

## CORPO E FESTA NA DRAMATURGIA de Thomas Bernhard

*Moisés Oliveira Alves \**

**Resumo:** Este ensaio se pauta na leitura de "Uma festa para Boris", primeiro texto para o teatro de Thomas Bernhard, além de dialogar com as proposições do cinema de Buñuel. A abordagem aqui realizada atualiza questões da dramaturgia contemporânea, tais como outras formas de açãoausência de ação, outros tratos com a língua, distorção das lógicas normativas de pensamento, repetição, e sobretudo, a força crítica e experimentante do silêncio.

**Palavras-chave:** Dramaturgia; Thomas Bernhard; Silêncio

**Abstract:** *This essay is based on the reading of "A party to Boris", first text for the theater by Thomas Bernhard, in addition to dialoguing with the propositions of Buñuel's cinema. The approach carried out here updates issues of contemporary dramaturgy, such as other forms of action as absence of action, other dealings with language, distortion of the normative logics of thought, repetition, and above all, the critical and experimental force of silence.*

**Key-Words:** *Dramaturgy; Thomas Bernhard; Silence*

---

\* Doutor em Literatura e Cultura. Professor dos Cursos de Letras e Cinema da UNIJORGE e do Departamento de Letras e Artes da UFFS

No verão de 1970, estreava no *Deutsches Schauspielhaus* em Hamburgo, Alemanha, a primeira peça de êxito bernhardiano intitulada: *Uma festa para Boris*. Na esteira de uma tradição literária dramática interessada numa reversão de valores, pelo menos no que tange à cena, o texto em questão não traz elementos novos para a poética teatral de seus leitores daquela época. No entanto, renova nesta arena a discussão de alguns pontos fundamentais da literatura dramática moderna, tais como a ausência de ação, dentro de uma perspectiva aristotélica – o advento consciente de outras instâncias como a linguagem fragmentada, distorção das lógicas normativas de pensamento, repetição e o silêncio, lidos equivocadamente, segundo alguns pressupostos da crítica literária como uma grande metáfora da história recente do pós-guerra europeu no século XX.

A dramaturgia de Thomas Bernhard foi alocada, podemos dizer assim, sob o guarda-chuva conceitual de *teatro do absurdo*, conforme se constata na tentativa de Martin Esslin (1978) em categorizar alguns textos para o teatro surgidos na metade do século passado. Genet, Beckett, Adamov, Ionesco surgem para o crítico austríaco como nomes significativos desse procedimento literário, de onde se realizava a continuidade de algumas rupturas com as poéticas cênicas canonizadas. A contribuição analítica de Esslin (1978) tornou-se notória devido a este e outros trabalhos acerca da teoria do drama, porém a sua iniciativa de reunir textos fictícios sob o mesmo signo conceitual, que por serem desta natureza ganham um teor de complexidade diferenciado, diz muito sobre a insuficiência de alguns termos lançados sobre produtos distintos e multifacetados da cultura. O *drama de absurdo* não dá conta de uma literatura produzida em geografias e realidades históricas diferenciadas: a França de Genet (1910-1986) não é a Áustria de Bernhard (1931-1989).

Sabemos que a categorização de objetos artísticos atende a projetos mais didáticos do que críticos. Do contrário, lidar com essas classificações sem atentar para a ameaça de um olhar redutor, desconsiderando que cada período acolhe uma diversidade de escrituras, e a heterogeneidade, presente no conjunto da obra de todo artista, afirma a incompletude de termos adjetivadores do drama: realista, naturalista, expressionista, simbolista, lírico ou absurdista. É certo que o autor e obra garantem para si inúmeros privilégios quando são assentados em movimentos legitimados por um conjunto de instituições da crítica cultural. No caso específico da dramaturgia bernhardiana, querer posicioná-la no *teatro do absurdo* ou em qualquer espécie de *absurdo tardio* é desejar também reduzir a força atuante dessa *encenação de linguagem* e, conseqüentemente, perder de vista os diversos fios sobre os quais atravessam sua sensibilidade e seu jogo dramático.

Nota-se em várias publicações sobre literatura e teatro o nome de Bernhard ligado ao segundo momento do drama de absurdo, junto a nomes como Harold Pinter, Slawomir Mrozek, Fernando Arrabal, Edward Albee, Friedrich Dürrenmatt. As vias tradicionais de legibilidade não funcionam em relação a esses escritos, no sentido de que: tentativas de enquadrá-los em escolas, movimentos ou gêneros desmoronam-se no primeiro encontro entre o texto e o leitor, espectador e a cena. Surge, assim, uma necessidade de ingressar nas redes textuais bernhardianas com operadores de leitura diferenciados dos já atuantes, tendo em vista a estranheza de que toda escritura assume quando não dita tão docilmente seus laços de amizade ou ruptura com a história de sua tradição literária. As ferramentas não preexistem à leitura, sendo incessantemente fundadas, criadas e inauguradas.

Investir a favor de uma leitura descompromissada com a tradição do texto não é de forma nenhuma dizer que o escritor, no caso Thomas Bernhard, firma uma dramaturgia nova, inovadora. O postulado do novo firma-se num olhar de progresso e evolução, colados a uma pretensa função da história, conceito problemático alicerçado numa lógica

<sup>1</sup> O indecível aparece por via dos posicionamentos teóricos de Jacques Derrida como um gesto crítico de que fratura os regimes convencionais de leitura que reduzem a potência dos textos através de termos opositivos como belo ou feio, sujeito ou objeto, vida ou arte, procedimentos de uma filosofia da chamada metafísica ocidental. A desconstrução como exercício incessante de releitura / desleitura de textos alocados em uma dada tradição reverte essa máquina opositiva através do paradoxo: modo de ler, flagrar e inventar – no sentido mais nietzschiano da palavra – as forças das produções, daquilo que se oferece como textualidade.

presa a cronologias, onde o tempo está obrigado a trazer necessariamente o edifício do novo, da novidade. A presença de tiranias políticas, guerras religiosas e epidemias devastadoras mostram ainda que a modernidade projetada nas culturas ocidentais não foi capaz de construir relações muito distanciadas com os séculos passados. A força se estabelece então na habilidade que cada época possui em produzir suas releituras e interpretações.

Observa-se que a palavra neste jogo ficcional demanda um olhar enviesado em que suas faltas, seus vazios e ambivalências se transformam num ponto-chave de sua representação, indo na via contrária de um pensamento legitimado que encerra as obras do absurdo como uma extensa malha metafórica em cuja palavra imposta quer revelar algo, descortinar, refletir, espelhar. Defrontar-se com os amplos desertos propostos por essas materialidades artísticas talvez seja o desafio. Neste ponto, salta aos olhos diante da ficção bernhardiana uma estranheza diante da linguagem cotidiana e do cansaço em relação às palavras usualmente adotadas na oralidade. Porém, não há nada além delas com o que contar: nem lirismos, nem personagens, restando aos homens comuns somente os dias e a matemática das horas:

#### A BENFEITORA:

Todo dia é a mesma coisa  
Uma repetição de repetições<sup>2</sup>.

Se o destino da linguagem é repetir-se, ir do cansaço ao esgotamento, torna-se interessante pensar então o uso que cabe a cada sujeito fazer dos hábitos presentes em seus dias e suas horas. O recurso da repetição problematiza um elemento visto por muitos críticos como o alicerce do drama, a ação. Não é de se estranhar por que essa linhagem literária e teatral passou a ser conhecida pelo termo cheio de charme de *antidrama*. É necessário pontuar que os antidramas e suas diversas nomenclaturas voltam-se contra uma visão conservadora do termo ação, e suas relações com as unidades de tempo e lugar propostos pela poética aristotélica. A tradição apela para a necessidade de que o drama se destina a caminhar para frente, uma história ocasionando outra, entrincheirando o leitor ou espectador até o arremate final. Porém, os dramaturgos que comungam desta rasura no drama não desistem, e muito menos exoneram a ação de suas representações. De outro modo, eles promovem uma expansão deste recurso narrativo-dramático, tornando a fala, a repetição e a mudez possibilidades de agir. Bernhard ironiza:

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Que lindo jogo é o nosso  
Jogo que avança mais e mais para a frente<sup>3</sup>.

2

<sup>2</sup> BERNHARD, Thomas, op. cit., p. 125.

<sup>3</sup> BERNHARD, op. cit., p. 83.

O título da peça ressoa para o leitor como uma provocação. Embora a festa seja para Boris, ele não é o alvo das homenagens e dos votos proferidos neste tipo de comemoração, que tradicionalmente une as diferenças e promove a vibração dos afetos<sup>4</sup>. A festa se associa então a um ritual artístico, político ou religioso. As distâncias entre os sujeitos são encurtadas e as experiências de grupo, acentuadas. Nessa cerimônia, criam-se espaços e circuitos para que liberdades fronteiriças e não normativas sejam vivenciadas provisoriamente. A festividade garante a tudo homenagem: aos encontros, às criações, à fartura, aos regimes de governo, aos nascimentos. Em alguns sistemas culturais a morte é uma festa. Se tomarmos posse do festivo como meio de ler alguns grupos sociais, perceberemos as pequenas fraturas operadas nas interpretações hegemônicas, nas quais a festa e a representação da alegria eram entendidas como expressão de primitivismo e ausência de saber por parte de uma tradição cultural, como se somente a frutificação da dor e da seriedade legitimassem os vértices da arte e os códigos de leitura, baseados nos modelos platônicos de superfície ou profundidade, alegria ou tristeza<sup>5</sup>.

3

Como pensar a cena da festa via literatura? Proust encerra *Em busca do tempo perdido* com uma grande festa no salão da Mme de Guermites. Bem diferente do dramaturgo polonês Mrozek cuja trama começa com três fazendeiros estranhamente identificados como B, S e N, que invadem uma casa à procura de uma festa. A situação se torna inusitada, pois os personagens cismam que os convidados estão escondidos em uma declarada recusa de cantar e dançar para os hóspedes inconvenientes. O autor de *Em alto mar* e *Tango* faz da inexistência de uma pequena festa numa discreta casa a possibilidade de criar e criar-se a partir dos enganos e ausências. Expõe um modo de cultivar uma *festa*, dessa vez discursiva:

B- (arranca o vestido e tira a máscara) Você já vai ver. (Corre para onde a sanfona está caída e a pega do chão)

S- (Surpreso) Realmente agora vai começar?

B- Finalmente vamos ter música.

N- (esperançosamente) Você me dá sua palavra de honra?

B- Quando é a gente que faz, não custa nada!

N- Eu pago para ver.

S- Só nós... Sem nada?

B- Nós somos homens o bastante.

S- Mas quando não tem festa...

B- Nós mesmos fazemos a festa.

N- O quê?<sup>6</sup>

Em outro polo teórico, Roland Barthes rascunha mesmo que apressadamente a primeira definição de festa no

<sup>4</sup> A história mostra que as tragédias da Antiguidade estavam inseridas no painel de festividades do povo grego daquele período, na qual se podia comer e beber dentro das arenas, espaço em que os atores faziam viver as figuras mais emblemáticas da literatura dramática ocidental. Ver BARTHES, Roland. *As tragédias gregas*. In: *O óbvio e o obtuso*: Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990

<sup>5</sup> Freud aparece nos estudos da antropologia moderna como o primeiro teórico que atentou para a relevância e a função da festa, abrindo atalhos para diversas correntes das ciências sociais no século passado, como Callois no início da década de 50. Em *Totem e tabu*, o pensador austríaco vê na festa o investimento do sujeito para lidar com os vetos impostos pelos estatutos da sociedade: "Um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição." (1974). Ver AMARAL, R. de C. de M. P. *Festa à brasileira: sentidos do festejar no país que "não é sério"*. 1998. 387 f. Tese (Doutorado em Ciência Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

<sup>6</sup> Ver MROZEK, Slawomir. *A festa*. Tradução de Beatriz Hackler. Salvador: Companhia de Teatro da UFBA, 1987, p. 18.

campo da teoria literária<sup>7</sup>. A partir da narrativa goethiana, o crítico francês afirma que a festa é, sobretudo, uma promessa de gozo. A relevância de sua leitura firma-se em dissociar o *festim* de um evento e deslocá-lo para uma lógica do encontro. É um *traço subjetivo que produz um tipo de festa*, independentemente de uma ocasião externa. O imaginário e a fantasia que se agitam devido ao toque do ser amado põem Werther num estado *festivo*: “A festa para o Enamorado, o Lunático, é um júbilo e não uma explosão: gozo do jantar, da conversa, da ternura, da promessa certa do prazer: “uma arte de viver acima do abismo” [...] Então, não significa nada para você ser a festa de alguém?”<sup>8</sup>.

A festa é uma força. No entanto, a peça em análise traz a temática do festivo, mas contraditoriamente não é alegre. A música escassa ressoa através de batidas sobre um tambor, evocando uma sinfonia fúnebre. Como ler o festivo, a celebração, a festa às avessas? Como o espaço da alegria e comunhão pode ser usado como zona de produção da tristeza, da impotência do outro, da exposição da força, da lei e do ódio? Como fazer uso dos salões e das datas resguardadas por uma tradição?

Não é à toa que o texto surge como um convite para o jovem escritor estreitar então no teatro, integrando a programação do *Salzburger Festspiele*, um dos principais festivais teatrais da pequena cidade austríaca. Essa festa “triste” é um chamado para outra festividade.

Considerando que toda festa patrocina uma espera de prazer, Bernhard impede qualquer frustração por parte do leitor, já que começa sob signos contrários à ideia corrente. O encontro proposto para prestar homenagem a Boris se transforma em um canto epifânico cuja melodia parece anunciar ao leitor a chegada numa estação sombria:

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO de forma narrativa

Lá vem a melancolia

Cantarolando

Lá vem a escuridão

a escuridão

#### TRÊS PARALÍTICOS

A melancolia

A escuridão

#### O PARALÍTICO JOVEM

Deixe ele deixe ele

<sup>7</sup> Vale ressaltar a importância da escritura romântica nos séculos XVIII e XIX para esta discussão. Inúmeras leituras marcam aquele período como propagador de uma crise do sujeito com valores ligados à liberdade e nação. A sensibilidade romântica instituiu no campo literário o discurso como proveniente de uma subjetividade e a vivência da perda através de uma ótica da tristeza, da melancolia e da morte. Demorou algum tempo para que os acessórios, adereços e propostas da festa fossem vistos como um projeto estético e uma estratégia política. De acordo com essa lente interpretativa, a história do Brasil pôde ganhar uma nova abordagem, sem que os estilos de vida de seus povos fossem lidos por uma ótica de perversão e degeneração.

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001. p. 172.

## O PARALÍTICOVELHO

A escuridão

## QUATRO PARALÍTICOS

A escuridão

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

Imaginem quatro grandes cabeças na escuridão

Quatro grandes cabeças

Na escuridão

Todas estavam lá de uma só vez

Seis mutilados riem

Por que vocês riem

Não há nada para rir

Não há do que rir

Seis mutilados riem

nada para rir

do que rir

não há nada para rir

alto

Isto não é uma comédia.<sup>9</sup>

Embora o dramaturgo negue a comicidade do texto, percebemos a presença de diversos elementos que incitam o riso. No entanto, o riso, assim como o canto, aqui, não visa divertir ou expurgar nenhum pathos, nem mesmo problematizar qualquer realidade institucional. Vai se impondo no decorrer da obra como uma ação que nada faz nascer ou agitar, a não ser uma tentativa de delirar outra existência para as coisas. As falas idiotizadas fazem parte da expressão de muitos personagens da dramaturgia bernhardiana, em réplicas intensamente repetitivas, sobre as quais o autor investe na ridicularização de seus modos de viver. O jogo de Bernhard em se apossar de espaços e situações, revertendo suas frequentes funções, ganha destaque na medida em que destitui situações e lugares e os emprega como uma arena de violência e opressão: o circo, a casa, a família, o teatro:

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

Porém havia uma boca

As cabeças grandes tinham uma boca gigante

Dois paralíticos riem

Todos riem

---

<sup>9</sup> BERNHARD, Op. Cit. p. 50.

## O PARALÍTICO MAIS JOVEM

Onde você viu isso

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

Dentro da melancolia

Dentro da escuridão<sup>10</sup>

As formas inusitadas, os comportamentos desviantes, a bestialização sinalizam neste drama a aposta em outro modo de saber. A linguagem onírica que se ergue nestas passagens deixa à mostra os rastros da psicanálise, não só em Bernhard mas na estampa de alguns artistas de sua geração. As teorias freudianas possibilitam pensar no campo estético algumas escrituras antes desprezadas e impugnadas por instituições da crítica interessada. Em outro momento, a psicanálise se tornará um procedimento que engendrará algumas vanguardas, como o surrealismo nas artes plásticas e no cinema por assumirem a existência do inconsciente, nas representações e performances cotidianas do sujeito.

Os rostos desfigurados e os donos de suas falas - os personagens sem pernas - marcam a presença de poéticas em ascensão na época, preocupadas em trazer para a cena outras imagens, outro uso da língua e, sobretudo, abrir atalho para outra tradição da literatura dramática, que, pelo menos no teatro de língua alemã, já se insinuara desde *Woyzeck*, de Büchner. Uma *cabeça em desmontagem, desmontada*, trazem a partir dos elementos do cenário – serpentina, o corvo empalhado e uma corda – o distanciamento das falas de uma verossimilhança e da paisagem cotidiana:

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

Faltavam orelhas nas grandes cabeças

Faltavam olhos nas grandes cabeças

Faltava nariz nas grandes cabeças

As grandes cabeças não tinham os pés

[...]

Nada viam sem os olhos

E sem as orelhas nada escutavam

Nada acontecia sem o nariz

E sem os cabelos

O que se podia entender

Nada.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> BERNHARD. Op. Cit. p. 52.

<sup>11</sup> BERNHARD. Op. Cit. p. 51

A peça em análise possui diversos encontros com outras linguagens artísticas, destacando-se particularmente com o filme do cineasta espanhol Luis Buñuel, *Viridiana*<sup>12</sup>. A cena do jantar é, assim como no drama de Bernhard, o auge da película de Buñuel. Devido à ausência dos donos da casa grande, eles promovem uma invasão à residência a fim de gozar de seus luxos. O efeito da visita é uma devastação do ambiente e a deserção de seus invasores. O filme é visto por muitos como uma paródia da Santa Ceia, a mesa farta de comida e bebida, transforma-se no reverso de uma celebração: ali seus participantes ensaiam o desprezo pelos valores estruturantes da sociedade moderna. A sala burguesa, emblema maior de um grupo social, desmorona com seus objetos detentores de memória.

A festa para Boris está povoada por uma paisagem onírica, disseminada na disposição de corpos pela metade e os sonhos, acentuando a existência de um universo estranho. Segundo Buñuel, a obra de arte precisa apresentar um mistério para aquele que demanda – espectador, ouvinte ou leitor – o misterioso, elemento tão ausente nas ruas devido aos imperativos das instituições morais<sup>13</sup>. Bernhard faz uso da experiência onírica como uma restauração de membros perdidos e com uma demanda por um uso diferenciado com a linguagem:

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Só consigo sonhar com as cabeças grandes

[...] E enquanto eu andava alguém se aproximava mais e mais de mim

E dizia

Você tem de ler alguma coisa minha

Era um escritor

Continuava dizendo que eu devia ler alguma coisa dele

E repetia sem piedade

Leia, dizia ele

Leia sem parar

Leia, leia

[...] E deu para notar que no sonho eu ainda tinha pernas.<sup>14</sup>

É evidente, na maioria das peças do dramaturgo austríaco, a predileção por um cenário recorrente da cena realista: a casa e seus compartimentos. A prisão de Boris não está nas suas pernas mutiladas mas no caminho do quarto até a

<sup>12</sup> Filmado em 1961, este filme ganha a Palma de Ouro em Cannes, na França, após ser proibido em território espanhol pelo ditador Franco, pois esse considerou a abordagem anticlerical. A história é a seguinte: uma noviça que adota na residência de seu velho tio um coletivo de mazelados, cegos, ladrões, prostitutas, leprosos e estupradores, passando a ter com o grupo uma relação baseada nos votos de servidão e salvação, baseados da doutrina cristã.

<sup>13</sup> O livro *O discurso cinematográfico* de Ismail Xavier traz excertos de uma conferência apresentada pelo cineasta, na qual se volta contra um modelo de arte preocupado em “refletir temas que poderiam integrar a continuidade normal de nossa vida cotidiana, repetir mil vezes o mesmo drama ou fazer-nos esquecer as duras horas do trabalho diário”. BUÑUEL apud XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2008 p.111.

<sup>14</sup> BERNHARD, op, cit., p. 56.

sala. Lá é o espaço de criação de fantasmas, animais selvagens e de falsa intimidade. A casa continua a ser um cenário em que se incita a curiosidade e a imaginação de muitos dramaturgos do século XX, com um interesse maior a partir da década de 60, como Pinter, Fassbinder, Hilda Hilst<sup>15</sup>. A atração pelos ambientes fechados ganhará por parte de cada um deles uma singularidade. A casa é um artesanato na dramaturgia de Thomas Bernhard. Ela não teme em decalcá-la, cercá-la com linhas e traços para logo após deformá-la, transformando-a em um buraco, um túnel para sobreviventes, lugar de capim crescendo. É dentro de casa<sup>16</sup> que a Benfeitora constrói seus hábitos e faz de sua intimidade e de seus traumas um teatro.

No entanto, os ambientes domesticados não surgem como traço de individualidade das personagens, sendo que nos cenários bernhardianos os cômodos da casa são inabitáveis, territórios de artistas decadentes, tiranias e esgotamento. Estas referências são próprias da estética *do absurdo*, que diz sim a essas locações, a todas as marcas que façam da paisagem cotidiana do sujeito comum, do mais estranho compartilhado espaço, o mais ardente teatro em sua potência máxima.

---

<sup>15</sup> Harold Pinter (1930-2008) ambienta suas estórias pelo menos em *O amante* (1963), *Feliz aniversário* (1958) e *The Homecoming* (1965) na privacidade do lar. Fassbinder (1945-1982) opta pela sala de um pequeno apartamento em seu primeiro texto para teatro *Tropfen auf heiße Steine* (1966), até chegar ao ponto de desistir de qualquer objeto sobre o palco no auge de seu Antitheater no drama intitulado *Katzelmacher* (1970). Hilda Hilst em seu premiado texto *O verdugo* (1969), a ação se passa na sala de estar de uma família de classe média cujos membros tentam convencer ao patriarca a matar um homem.

<sup>16</sup> Benjamim (1985) analisa esse sedutor território do drama privilegiando o quarto. A leitura benjaminiana é marcada de maneira contundente por uma crítica marxista, apontando fielmente à cenografia do drama burguês: “Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas”. (BENJAMIM, Walter. *Experiência e pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 117).

## Referências

- ALVES, M. O. **Uma festa para Boris: tragicidade no teatro de Thomas Bernhard**. 2012. 193 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- AMARAL, R. de C. de M. P. **Festa à brasileira: sentidos do festejar no país que “não é sério”**. 1998. 387 f. Tese (Doutorado em Ciência Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.
- BERNHARD, T. **Stücke 1 Ein Fest für Boris, Der Ignorant und der Wahrsinnige, Die Jagdgesellschaft, Die Macht der Gewohnheit**. Frankfurt: Suhrkamp, 1988a.
- BERNHARD, T. **Stücke 2. Der Präsident, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant**. Frankfurt: Suhrkamp, 1988b.
- BERNHARD, T. **Stücke 3. Vor dem Ruhestand, Der Weltverbesserer, Über allen Gipfel ist Ruh, Am Ziel, Der Schein trägt**. Frankfurt: Suhrkamp, 1988c.
- BERNHARD, T. **Stücke 4. Der Theatermacher, Ritter, Dene, Voss, Einfach Kompliziert, Elisabeth II**. Frankfurt: Suhrkamp, 1988d.
- ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- MROZEK, Slawomir. **A festa**. Tradução de Beatriz Hackler. Salvador: Companhia de Teatro da
- PINTER, H. **Monólogo**. In: **PINTER, H. Teatro II**. Tradução de Luís Fonseca. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e terra, 2008.