



LEITURAS CORPORAIS

UM TERATOMA INERTE: EXEMPLOS DO CORPO FREUDIANO EM SAMUEL BECKETT

Celso de A. Oliveira Jr.

Celso Jr. é ator, professor e diretor teatral. Mestre em Letras (Teorias e crítica da literatura e da cultura) pela UFBA, doutorando em Artes Cênicas (Dramaturgia, história e recepção) também pela UFBA. Atualmente é Professor assistente do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe - UFS. celsoaojr@uol.com.br

RESUMO

Este artigo é o resultado de uma pesquisa a respeito do corpo e suas representações na obra do poeta, escritor e dramaturgo Samuel Beckett. A noção freudiana de corpo. O corpo na produção lírica beckettiana. O corpo na prosa beckettiana, em especial às referências corporais na trilogia de romances Molloy, Malone morre e O inominável. O corpo na dramaturgia beckettiana, com ênfase às peças de longa duração, escritas entre o final da década de 1940 e os anos 1950: Eleutheria,



ABSTRACT

This paper is the result of a research on the body and its representations in the Samuel Beckett's works as a poet, a novel and play writer. The notion of a Freudian body. The body in Beckett's poetic writings. The body in Beckett's novels, with special attention to body references on the trilogy of novels Molloy, Malone dies and The unnamable. The body on the dramatic production of Beckett's work, specially on the long duration plays written during the late 1940's and 1950's: Eleutheria, Waiting for Godot, Endgame and Happy days.

Key-words: Body, representation of the body, Samuel Beckett.

É sempre o corpo que atrapalha!

José A. Gaiarsa

1 INTRODUÇÃO

Durante uma disciplina do doutorado em Artes Cênicas, notei com surpresa que os colegas que possuíam formação em dança se referiam frequentemente à palavra “corpo” para designar diferentes partes de um organismo ou, de modo displicente, se referir a diferentes conceitos supostamente pré-conhecidos pelos interlocutores das



discussões em sala de aula. Isto posto, comecei a me questionar exatamente sobre o quê os colegas estavam se referindo, exatamente. Até que cheguei, com temor de estar provocando um incêndio conceitual, à seguinte formulação, em sala de aula: “Para vocês, de dança, o que é corpo? Quando vocês dizem corpo, o que exatamente vocês estão querendo dizer?”.

A provocação surtiu um efeito inesperado e, a partir de então, muitas das discussões em sala de aula giravam em torno da questão fundamental que foi posta: O que é corpo?

Este artigo visa compreender a noção de corpo na escrita dramaturgica, lírica e em prosa de Samuel Beckett (1906 – 1989), obra sobre a qual venho me debruçando em estudos desde a graduação, cruzando referências com as noções freudianas de corpo, a partir das reflexões do médico José Angelo Gaiarsa, autor do livro *O que é corpo*. E também outras referências teóricas a respeito do corpo e da obra de Samuel Beckett.

2 QUE CORPO É ESSE?

Ao procurar o verbete *corpo* na versão eletrônica do dicionário Aurélio, nos deparamos com uma miríade de significados. Desde aferições sobre arquitetura (a parte central de um edifício) até a álgebra moderna (anel de integridade cujos elementos, à exceção do zero, têm um inverso multiplicativo), passando pela indústria fabricante de papel (espessura de cada folha) e pelas



noções anatômicas (cadáver, substância física de cada homem ou animal, etc.) ou seja, cada parte do pensamento humano designa de corpo algo diferente, de acordo ao seu uso, função ou simples existência. Aqui, o que nos chamou a atenção foi uma das definições filosóficas de corpo: “Parte dos seres vivos que é o suporte material da alma ou do espírito” (FERREIRA, 2004). Temos então que o corpo é o “suporte material da alma”.

Porém, o médico e estudioso José Ângelo Gaiarsa refuta com veemente ironia essa noção segundo a qual existiria essa dicotomia entre “esse monstro imperfeito” (o corpo) e a “leveza e a sutileza” (a alma), sendo assim, teríamos a compreensão – equivocada, segundo Gaiarsa, de que “a alma é o avesso do corpo” (GAIARSA, 2002, p. 15).

Gaiarsa apoia sua argumentação e cita alguns exemplos de como essa lógica de contrários corpo-alma é falha e pretende remontar a história dessa relação dicotômica. Para isto, ele transita seu discurso pela bioquímica do corpo e suas funções metabólicas, pela poesia e filosofia resultantes do pensamento sobre o corpo e tenta justificar a noção de que o corpo tenha recebido esse rótulo de “antipatia” em relação à alma através da experiência medieval dos suplícios públicos e testemunhos de campos de batalha, pois, segundo afirma, no passado

as pessoas tinham muito mais oportunidades [...] de experimentar o horror da visão de corpos mutilados e dilacerados. Também a de experimentar o cheiro insuportável e repugnante de corpos humanos em decomposição (GAIARSA, 2002, p 25)



Para então concluir: “Não duvido de que estes dados contribuíram para que se fizesse do corpo a imagem negativa que ele sofre” (GAIARSA, 2002, p. 26).

O estudioso também afirma, emprestando um conceito da psicanálise, na tentativa de dar pistas a respeito da noção de corpo que pretende construir, que

se levarmos a sério o que Freud dizia (fase oral, fase anal e genital) então o homem freudiano é um teratoma (um tumor embrionário), que só tem de corpo e de alma o aparelho digestivo e o aparelho genital. [...] Este homem freudiano que não tem tórax, usa como instrumento quase exclusivo de comunicação a palavra. (GAIARSA, 2002, p. 13)

O que o Dr. Gaiarsa se refere é ao texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, escritos por Sigmund Freud em 1915 e revisados em 1924. Nestes ensaios, Freud formula o conceito das fases em que a sexualidade humana começa a existir, sob a forma de pulsões. Essas fases seriam três, (i) fase oral: primeira fase da evolução libidinal, quando o prazer está então ligado de forma predominante à estimulação da cavidade bucal; (ii) fase anal-sádica: segunda fase da evolução libidinal, segundo Freud, é caracterizada por uma organização da libido sob o primado da zona erógena anal, onde a relação do objeto está impregnada de significações ligadas à função de defecação (expulsão-retenção) e ao valor simbólico das fezes, o que geralmente ocorre entre os dois e os quatro anos de vida da criança e, finalmente (iii) fase (ou organização)



genital: fase do desenvolvimento psicosexual caracterizado pela organização das pulsões parciais sob o primado das zonas genitais. (LAPLANCHE e PONTALIS, s/d).

Ao estabelecer o que seria o corpo do “homem freudiano”, o Dr. Gaiarsa formula muito rapidamente – e de modo bastante irônico – o conceito de teratoma, retirado da patologia, cujo significado é tumor embrionário. Porém, se buscarmos a etimologia da palavra teratoma, encontramos a palavra grega teratos, cujo significado é ‘monstro’ ou ainda ‘monstruosidade’. Ou seja, na raiz da ironia de Gaiarsa, encontro uma pista preciosa para tentar decifrar o corpo beckettiano. Este corpo beckettiano às vezes se comporta como um mero tubo digestivo, porém não privado de sua sexualidade genital. Por outras vezes, o corpo beckettiano se apresenta como uma monstruosidade imunda, disforme e putrefata. Não raro, os corpos das personagens de Beckett assumem as pulsões orais, anais e genitais, indicadas por Freud como infantis e meros trampolins para a vida adulta saudável.

Ao tentar definir o corpo beckettiano, Ludovic Janvier (1988, p. 60) afirma que “este corpo que é meu não é meu. Este corpo que não é meu me incomoda e me estorva”. E segue seu raciocínio apontando na obra de Beckett os corpos das personagens carentes de pertencimento que funcionam como estorvo.

É buscar exemplos destes corpos a tarefa que este artigo se propõe agora.

3 O CORPO LÍRICO: ABORTADO E ESTÉRIL



No poema intitulado *Cascando*, escrito em 1936, Samuel Beckett explora os limites físicos entre amor descrito em palavras e tornado carne até o desespero de um amante (con)fundir seu corpo com o do outro.

Logo nos primeiros versos, da primeira parte do poema, Beckett expressa com pouca sutileza seu universo corporal e verbal:

por que não meramente o desespero
na ocasião
da enxurrada de palavras?

não é melhor abortar que ser estéril?

as horas depois que você vai embora são
tão tentadoras

elas sempre começam a tragar cedo
demais

as mãos em garra lutando cegamente na
cama querendo

deixar em carne viva até os ossos os antigos
amores

cavidades certa vez preenchidas com olhos como
os seus

tudo sempre é melhor cedo demais do
que nunca

a escuridão querendo ser esfregada nos
rostos deles



de novo nove dias jamais farão boiar
quem ama

nem nove meses

nem nove vidas

(BECKETT, 2006, tradução minha,
grifo meu).

Aqui, as referências ao tempo de uma gestação humana se misturam à sofreguidão meio desesperada dos amantes cujas palavras e corpos se atritaram ao limite de rompimento da própria carne. Em Beckett, o amor – mesmo físico – nunca é uma saída possível para o desgaste das relações humanas.

Na segunda estrofe de um outro poema, do ciclo de poemas escritos no final da década de 1930 intitulado Dieppe, Beckett apresenta o corpo do eu-lírico de modo sutil, quando este sugere encontrar a paz, não nas praias sinuosas da região da cidade francesa de Dieppe, mas no vão de uma porta:

minha paz está lá na neblina que esvai

quando eu cessar de andar sobre esses
limites sinuosos

e viver no espaço de uma porta

que abre e fecha

(BECKETT, 2006, p. 39, tradução
minha).

O poema ainda nos apresenta o ‘ser’ misturado às ondas do mar, em contraposição ao ‘ter sido’, e também as



consequências da reunião entre corpo e sombra:

o que eu faria sem esse mundo sem
rosto incurioso
onde ser não dura nada além de um
instante onde todo instante
gira no vazio da ignorância de ter sido
sem esta onda onde no fim
corpo e sombra reunidos se afogam

(BECKETT, 2006, p. 40, tradução
minha).

Ao fim do poema, o eu-lírico se afasta das luzes da cidade, onde teria deixado uma antiga paixão, e parece nunca mais voltar.

4 DIZER UM CORPO: O CORPO TODO PROSA

Beckett inicia seu pequeno romance *Pioravante marche* de modo a usar a narrativa como suporte e veículo à construção do corpo da personagem. Assim, temos

Dizer um corpo. Onde nenhum. Mente nenhuma. Onde nenhuma. Ao menos isso. Um lugar. Onde nenhum. Para o corpo. Estar lá dentro. Mover-se lá dentro. E sair. E voltar lá para dentro. Não. Sair nenhum. Voltar nenhum. Só entrar. Ficar lá dentro. Em diante lá



dentro. Parado... (BECKETT, 1998, p. 7).

Ao 'dizer' um corpo, este começa a existir para o leitor. Ao 'dizer' um lugar, o lugar passa a existir, segundo Beckett, para que o corpo possa "estar lá dentro" e "ficar lá dentro". Este corpo-sem-mente beckettiano, que existe apenas para se mover em determinado local (ou nem isso) parece ser o tal teratoma, o tumor embrionário, cujas funções se resumem a quase nada. Mover-se e estar, apenas.

Na mesma época da escrita de *Esperando Godot*, durante os anos imediatos do pós-guerra parisiense, Beckett preparou sua trilogia de romances em primeira pessoa, todos (prot)agonizados por narradores/narrados.

O romance que inaugura a trilogia é *Molloy*, escrito em 1947. O personagem/narrador que dá título ao livro é descrito como "um velho decrépito, sozinho e doente, confinado a um espaço de recolhimento – um quarto que diz ser de sua mãe – escrevendo suas memórias." (ANDRADE, 2001, p. 42). Na primeira parte do romance, ele descreve o prazer que sente ao colecionar pequenas pedrinhas arredondadas que ele usa seguidamente para chupar. Numa clara referência à fase oral freudiana (que ocorre nas crianças até o segundo ano de vida), o prazer que Molloy experimenta ao chupar suas pedrinhas redondas substitui para ele toda e qualquer diversão extra. "Mas chupar as pedras como disse, não de qualquer jeito, mas com método, acho que era uma necessidade física também." (BECKETT, 2007, p. 108).

Malone morre é o título do segundo romance da trilogia. Escrito em 1948, também em primeira pessoa. O



personagem/narrador/narrado Malone, “diferentemente de Molloy, não pretende explicar como chegou ao quarto, sua preocupação é acabar de morrer, espera um golpe de misericórdia que se atrasa” (ANDRADE, 2001, p. 111). A narrativa angustiada de Malone parece ocorrer em “um interminável instante de consciência do suicida na queda livre”, entre o salto e o chão. (ANDRADE, 2001, p. 111). Malone faz algumas referências interessantes a respeito de sua situação corporal e afirma que “Não me lavo nunca, mas também não me sujo. Se sinto que algum lugar em meu corpo está sujo, esfrego o lugar com o dedo molhado na saliva.” (BECKETT, 2004, p. 16).

Neste mesmo romance, encontramos uma citação surpreendente que dá pistas a respeito da noção freudiana de corpo, como produto das organizações oral e anal, que reduzem a corporeidade do homem beckettiano a um mero aparelho digestivo. “O essencial é comer e cagar. Prato e penico, penico e prato, esses são os dois pólos da vida.” (BECKETT, 2004, p 16). Assim, encontramos ainda um pouco de materialidade nesse corpo encarquilhado, porém ainda relativamente íntegro.

No último romance da trilogia, intitulado O inominável, de 1949, Beckett coloca em sua narrativa um ser – que, pelas descrições do texto, mais se assemelha a um verme rastejante – cujas relações com o mundo são mínimas, o ‘outro’, em O inominável, é uma sombra cinzenta que passa pela percepção do protagonista do romance. “O corpo, carcaça em que os farrapos de memória de Molloy [...] e Malone se abrigavam, perde aos poucos sua materialidade.” (ANDRADE, 2001, p. 145). O narrador/narrado inominado já quase não tem mais consciência de si, ou de seu corpo. Intrigantemente, o



inominável narrador/narrado é, porém, o personagem que mais irá usar sua narrativa para descrever sua situação corporal, fazendo ainda ao final uma referência à sua alma.

Eu, de quem não sei nada, sei que tenho os olhos abertos, por causa das lágrimas que deles correm sem cessar. Sei que estou sentado, as mãos sobre os joelhos, por causa da pressão contra as nádegas, as plantas dos pés, as mãos, os joelhos. Contra as mãos são os joelhos que pressionam, contra os joelhos as mãos, mas o que pressiona contra as nádegas, contra a planta dos pés? Não sei. Minhas costas não estão apoiadas. [...] É bom assegurar-se de sua posição corporal desde o início, antes de passar a coisas mais importantes. [...] Sinto minhas costas eretas, o pescoço reto e sem torção e lá em cima a cabeça, bem assentada. [...] Não, não tenho barba, nem cabelo também, é uma grande bola lisa que carrego sobre os ombros, sem traços, salvo os olhos, dos quais não resta mais do que as órbitas. [...] Por que teria um sexo, eu que não tenho mais nariz? [...] Da queda das minhas orelhas não ouvi nada. [...] Supérflua, a alminha de sempre. (BECKETT, 2009, p. 45-47).

Este ser inominável que habita o umbral de consciência, inventa histórias que expressa através de uma voz que sai deste quase-corpo semi-inerte. A temática do deslocamento, tão presente em outras obras de Beckett, ganha aqui um novo matiz: a iminência da imobilidade total. Imóvel, o inominável 'reflete': "Sou uma grande bola falante, falando de coisas que não existem, ou que talvez existam,



impossível saber...” (BECKETT, 2009, p. 47). E qualquer possibilidade de transcendência através de uma espiritualidade que lhe é negada, pois mesmo sua alma (diminutiva) lhe parece supérflua. O corpo do inominável é um teratoma inerte.

5 CORPOS NO PALCO: O TEATRO DE OSSOS

O palco é onde o corpo se apresenta inteiro. Não há saída para o corpo. No palco, a exposição é total. O teatro de Beckett opta pelo caminho metafórico. Inicialmente, em suas primeiras peças de teatro, o autor coloca em cena personagens com algum tipo de deficiência ou simplesmente incapazes de se moverem. Corpos cegos, paraplégicos, imóveis e amputados povoam a cena beckettiana da primeira fase das peças escritas nas décadas de 1950 e 60. Nas peças do período final de sua obra, o autor irá radicalizar a composição corporal de suas personagens utilizando apenas fragmentos corporais. As personagens então passam a ser apenas uma boca, uma voz que fala, corpos não falantes ou até personagem algum (como é o caso da peça *Breath*, em que não há personagens, apenas objetos espalhados no palco, que são vistos durante cerca de 30 segundos).

Logo em sua primeira peça, *Eleutheria*, escrita em 1947, Beckett coloca em cena personagens com um certo grau de decadência física corporal. Nesta peça, já os nomes das personagens trazem significados repletos de metáforas corporais. O primeiro deles é o M. Henri Krap, um velho escritor “cínico, de humor afiado, lascivo” que, cansado do



casamento e da própria vida, ao se saber acometido de um câncer na próstata, espera conformado pela morte breve e inevitável.

M. KRAP – [...] Eu sou a vaca que, diante dos portões do abatedouro, compreende todo o absurdo das pastagens. Seria melhor ter pensado nisso mais cedo, lá, quando estava no pasto verde e tenro. Tanto faz. A ela resta ainda atravessar o pátio. Isto, ninguém pode tirar dela. (BECKETT, 1995. p.29, tradução minha)

O senhor Krap é a personagem de maior destaque no primeiro ato da peça. É ele que conduzirá a ação do ato até o final surpreendente. É importante notar o significado da sonoridade do nome 'Krap' que se pronuncia da mesma maneira que 'crap', cujo significado, em inglês vulgar, é 'merda', 'bosta', e ainda na forma de verbo 'to crap' que significa 'defecar'. Assim, Beckett já inicia sua lista de personagens com um trocadilho infame. O próprio senhor Krap irá ressaltar o significado vulgar de seu sobrenome, quando é interrogado sobre qual tipo de literatura ele prefere escrever. Ele cinicamente responde: "Ao gênero merda" (BECKETT. 1995, p. 43, tradução minha). Neste caso, a organização anal sádica proposta por Freud aparece diante do valor simbólico da defecação, assim como o próprio prazer que a personagem parece demonstrar ao fazer referência ao seu próprio nome e ao estilo de literatura que supostamente escreve.

Seguindo a lista de personagens, encontra-se Mme. Violette Krap, esposa de M. Krap. Igualmente cansada do



casamento, suas preocupações se concentram em seu filho Victor e em seu próprio corpo. A senhora Krap sofre com um útero em prolapso. Ela é definida pelo marido das maneiras mais hostis e sarcasticamente mordazes. Ele a chama de: “aquela massa de órgãos gastos” (BECKETT, 1995 p. 39); e ainda se refere a ela como: “minha mulher, aquela catástrofe” (BECKETT, 1995 p. 57). Como se pode perceber em *Eleutheria*, as referências ao corpo decadente e à defecação já ganham presença na poética beckettiana desde o seu teatro mais incipiente.

Porém, é em *Esperando Godot*, escrita em 1949, que o teatro de Beckett assumiu sua forma mais definitiva e facilmente reconhecida. Os vagabundos Vladimir e Estragon esperam infinitamente pela promessa de salvação que a improvável presença de Godot anuncia. Em *Esperando Godot*, há várias referências corporais. Os cheiros desagradáveis exalados pelas personagens, sua dificuldade ou incapacidade de realizar determinadas tarefas simples – como tirar o sapato, por exemplo – retratam corpos decadentes, envelhecidos, semi-apodrecidos. Logo no início do primeiro ato (a peça tem dois), há uma referência aos pés de uma das personagens:

VLADIMIR – Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés.

(BECKETT, 2005, p. 21).

Há no mesmo ato, um comentário da mesma personagem a respeito da necessidade da amizade entre eles. A amizade, para Beckett, é totalmente destituída de valor espiritual:



a amizade [...] é a negação da solidão irremediável à qual cada ser está condenado. A amizade pressupõe uma aceitação quase piedosa das aparências. A amizade é um expediente social [...]. Não tem qualquer significação espiritual. (BECKETT, 2003, p. 47).

Então, a respeito da amizade entre eles, a personagem diz:

VLADIMIR – Quando paro para pensar... estes anos todos... não fosse eu... o que teria sido de você... ? (Com firmeza.) Não seria mais do que um montinho de ossos, neste exato momento, sem sombra de dúvida. (BECKETT, 2005, p. 19).

Apesar da construção de sua amizade, Vladimir e Estragon parcamente se suportam. No início do segundo ato da peça, Vladimir parece contente em rever Estragon e deseja abraçar-lhe. O contato físico parece ser insuportável para eles, então, Estragon reage de modo violento, à medida que Vladimir avança para abraçar-lhe:

ESTRAGON – Não me toque! Não pergunte nada! Não fale nada! Fique comigo!

(BECKETT, 2005, p. 111).

Nota-se, aqui que, mesmo rechaçando o contato físico com violência, o pedido para que o outro



permaneça surge como uma palavra de desespero.

Na sua peça seguinte, *Fim de partida*, de 1956, Beckett avançará na construção corporal de suas personagens. Os protagonistas da peça aparecem em lados opostos de um intrigante jogo simétrico. Hamm é um velho cego que vive em uma cadeira de rodas meio improvisada, ele mesmo afirma que não consegue ficar de pé. Clov, seu criado/filho, com quem vive enclausurado numa espécie de bunker pós-hecatombe afirma que é fisicamente incapaz de sentar-se e é condenado a permanecer de pé, mesmo ao dormir (o que ele afirma que faz recostado a uma parede de sua cozinha, que não é vista pelo público).

Para fechar o ciclo das primeiras peças (de duração mais longa, escritas nos anos de 1950), encontramos *Dias felizes*, onde a personagem central permanecerá enterrada até a cintura, durante o primeiro ato e cometerá a falha de deixar de se matar com seu revólver neste momento. No segundo ato, a pobre Winnie estará enterrada até o pescoço, condenada a observar sua decadência e encarar seu revólver – agora inútil – pois seus braços estão debaixo da terra. O corpo da personagem é apenas representado por sua cabeça. Uma cabeça pensante e falante sem órgãos ou membros.

Beckett, porém, radicalizará na redução da construção corpórea de suas personagens em *Eu não*, peça em um ato único, escrita em 1972. Neste “dramaticulo”, a protagonista é uma boca de onde jorra um discurso circular sobre a história de uma



pequena menina – provavelmente a dona da boca que fala. Em *Eu não*, a indicação de cena é que a boca deverá estar como que flutuando a determinada altura do piso do palco. É apenas uma boca que fala a um ouvinte mudo que repete um gesto de impotência.

Outras personagens da galeria beckettiana possuem corporeidades decadentes, destruídas ou desesperadas. Entre o grotesco e o escatológico, Beckett desfila sua poesia minimalista e apresenta seus alquebrados seres semi-vivos. Entre a errância e a imobilidade, entre a mudez e a verborreia desenfreada, as criaturas beckettianas tem corpos semi-mortos em sintonia com a falência da linguagem que ele sempre buscou denunciar.

Um teatro de ossos. Os ossos do eco, “sem sombra de dúvida.”

6 REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

BECKETT, Samuel. *Pioravante marche*. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva, 1988.

_____. *Eleutheria*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

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

_____. *Malone morre*. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.

_____. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São



Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Samuel Beckett: the Grove centenary edition. Nova York: Grove Press, 2006.

_____. Molloy. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

_____. O inominável. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2004.

GAIARSA, José A. O que é corpo. São Paulo: Brasiliense, 2001.

JANVIER, Ludovic. Beckett. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. Vocabulário da psicanálise. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, [s.d].

DADOS DESTA PUBLICAÇÃO:

OLIVEIRA JR., Celso A. Um teratoma inerte: exemplos do corpo freudiano em Samuel Beckett. Mimus – Revista on-line de mímica e teatro físico. Salvador: Padma/Faculdade Social, Ano 01, no. 2, Seção Leituras Corporais, p. 81-99, julho, 2009. Disponível em: < www.mimus.com.br >. Acesso em [data de acesso].