

## DESPOÉTICA

*Moisés Oliveira Alves \**

**Resumo:** Este texto objetiva uma leitura da tragicidade da despoética bernhardiana, a aliança que seus escritos travam com uma contemporaneidade artística brasileira. Compreende-se que o ocidente não renuncia a uma condição trágica, reinventa-a. Propõem-se pensar a lógica do trágico através da literatura na perspectiva da pedagogia da perda, como ponto que de produção de uma alegria.

**Palavras-chave:** Dramaturgia; literatura; Trágico

**Abstract:** *This paper aims at a reading of the tragedy's elements in Bernhard's despoetic and, the alliance that his writings make with the Brazilian artistic contemporaneity. It is understood that the West does not renounce a tragic condition, it reinvents it. The aim here is to think about the logic of the literature's tragedy through the perspective of the pedagogy of loss, as a point of production of joy.*

**Key-Words:** *Dramaturgy; literature; Tragic*

---

\* Doutor em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Professor Adjunto de Literatura do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana e dos cursos de Letras e Cinema e Audiovisual da Unijorge.

É através das malhas dos não-ditos, interditos, do que ainda está para se dizer, que lançamos um olhar para a dramaturgia de Thomas Bernhard, tendo como ponto de partida seu primeiro texto para teatro, *Uma festa para Boris*, com tradução ainda inédita em língua portuguesa. O conjunto de ensaios aqui presentes considera a relevância da discussão estética e política aberta pelo que chamamos de sua *rede trágica*:<sup>1</sup> a paisagem do cotidiano, a fabricação de silêncios, a disseminação do *corpo monstruoso* e sobretudo, o nó paradoxal de apostar numa poética que invista na produção de falsas alegrias e tristes gargalhadas.

No entanto, em Bernhard o trágico não se constitui como uma convenção. Em vez de uma poética, o assinante de *Uma festa para Boris*, *O poder do hábito*, *Simplesmente complicado* e mais quinze textos para teatro, além de dramáticulos, junta minimalismos, detalhes, fatias de vida dispostas em frases retorcidas, esgotadas e por estarem reagrupadas dessa maneira (em corpo/arte/linguagem) possibilitam que um certo lirismo cintile e em cada retomada resplandeça. Sua língua é crua e elabora um pouco à la Artaud, contra Artaud, uma crueldade.

\*

Caso haja uma poética bernhardiana, ela ergue-se através de uma desobediência. Sem origem marcada e sem uma direção delimitada, a escrita de TB vai se compondo, respeitando somente a singularidade de sua própria lógica: um amontoado de blocos, de palavras, de restos, de intensidades. A todo instante cria-se um desafio e o dispõe como uma oferenda, à medida que parece provocar o leitor insistindo na mesma nota, no mesmo gesto: como podemos, em quais circunstâncias, fazendo uso de qual saúde, produzir um *não*?

\*

A potência do *não* aparece em sua dramaturgia travestida como se fosse uma fragilidade, mas por ser insistente, por devorar suas personagens, suas bocas e pernas, seus talentos (para TB, quer dizer *energia* para a arte, para o amor) apresenta-se como uma força. *A impotência potente*, grifamos. Eis aí um modo de pensarmos o trágico como uma alegria, uma afetividade.

A política do afeto surge como uma necessidade após o encerramento da Segunda Guerra Mundial. Ao investir na criação e disseminação de arte, os escritores de língua alemã compõem com esse gesto outra forma de ler e rasurar o que se espria nos bairros destruídos, nos corpos desmontados, na sensibilidade em desajuste, na tomada do país por forças políticas e econômicas estranhas/estrangeiras presentes na cena daquele momento. A afetividade aqui não se constitui como uma expressão individual, mas ações expandidas através da abertura de salas de teatro, redimensionamento de grupos artísticos, de um concentrado de textos literários que por si mesmos mostravam uma amorosidade por ser linguagem ficcionalizada, lugar onde outros modos de subjetivação tornam-se possíveis. A máxima adorniana que “não é mais possível escrever poesia após Auschwitz”<sup>2</sup> fica desencantada com tamanha produção poética. Adorno talvez apenas tenha considerado a fragilidade do aceno poético, em vez de apostar em suas forças, em sua parafernália fictícia que produz à sua maneira peculiar de saberes<sup>3</sup> e memória.

\*

Bernhard desenha via dramaturgia uma genealogia do mau-humor, elegendo, no entanto, como pressuposto fundamental a possibilidade do sujeito construir um saber sobre sua experiência, dar um sentido, mesmo que precário, provisório sobre suas heranças, seu corpo e seus afetos. Nesta perspectiva, a tragicidade, traço onipresente em seus dramas, surge como uma estratégia, um jogo, uma crítica dos valores do nosso tempo. Uma crítica:

<sup>2</sup> Nota-se desde Adorno uma forte tradição tanto da teoria literária quanto filosófica que reforça reiteradamente a impossibilidade de tecer um sentido, uma representação para a Shoah (holocausto) e os Lager (campos de concentração): “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Conforme citação extraída de um texto de 1949, *Crítica cultural e sociedade*, a assertiva adorniana parece desconsiderar que a negação de um luto ou a produção de um silêncio sobre uma catástrofe traz embrenhado outra catástrofe, uma vez em que quando se mina do sujeito a possibilidade de dar nomes e revisar as fatias e cacos do que restou de sua própria vida, o acontecimento se impõe e desmorona sobre todo devir, sobre seus dias, retirando-lhe a chance de construção de um conhecimento. Em contrapartida, é desnecessário pontuar que Adorno não recusa a relevância do trabalho simbólico, sendo reforçado por inúmeros ensaios dedicados a poetas, como Paul Celan, cuja economia de sua obra se apresenta como um documento entre o enredo histórico e a figura do sobrevivente. Porém, a ideia de que há um momento na História sobre o qual nada há a dizer perfaz um duplo gesto de desprezo: a potência de um fato sendo mais significativo do que toda tentativa de compreensão e, sobretudo, a descrença no poder da linguagem. Para pensadores como Jacques Lacan, se revela como o próprio real: “[...] tudo é passível de representação, mas não há objeto ou fragmento do real que se deixe representar todo.” Toda representação evoca não só a ausência da coisa, mas também a distância que a separa da coisa; toda representação contém seu traço de saúde e seu resto de silêncio – de algo que já não está, de algo que nunca se entregou inteiro à simbolização.

<sup>3</sup> Abordando o texto literário de modo sempre atento e cuidadoso, o estudioso do desejo, Freud parece ter desconsiderado boa parte de intelectuais que insistiam em ver a literatura como um espaço em cuja palavra figurava apenas de modo decorativo e ornamental, sem perceber que a força sgnica da mentira, da ficção. Algumas das teorias freudianas de maior repercussão partem assumidamente da leitura de textos artísticos, como no caso das tragédias antigas e modernas, segundo vemos no encontro de sua narrativa teórica, partindo de Sófocles a Shakespeare e de autores que desdobram em suas escrituras a esfera do onírico e da ordem do cotidiano como E.T. A Hoffmann e Dostoiévski, Freud fez da literatura um campo fértil tornando o próprio discurso literário legítimo no que tange ao lugar de produção de um saber.

incisiva, líquida, risonha - e na esteira dos maiores dramaturgos intempestivos, trágicos<sup>4</sup> - bernhardianamente inconsequente.

Este exercício crítico deseja produzir fios, linhas de trânsito e transe, fissuras entre a poética de um dos mais renomados escritores de língua alemã dos últimos anos, pois aqui é o rascunho, é o contemporâneo do nosso tempo presente, morto completamente, ainda resiste movimentando-se, além de hoje, entre as rachaduras do que foi posto atrás, nas margens, nas viradas das horas fugazes, do meu e seu tecido de instantes, e seus acenos, esquecimentos, nódoas de gente em nossa pele.

Seus dramas criam, talvez, uma intimidade com o contexto social, político e afetivo com a América Latina, com ênfase especialmente no Brasil. A relação do escritor de mais de trinta e cinco volumes, incluindo contos, peças, memórias, romances, poesia com: *espaços marítimos e outros ares*, como ressaltava em muitas entrevistas<sup>5</sup>, não seria suficiente para a produção desse encontro. Bernhard dissemina através de seu projeto estético a possibilidade de um levante, de uma *revolta crítica*, via linguagem, dos sistemas de pensamento, do uso da herança cultural, dos hábitos que visem fragilizar a potência do sujeito, dos bandos, dos grupelhos, dos *doentes*, aí inseridos principalmente os artistas e pensadores presentes em determinado contexto. Eis a tragicidade da *despoética* bernhardiana, e sobretudo, a aliança que seus escritos travam com uma contemporaneidade artística brasileira<sup>6</sup>. Os documentos históricos afirmam que o ocidente não renuncia a uma condição trágica em sua parafernália política. Revive, reinventa e cria, sempre quando possível, discórdias e interesses sobre os quais somente um lado, um interesse, quando findo o confronto, poderá celebrar. A matemática insistente da unidade. Mas pouco a pouco nos deparamos com livros de artistas – Sófocles, Nietzsche, Camus, Ionesco, Abdias do Nascimento, Plínio Marcos, Wole Soyinka, Glauber Rocha, Lígia Clark, Augusto Boal, Samir Yazbek, Marcelino Freire, Roberto Corrêa dos Santos – com seus intensos projetos de releitura, retomada e criação de experiências. Talvez o grande avanço da *lógica do trágico* seja pensar através da literatura uma pedagogia da perda. É neste ponto que produzimos uma alegria.

\*

Seu primeiro drama *Uma festa para Boris* (1953) será nosso ponto de partida para desdobrar sua rede trágica, chave conceitual por onde passamos ao longo dos ensaios, em que o corpo doente, a produção de silêncios, o cotidiano, a casa – território do mal-estar – compõem o tecido viscoso que será insistentemente retomado em seu projeto estético/político. Sua tragicidade é um fingimento, inventada como todo rosto, toda identidade, toda cena. E engana os leitores mais desatentos quando a posiciona numa relação entre obra/vida, vida/obra, já que a falta de saúde de TB foi revertida diariamente como uma saúde literária, conforme atesta a extensão de sua literatura. Esse gesto paradoxal surge como tema de um dos ensaios.

<sup>4</sup> Conhecemos como trágico na linguagem corrente um acontecimento cujo desfecho resultou de modo infeliz. Mas o termo trágico, assim como toda palavra, sofreu no decorrer do tempo alterações, excertos, acréscimos, que tornaram seu significado dentro da literatura dramática sempre diverso. Primeiramente, o trágico se refere a uma situação desmedida, ou seja, ao acontecimento do qual se perdeu total controle. Sobre este termo, Albin Lesky (2006): “Quando Aristóteles usa a palavra com o sentido de solene e também de desmedido, isso corresponde simplesmente ao uso da linguagem em sua época”. Posteriormente, veremos o trágico referir-se a algo terrível, estarrecedor e também a um acontecimento sangüinário e mortal. Embora a distância semântica do termo não seja de muita relevância, notamos a proximidade do que se entende por trágico a partir de uma ótica do senso comum. Torna-se importante reforçar que as ideias sobre o trágico dizem respeito não mais a essa visão grega sobre um determinado acontecimento, mas a uma leitura que se faz sobre o mundo, ou seja, tornou-se desde o século XVIII atravessando a modernidade num operador de leitura. Trágico refere-se então a um modo específico de interpretação sobre o mundo. Indicamos a análise cuidadosa de Gerd Bornheim presente no texto Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico.

<sup>5</sup> Ver FLEISCHMANN, K. Thomas Bernhard: Eine Begegnung. Wien: Edition S, 1991.

<sup>6</sup> Se a Primeira e a Segunda Guerras marcaram o cenário europeu de diversas formas no século passado com o tablado do horror e do inumano, assombrando tanto política quanto afetivamente outras geografias, é porque nos falta, de modo significativo, um conjunto de razões e esclarecimentos, não sobre a necessidade financeira, social, política e territorial das guerras, mas uma lógica discursiva que dê conta dos massacres, das perversidades, dos procedimentos minimamente pensados de tortura, num conjunto de tecnologias projetadas para ir de encontro ao outro, contra o outro. Esta é a paisagem em que Thomas Bernhard é encontrado, e irá tentar ao longo de sua vida se desinstalar. Os sistemas filosóficos mostram a carência de fôlego para avançar nos limites impostos por essas fronteiras do não saber, uma vez que as justificativas não revelam um caráter racional; pelo contrário, palavras a exemplo de razão e verdade mostraram-se como conceitos fortemente modificáveis de acordo com o interesse de grupos decididos a justificar suas próprias condutas. Percebemos nos testemunhos e relatos tanto oficiais quanto não oficiais o sucesso de tais empreitadas hoje entendidas como criminosas e letais. Neste caso, as ações humanas impõem às teorias políticas e psicológicas a necessidade urgente de primeiro saber o que é humano. Recortar essas passagens, desde o século XIX – conquistas neoimperialistas em território asiático e africano – até o século XX – guerras nas fronteiras europeias e ditaduras militares na América Latina – torna-se um exercício difícil pelo motivo da constância de condutas tirânicas e de extermínio em massa no decorrer do tempo em todos os continentes. Estes projetos nos fazem atentar para o caráter fragmentário do trágico, indo além da estrutura do sujeito, e sua paisagem singular aponta que cada realidade política produz e assegura as características de sua tragicidade. Portanto sinalizamos uma geopolítica do trágico em dois aspectos: primeiramente é a notória hegemonia de suas teorias cuja larga discussão possui um lugar e nomes legitimadores como Schelling, Hegel, Schopenhauer, Schiller, Nietzsche: o interesse e a obsessão pela dor surgem em língua alemã, dedicando um sistema filosófico voltado para esta questão. Em contrapartida, os documentos da cultura atestam simultaneamente que o que conhecemos ora como trágico, ora como tragicidade não possui abrangência universal.

Paul se tornou louco porque um dia ele se revoltou subitamente contra tudo e que, naturalmente, por causa disso, ele deu o mergulho, assim como eu mergulhei um belo dia porque, como ele, eu me revoltei contra tudo, somente, ele ficou louco pela mesma razão por que eu fui atacado nos pulmões. Mas Paul não se tornou mais louco do que eu próprio sou, pois sou pelo menos tão louco quanto Paul era, pelo menos tão louco quanto as pessoas diziam que Paul era, só que, além da minha loucura, eu fiquei também doente dos pulmões. A única diferença entre mim e Paul é que Paul se deixava dominar inteiramente por sua loucura, enquanto eu nunca me deixei inteiramente dominar pela minha, tão grande quanto a dele, ele praticamente se confundiu com sua loucura, enquanto eu, durante toda minha vida, explorei minha loucura, dominei a minha e talvez exatamente por essa razão minha loucura chegava a ser muito mais louca do que a de Paul. Paul tinha apenas sua loucura e só vivia dessa loucura particular, eu além da minha loucura, tinha também minha doença dos pulmões: um belo dia fiz dessas duas doenças minha fonte de vida, num piscar de olhos, para o resto da minha vida. (BERNHARD, 1992, p. 28-29).

\*

Foi através do teatro que Bernhard sempre incitava grandes escândalos e discussões dentro do contexto cultural e político da Áustria de a partir da década de 1960, tendo inclusive registrado em testamento a proibição para encenar qualquer peça sua em solo daquele país, cláusula desconsiderada ao longo dos anos tanto pelo governo quanto pelos grupos artísticos austríacos. Ato apenas justificável pelo fato de ter se tornado um dos principais escritores da literatura contemporânea de língua alemã. O legado de sua obra já faz parte do cânone literário ocidental cuja legitimidade pode ser observada através de artigos, ensaios e livros escritos sobre seu trabalho tanto por estudiosos quanto por artistas relevantes, como Martin Esslin, Peter Handke, Patrice Pavis, Elfriede Jelinek.

Ao aproximar-se dos dramas de Thomas Bernhard, notamos de imediato como ele trata de expandir os modos poéticos convencionalmente consagrados como lírico narrativo e dramático. O teatro épico de Brecht abre uma brecha para realizar-se outro uso e um novo trânsito no gênero dramático no início do século XX. Em desobediência a todas as cartilhas e gramáticas do drama, Bernhard rasura e funda um canal singular em que erguerá sua despoética. A estranheza de seus romances, contos e dramas dificultará qualquer tentativa de categorizar seus textos, restando-nos reconhecê-los como exercícios narrativos/ dramáticos/ líricos a partir de um pressuposto que assume a zona de indecibilidade<sup>7</sup> de sua produção. Seus textos estão *entre, à margem, ao longo de*, sempre escapando, assumindo a tendência que Bakhtin apontou da carnavalização dos gêneros. *Uma festa para Boris* surge como primeiro texto para o teatro em que já se encontra instalada a vontade de se elasticar, romper com as amarras da poética aristotélica, de Kleist, de Ibsen, de Brecht & Beckett, de todo um território de amizade literária que ele mesmo povoou e traiu em sua dramaturgia.

Nossa aposta é jogar com a dramaturgia bernhardiana, convidando-a a dialogar com nossos diferentes espaços e temporalidades, para podermos expandi-la em outras direções, além de perscrutar como sua sensibilidade produz um saber sobre nós. Conforme dissemos, seus dramas não são violentos, mas apresentam uma crueldade já que desestabilizam, deixam de sustentar valores, epistemologias e um concentrado de experiência ética e afetiva.

O SILÊNCIO DE JOHANNA  
OU A POVOADA SOLIDÃO DO EU

A Benfeitora:

É a escuridão  
e a reflexão  
e o ócio  
porque a senhora me deixa sozinha falando ininterruptamente  
Quando falo  
fica a maior parte do tempo aí parada e nem um movimento.  
a não ser quando a ordeno movimente-se

<sup>7</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.

Estou convencida que a imobilidade  
esta doença mortal  
presente na natureza  
Cada doença é uma doença da imobilidade  
A senhora não se movimenta  
a senhora vê  
a senhora reflete  
vê que eu desmorono  
vê minha morte nesta poltrona de morte  
É sempre a mesma coisa a senhora me vê morta  
morta  
Espera a minha morte  
uma morta é o que a senhora sempre vê.<sup>8</sup>

Thomas Bernhard faz do silêncio um modo de violar o regime, os estatutos da língua(gem) que a todo momento nos impele, nos incita a falar. Não temos escolha, já diria Roland Barthes. A língua apresenta sua crueldade quando não podemos despartá-la de nossos desejos, de nossa memória e esquecimentos. Onde a língua, onde os afetos?

Personagens mudas, monossilábicas, produtoras de uma escuta desconcertante estão disseminadas ao longo de seus quinze textos escritos para o teatro. A dramaturgia será para Bernhard o espaço privilegiado em que exercerá incansavelmente mais do que uma agressão, uma reversão com procedimentos reconhecidos como essenciais ao drama, como o diálogo e a personagem. Tanto um como outro são facilmente encontrados em sua obra dramática, no entanto portando rasuras, traços, linhas dissidentes. Ele não desiste de seus aliados, da herança deixada sobretudo por Ibsen, Strindberg, Sófocles, Beckett. Ele insiste no que chamamos, por enquanto, numa *usina do cansaço*, em que a repetição de palavras faz nascer outras maneiras de ler sua escritura dramática; no teatro, neste território de possibilidades seus textos convidarão a partitura cênica (encenador, corpo, luz, espaço, espectador) para que juntos criem um jeito, um meio de recepcionar/acolher sua dança. Eis aqui a *maldade bernhardiana*.■

---

<sup>8</sup> Primeira tradução para língua portuguesa ainda inédita do texto *Ein Fest für Boris*, de Thomas Bernhard (*Uma festa para Boris*) a partir da edição alemã Thomas Bernhard, *Stücke 1*, Suhrkamp, 1988.

## Referências

AGAMBEN, G. Sobre o que podemos não fazer. In: AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'água, 2010, p. 57-59.

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.

ANDRADE, F. Samuel Beckett: um silêncio possível. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ANDRADE, F. Matando o tempo: o impasse e a espera. In: BECKETT, S. *Fim de Partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Coleção Prosa do Mundo).

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Baby Abrão. São Paulo: Nova cultural, 1996. (Os pensadores).

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010. (Linguagem e cultura, 18).

BECKETT, S. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Coleção Prosa do Mundo).

BELLEMIN-NÖEL, J. *Psicanálise e literatura*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Obras Escolhidos, 1).

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.

- BERNHARD, T. O Minetti seguido de no alvo. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1990a. (Coleção Teatro).
- BERNHARD, T. No alvo. Tradução de Anabela Mendes Lisboa: Cotovia, 1990b.
- BERNHARD, T. Árvores abatidas: uma provocação. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1991a.
- BERNHARD, T. Simplesmente complicado. Tradução de João Barrento Lisboa: Cotovia, 1991b.
- BERNHARD, T. O sobrinho de Wittgenstein: uma amizade. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- BERNHARD, T. Na terra e no inferno. Tradução de José Palma Caetano. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- BERNHARD, T. Origem. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERNHARD, T. O naufrago. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNHARD, T. Meus prêmios. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: BORGES, J. L. Outras inquisições: 1952. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORNHEIM, G. A. O sentido e a máscara. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates, 8).
- CAMUS, A. O mito de Sísifo. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- DELEUZE, G. Crítica e clínica. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, G. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, G. Sobre o teatro: um manifesto de menos. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010a. (Coleção Estéticas).
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. O que é a filosofia? Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010b.
- DERRIDA, J. Paixões. Tradução de Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995.
- DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. De que amanhã...: diálogo. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- DOSTOIÉVSKI, F. M. Uma criatura dócil. Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ESSLIN, M. O teatro do absurdo. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GOETHE, J. W. V. Fausto. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FLEISCHMANN, K. Thomas Bernhard: eine Begegnung. Wien: Edition S, 1991.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? Tradução de Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa: Vega, 1992.
- FREUD, S. História de uma neurose infantil: (“o homem dos lobos”), além do princípio de prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. (Obras Completas, 14).
- FREUD, S. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. (Obras Completas, 12).
- HOELL, J. Thomas Bernhard. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- KEHL, M. R. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NETROVSKI, A.; SELIGMANN, M. (Org.). Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000.
- LACAN, J. A essência da tragédia. In: LACAN, J. O seminário: livro 7, a ética da psicanálise. Paulo: Zahar, 2000.
- DI LEONE, L. Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LESKY, A. A tragédia grega. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates, 32).
- LOPES, D. A delicadeza: experiência, estética e paisagens. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- MENDES, C. F. As estratégias do drama. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- MENDES, C. F. O diálogo no drama e o discurso do outro. In: ENECULT, 7., 2011. Salvador. Anais... Salvador: UFBA, 2011, p. 2-3.
- MENDES, C. F. A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MITTERMAYER, M.; HUBER, M. (Her.). Das schönste Theater der Welt. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2009.
- MROZEK, Slawomir. A festa. Tradução de Beatriz Hackler. Salvador: Companhia de Teatro da UFBA, 1987, p. 18.

- MÜLLER, H. Horácio. In: KOUDELA, I. D. (Org). O espanto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Textos, 16).
- NASCIMENTO, E. Máquina de guerra discursiva. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 dez. 2000. Caderno Mais!
- NASIO, J.-D. (Org.). O silêncio na psicanálise. Tradução de Martha Prada e Silva. Campinas: Papyrus, 1989.
- NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. Ecce Homo: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, F. A gaia ciência. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Coleção das obras de Nietzsche).
- PAVIS, P. Dicionário de teatro. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIGLIA, R. O que é um leitor? In: PIGLIA, R. O último leitor. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PINTER, H. Monólogo. In: PINTER, H. Teatro II. Tradução de Luís Fonseca. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002.
- ROSSET, C. A lógica do pior. Tradução de Fernando Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.
- RYKNER, A. O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck. Tradução de Dóris Graça Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- RYNGAERT, J.- P. Introdução à análise do teatro. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. Tais superfícies.
- SARTRE, J.-P. A prostituta respeitosa: peça em um ato e dois quadros. Campinas: Papyrus, 1992.
- SCHILLER, F. Teoria da tragédia. São Paulo: Herder, 1964.
- SÓFOCLES. Antígona. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- SONTAG, S. Sob o signo de saturno. Tradução de Albino Poly Junior. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STRINDBERG, A. *Senhorita Júlia e a mais forte*. Tradução de Jorge Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. (Coleção Estéticas).

THEODOR, E. *A literatura alemã*. São Paulo: EDUSP, 1989.

WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2008.