, vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor. Essa é a nossa proposta” (SALLES, 1998, p. 12).

Ao verificar os rastros de *O som dos passos*, procura-se refletir sobre como vestígios e reminiscências podem ecoar no fazer teatral, numa distância temporal em que a poética do diretor tenha-se modificado. Considera-se que uma produção não deve ser vista de forma estanque: é preciso alimentar camadas interpretativas, ressignificações e releituras dela, como um modo de mantê-la viva, a memória tornando-se uma aliada nessa trajetória. A memória faz parte desse mergulho na busca dos rastros deixados por um espetáculo para tentar compreender o seu processo de criação e não é possível tocá-la sem haver esquecimentos.

Referências Bibliográficas

BECKETT, Samuel. *O som dos passos* (Footfalls). Tradução de Henrique Santos. Salvador: 2013. 05 f.

_____. *Proust*. Tradução de Athur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 103 p. Tradução de: Proust.

_____. *The complete dramatic works*. Londres: Faber&Faber, 1990. 476 p.

MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias da encenação*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013. 248 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. 14. ed. Tradução de Mário Quintana. Revisão de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Globo, 1991. 409 p. Tradução de: A la recherche du temps perdu.

RAMOS, Luiz Fernando Ramos. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como cena poética*. São Paulo: Hucitec, 1999. 191 p.

RANGEL, Sonia. *Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna Design, 2009. 132 p.

_____. *Processos de criação: atividade de fronteira*. *Revista Territórios e Fronteiras da Cena*. São Paulo: GIDE - Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular, ECA-USP, Ano 3, n.1, 2006.

SALES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008. 140 p.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação*. São Paulo: Annablume, 1998.