

**A LITERATURA E A TEXTUALIDADE DRAMÁTICA: UMA ANÁLISE  
COMPARATIVA DE VALSA N° 6 (1951) DE NELSON RODRIGUES E LA NUIT  
JUSTE AVANT LES FORÊTS (1977) DE BERNARD-MARIE KOLTÉS**

Dênis Moura de Quadros<sup>1</sup>

**RESUMO:** Partindo de Barthes (1986; 2004) e Iser (2002) pretendemos analisar a possibilidades de uma textualidade dramática. Se há uma literariedade (Compagnon, 2012), há no teatro a teatralidade (Féral, 2016) e ambos dialogam através do “prazer” do texto e do teatro. Essa questão já aparece em Aristóteles (2004) que elege o texto escrito como superior à dramatização, afirmação questionada por Malhadas (2003). Desse embate, trazemos para o diálogo o teatro pós-dramática (Lehman, 2007; 2009) em que a negação do textocentrismo é a base para as discussões já iniciados com Artaud (2006). Analisaremos “Valsa n° 6” (1951) de Nelson Rodrigues e a peça de Bernard-Marie Koltès, “La nuit juste avant lês forêts” (1977).


**PALAVRAS-CHAVE:** Teatralidade; teatro pós-dramático; textualidade dramática.

As relações entre teatro e literatura apresentam, dentre outras semelhanças, a presença de um texto. Se para a literatura, pensando no triângulo autor-obra-leitor, o texto é basilar e central, para o teatro, e em especial o pós-dramático postulado por Hans-thies Lehmann (2009), a negação deste **textocentrismo** denota, também, a negação do texto escrito, mas não a presença de uma textualidade. Adotando o conceito de Barthes (1987) acerca de “texto como produtividade” em que o texto sem produtividade é um texto estéril, bem como as questões acerca da leitura de prazer (confortante) e de fruição (que abre fendas), pretendemos iniciar nossas discussões pensando o lugar, de alguma forma hegemônico, do texto escrito e após analisaremos de forma comparativa os dois monólogos que rompem com a linha tênue: teatro e literatura.

A produtividade a que Barthes aponta dialoga com o conceito de literariedade de Compagnon (2012), pois a produtividade de um texto está relacionada com a produção

---

<sup>1</sup> Mestrando em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande- FURG.



de sentidos, múltiplos e renováveis, dos espaços em branco. Um texto com alta produtividade é também altamente literário em que a literariedade está relacionada a três pontos fundamentais: linguagem acabada; estranhamento e rede metafórica cerrada. Dessa rede, toda (re) leitura sempre traz a tona novas percepções de leitura.

A produção de sentidos é enriquecida e ampliada em leitores mais experientes que, percebendo os espaços em branco do texto, o preenchem com suas experiências pessoais e com sua bagagem de leitura. Em uma releitura, o preenchimento de outros espaços em branco ou o direcionamento para outras relações é o que torna o texto altamente produtivo e literário (com literariedade) e, essa é, também, a principal característica dos clássicos. Se “A leitura seria o gesto do corpo (...) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem” (BARTHES, 2004, p.33), dessa forma, ao ler ou assistir uma peça utilizamos os olhos e o corpo de uma maneira geral.

Ainda sobre a construção de sentidos, Iser (2002, p.105):


É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia.

E este processo é, além de renovável, um caminhar, um longo movimento de produção de sentidos e um vir a ser. Quanto mais literário e produtivo o texto é, mais fendas e espaços em branco, preenchidos e esvaziados, ele provocará no leitor. Logo, se “o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas” (BARTHES, 1987, p.11), a catarse aristotélica também prevê rupturas, advindas da **catarse**, e sendo esse o objetivo central das tragédias áticas.

A relação de texto e representação já é discutida na **Poética** (2004) em que Aristóteles elege o texto escrito como operador principal da catarse. Dessa forma, o filósofo deixa em segundo plano a representação ao afirmar que:

A parte cênica, embora emocionante, é a menos artística e a menos afeita à poesia. O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores; ademais, para a encenação de um espetáculo agradável, contribui mais o cenógrafo do que o poeta. (ARISTÓTELES, 2004, p.45)

A afirmação aristotélica é refutada por Malhadas (2003) que afirma ser a parte cênica o ponto fundamental para a obtenção de sentido e, logo, operar a catarse. O




argumento utilizado por Malhadas parte de que se: “a dimensão visual do discurso teatral (...) torna imprescindível que, também ao **ler** uma peça, a coloquemos **diante dos olhos**, quando se quer apreender seu espetáculo” (p.43, grifos da autora). Logo, mesmo na leitura de uma peça, a construção de sentido dá-se pela apreensão de sua representação, da presença de uma teatralidade.

O enredo pode ser o maior responsável pelo prazer próprio da tragédia ao suscitar terror e piedade, mas com o concurso dos componentes visuais e auditivos (...) a ideologia (...) trabalha com as técnicas da dramatização, os dados dos mitos transmitidos tradicionalmente concatenando enredo e espetáculo e assim coloca o **mito em cena**. (MALHADAS, 2003, p.78)

Enfim, encontramos um denominador comum para falarmos das relações entre literatura e teatro que é o diálogo entre literariedade e teatralidade. Enquanto na literatura, a presença de literariedade é o que define a qualidade literária de um texto, temos nas artes cênicas o conceito cunhado por Josette Féral (2003) chamado de teatralidade. A teatralidade é a relação do corpo do ator em cena com o olhar do espectador. Esse corpo que performatiza apresentará maior ou menor grau de teatralidade ao direcionar e redirecionar o olhar dos espectadores fazendo com que as experiências sejam mais intensas e/ou mais participativas por parte dos espectadores. Se para ler um texto escrito o leitor utiliza a visão e o corpo, para experimentar as sensações advindas das artes dramáticas também as utiliza, reconhecendo os signos próprios da textualidade dramática. A teatralidade de um texto baseia-se no quão fértil ele se apresenta e no não-engessamento que ele propõe ao diretor e atores. Esse engessamento articula-se ao conceito de textocentrismo, já citado, que é a principal negação do teatro pós-dramático analisado por Hans-Thies Lehmann (1944- ) ao publicar **Postdramatisches Theater** (1999).

A relação do teatro com o texto escrito e sua necessidade, negada no teatro pós-dramático, já havia sido rompida com Antonin Artaud (1896-1948) no **teatro da crueldade**, em que Artaud (2006) vai buscar no Oriente o gesto puro do teatro, há tempos perdido, retornando a arte dramática para o corpo, para a expressão e, acima de tudo, para a voz que sai do fundo dos pulmões. Palavras essas exploradas em toda sua polissemia, deslocando dos signos a ligação covalente entre significantes com seus significados. “Criar mitos (...) traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e




extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar” (ARTAUD, 2006, p. 137), esse é o objetivo principal do teatro para Artaud. Pensando no **teatro desagradável** de Nelson Rodrigues, percebemos que ressignificar alguns mitos clássicos e explorar mitos da sociedade brasileira são uma das chaves de leitura possível para compreender seu conceito, mas acima de tudo, trazer para cena o que insistimos em esconder no nosso interior. Os mitos que Nelson Rodrigues explora são, além de extremamente desagradáveis, monstruosos.

O teatro pós-dramático, conceito recente e que tem gerado muitas discussões acerca do termo e do que ele denota, parte dos estudos de Lehmann acerca das vias que o teatro havia tomado na década de 1970 e que se manteve. Segundo Lehmann (2013, p.865): “A dramaturgia pós-dramática implica uma consciência maior e contínua reflexão sobre a posição do espectador como tal”. Dessa forma, a figura do espectador que pouco interage e/ou dialoga com a obra é rompida, quase que totalmente, fazendo-o participar, sentir, experimentar todas as sensações possíveis e não apenas teatrais, mas da vida de um modo geral.

Não se trata aqui de um teatro de protagonistas, mas um teatro de vozes: meio diálogos, passagens que misturam prosa e poesia, monólogos, discursos quase científicos da psiquiatria, trechos praticamente em forma de poemas, e, em dois momentos meras sequências de números- a língua como linguagem matemática, ou seja, no fundo uma mera escrita simbólica (LEHMANN, 2009, p.93)

Dessa mistura de textos, de informações desconexas, Lehmann adota o texto de Sarah Kane, **4:48 psychosis** (2000), como exemplo perfeito para a ruptura do textocentrismo no teatro pós-dramático. O objetivo do teatro pós-dramático é que: “atores e espectadores chegassem aos seus limites (também do suportável)” (LEHMANN, 2009, p. 96). Notemos que a dramaturgia pós-dramática não tem uma data de começo específico, apesar de adotar a peça **Eles não usam Black-tie** (1959) de Gianfrancesco Guarnieri como divisor de águas. Assim mesmo ele parte dos estudos de Lehmann que notou essa ruptura nas peças, advindas dos diretores, dramaturgos e atores que começavam a partir para a performatividade. Logo, é possível classificar **Valsa n° 6** como pós-dramático, ou então, como monólogo com fortes características pós-dramáticas que rompe com o textocentrismo, tal qual **La nuit juste avant les forêts** de Koltés. Vamos a eles.



**Valsa n°6**, do dramaturgo brasileiro Nelson Falcão Rodrigues (1913-1980), vai aos palcos em 6 de junho de 1951, dirigido por Milton Rodrigues e trazendo Dulce Rodrigues, irmã do dramaturgo, interpretando Sônia. O monólogo tem dois elementos constantes: a valsa n° 6 de Chopin e um bombo que ressoa toda a peça. O cenário é constituído de cortinas vermelhas com um piano branco ao centro. Apesar do programa da peça indicar apenas Sônia como a personagem central do monólogo permeado de outras vozes, quem inicia a fala é “Mocinha”, ao passo que se abrem duas possibilidades de leitura. A primeira, e mais plausível, é que Sônia, após a morte, perde sua identidade, logo, ao não saber quem é, com a mente fragmentada, tal qual Alaíde em **Vestido de noiva** (1943), ela vai ao encontro dessas informações e saber quem ela é. A segunda é que esta mocinha, personagem central, metateatraliza vários personagens, inclusive, Sônia.

É da mente fragmentada de Sônia que as inúmeras vozes familiares irão, uma a uma, destacando-se. O primeiro é seu assassino, médico da família que só atendia a mocinhas, Dr. Junqueira. Ao ser chamado na casa de Sônia, por esta estar vendo rostos em paredes lisas, afirma ser a transição, a passagem de menina para mulher, a causadora das alucinações. Depois a voz da mãe desesperada e por fim um coro que emite opiniões antagônicas acerca da identidade de Sônia e seu caso secreto com Paulo. Ao questionar: “Quem é Sonia?... E onde está Sônia?” (RODRIGUES, 1981, p.173), o ato é quem responde que Sônia está em toda parte. Essa onipresença, contudo, constitui um vazio em que estando em toda parte, não sabemos quem ela é. Um rosto, um vestido e a roupa de baixo “diáfana e inconsútil” acompanham a mocinha. Um rosto terrível, monstruoso, bem como um nome: Sônia.

“Vejo restos de memória boiando num rio” (p.196) e quanto maior a busca, mais afundamos junto de Sônia nesse rio desconhecido que lembra o Aqueronte. Estes restos de memória, dissolvidos aos planos de alucinação e realidade, são de Sônia e acerca de Sônia, onde duas figuras são construídas. Uma primeira e latente de que Sônia, odiada, mantinha um caso secreto com Paulo, pecando, bem como seduzira o Dr. Junqueira que acaba matando-a com um punhal de prata pertencente à Sônia. A segunda figura, e construída nas entrelinhas, é de que Sônia, menina de 15 anos, é extremamente pudica, não permitindo que Dr. Junqueira a examine e que é morta pelo “velhinho” tarado.

Quanto mais conhecemos Sônia, mais estamos afastados de sua real identidade, dada aos poucos e de forma fragmentada.


A presença do objeto faltoso, também presente em **La nuit juste avant lês forêts**, do silêncio e busca de um Outro é marcada por uma tentativa de mover o espectador, tornando-o ativo e receptivo às experiências propostas pelo dramaturgo. Ao questionar: “Aqui, alguém conhece o Dr. Junqueira?” (p.179) A pergunta é dirigida ao Nada e, ao mesmo tempo, ao público presente. Fazer com que o espectador interaja e reflita mais é um dos pontos apontados por Lehmann para o teatro pós-dramático, logo esse traço no monólogo rodriguiano, aqui apontado, pode ser considerado como um protótipo desse objetivo.

Encarando um a um dos espectadores, Sônia pergunta: “E cada um de vós? (...) Tem certeza da própria existência?” (p.188-189) faz com que aflore o monstruoso desagradável do teatro rodriguiano. Questionar os espectadores e convocá-los a retirar as máscaras sociais que utilizam constantemente é desafiá-los a ficarem nus, frente a sua verdadeira face. Sem aparências ou falsas aparências, o espectador é aqui obscenamente violado, o palco torna-se um grande espelho que faz, ou tenta, aflorar o monstro interior de cada um.

Senhora, existem ou existiram espelhos?  
Ou, então, conheceis a água translúcida de um rio?  
Um rio, sim, onde meu rosto possa deitar-se entre águas? (RODRIGUES,  
1981, p.190)

O monólogo é permeado de metáforas, essas que lembram, quase sempre, a morte. **Valsa** é uma peça de vozes, já que não sabemos nunca que é Sônia e se é Sônia quem protagoniza a peça. Dessas vozes, além de Sônia (de sua memória), temos Dr. Junqueira: “(imitação de velho) Desequilíbrio mental- he! he! Desequilíbrio mental” (p.175), a voz da mãe de Sônia, a voz de um coro e, no meio dessas muitas vozes: “(faz a voz de nortista) Nasci no Recife, bairro da Capunga!” (p.198-199). Essa intervenção, no segundo ato, abre espaço para várias opiniões, da sociedade em geral, de quem é Sônia, essa menina que tocava piano, sabia francês e que estudara nas melhores escolas.

Além da presença dessas vozes, diferentes de Sônia a voz central, algumas passagens rompem com o textocentrismo vigente. Essa textualidade dramática é permeada de outros elementos, principalmente no teatro pós-dramático, que compõe



uma teia. No monólogo alguns termos médicos, denotando o plano da realidade, são responsáveis por essa ruptura. “Agora, o médico vai aplicar a injeção intramuscular, indolor... Região glútea... (...) Sedol. Calmante daqui” (p.180).


Há, ainda, em **Valsa**, a passagem de trechos altamente poéticos, produtivos e, logo, literários. Passagens estas, que ao lado dos termos médicos e dos diálogos consigo mesmo, constituem a textualidade dramática a que nos referimos neste trabalho. Alucinando, Sônia afirma que: “Meus gritos se espalharem por toda a parte. Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos” (p.177) Após vê um rosto de homem na parede de seu quarto e lembra de Paulo, apenas o nome. A valsa de Chopin atormenta Sônia a peça inteira e, na tentativa de livrar-se dela, canta algumas canções de infância como:

Neste rua, nesta rua,  
Tem um bosque,  
Que se chama, que se chama  
Solidão  
Dentro dele, dentro dele,  
Mora um anjo, etc. etc. etc. (RODRIGUES, 1981, p.189)

Contudo, a valsa, junto ao bombo, continua atormentada a mente fragmentada de Sônia que busca a si mesma, que tem ódio de si mesma e que na tentativa de salvar-se acaba por afundar ainda mais no rio, aquele em que Caronte navega seu barco com almas perdidas ao Hades, ou um rio qualquer que reflete a face monstruosa e nua de cada espectador.

**La nuit juste avant lês forêts** marca a nova fase no teatro do francês Bernard-Marie Koltés (1948-1989), fase marcada pela insígnia da morte e, sobretudo, do vazio. Nascido ao leste da França em Metz, Koltés recebeu sua formação primária em colégio jesuíta e, em contato com o teatro, era incitado junto aos colegas a teatralizar. O monólogo koltésiano foi representado em 1977 por Ives Ferry no Festival Off d’Avignon.

**La nuit juste avant lês forêts** (**A noite um pouco antes das florestas**, em tradução livre) traz um personagem sem nome, dialogando com outro que não aparece e que não tem voz. O silêncio e o espaço vazio distanciam e, ao mesmo tempo, aproximam os espectadores que vão tentando acompanhar o diálogo da personagem, estrangeira, em uma noite chuvosa em que ela encontra alguém. A presença do



elemento água, também presente e constante em **Valsa** é uma semelhança interessante entre os dois monólogos. Esse elemento que reflete a face não mostra as máscaras, mas o interior negado e escondido.

(...) apesar das roupas e dos cabelos molhados, apesar da chuva que congela quando você se olha no espelho- mas, mesmo que você não queira, é difícil olhar, porque há tantos espelhos nos cafés, nos hotéis que é preciso dar as costas para eles, como agora que estamos aqui, e é você que eles olham, eu dou as costas para eles, sempre, inclusive na minha casa, e apesar disso está sempre cheio de espelhos, como aqui, até nos hotéis cem mil espelhos olham para você (KOLTÈS, 1988, p.9, tradução nossa)<sup>2</sup>

Este personagem sem nome, molhado pela chuva que vê e persegue outro personagem sem nome e que não o conheceremos, pelo menos, completamente. Interessante notarmos que a metáfora do “espelho” utilizada por Koltès, remete-nos ao elemento presente em **Valsa**, as águas. Outra questão levantada metaforicamente acerca desse espelho ou desses cem mil olhos que perseguem a todos em todos os lugares é o quanto a modernidade, primando pela segurança da privacidade, tem atentado para a observação, não é mais possível sair de casa sem ser visto, filmado ou fotografado. Essa leitura é reforçada quando o personagem cita as fábricas de que ele fugiu. Podemos notar, assim, que o personagem da peça tem um hábito estranho em que apesar de ter uma casa onde resida, prefere dormir em hotéis, um “estrangeiro” ou as coisas que o tornam estrangeiro.


Desses objetos e lugares: “que fazem você se sentir estrangeiro”<sup>3</sup> (p.10, tradução nossa), os hotéis, espaços de passagem, marcam o quanto quem nos fala está afastado de uma pátria, de uma família, de um núcleo a que possa “encaixar-se”. Apesar de que todos nós somos estrangeiros, negando nossa parte animal precívil, o personagem do monólogo koltésiano é, sobretudo, solitário. Logo, não pertence a nenhum espaço, local, tempo, pessoas, sua marca principal é não pertencer, é o vazio. Sônia também pertence ao vazio, contudo, após sua morte, pois para Nelson Rodrigues, a morte rompe com a individualidade tornando o morto onipresente, diluído.

---

<sup>2</sup> (...) malgré les fringues et les cheveux mouillés, malgré la pluie qui ôte les moyens si je me regarde dans une glace — mais, même si on ne le veut pas, il est difficile de ne pas se regarder, tant par ici il y a de miroirs, dans les cafés, les hôtels, qu'il faut mettre derrière soi, comme maintenant qu'on est là, où c'est toi qu'ils regardent, moi, je les mets dans le dos, toujours, même chez moi, et pourtant c'en est plein, comme partout ici, jusque dans les hôtels cent mille glaces vous regardent

<sup>3</sup> qui vos font étanger





(...) tudo isso está muito confuso por causa da cabeça, e com a cabeça deles, eles trancam você numa fábrica, e eu, numa fábrica, jamais! mas, de qualquer jeito, eles sempre acabam prendendo você numa fábrica “ (KOLTÈS, 1988, p.17, tradução nossa)<sup>4</sup>

Fugir desse espaço, das fábricas, metáfora do capitalismo vigente, é, de certo modo, tornar-se estrangeiro. O personagem, na tentativa de fugir do poder soberano que permeia as relações pessoais, pensa em criar uma espécie de sindicato, sindicato de estrangeiros cujas regras é privar-se de trepar e de gozar. Essa privação volta a relação de não estarem (quem fala e quem ouve silenciosamente no monólogo) reproduzindo, copiando de forma irracional, produzir por produzir. Podemos, também, ler essas fábricas com as inúmeras peças encenadas na década de 1970 que tinham como único e principal objetivo entreter o público.

Ao desenrolar as cenas, o personagem que dialoga com o Outro invisível, silenciado e perseguido, começa a contar acerca de outro personagem que, como o Outro aqui denominado, não tem voz e é perseguido. A única diferença desse Outro, também estrangeiro, com quem ele dialoga, é que este tem um nome: “Mama”. Em uma noite ele encontra na ponte essa enigmática “Mama” que lhe garante que estará sempre na margem daquele rio, que vaga por essa ponte do começo ao fim. Contudo, um dia ela some e ele vai persegui-la, buscá-la e, em desespero:


(...) então, no dia que eu escrevi nas paredes: Mama eu te amo mama eu te amo, em todas as paredes, para que ela não negasse tê-lo lido, eu estarei no convés, Mama, a noite toda, na ponte na outra noite, o dia todo, eu corri como louco: volte Mama volte, eu escrevi como louco: mama, mama, mama, e à noite eu esperei no meio da ponte, e assim que era dia eu reiniciei as paredes, todas as paredes (KOLTÈS, 1988, p.36, tradução nossa)<sup>5</sup>

Essa busca desesperada pela “Mama”, mamãe em tradução livre, culminará no aparecimento de um dos elementos mais marcantes das obras dramáticas dessa segunda fase koltesiana, a morte. Desse amor que sumiu, o personagem (re) lembrará a morte de

---

<sup>4</sup> (...) c'est bien trop embrouillé cause de la tête, et avec leur tête, ils vous collent à l'usine, et l'usine, moi, jamais! pourtant de toute façon, ils finissent tous par vous coller l'usine

<sup>5</sup> alors dans la journée, j'ai écrit sur les murs : mama je t'aime mama je t'aime, sur tous les murs, pour qu'elle ne puisse pas ne pas l'avoir lu, je serai sur le pont, mama, toute la nuit, le pont de l'autre nuit, tout le jour, j'ai couru comme un fou : reviens mama reviens, j'ai écrit comme un fou : mama, mama, mama, et la nuit j'ai attendu en plein milieu du pont, et dès qu'il a fait jour j'ai recommencé les murs, tous les murs



uma mulher que foi longe demais. Essas frases com uma grande lacuna interpretativa, serão lidas nesse trabalho, como a ruptura da linha tênue entre a loucura aceitável advinda da consciência da morte e a loucura social, aquela que implica em manter ações consideradas anormais. Essa mulher que foi longe demais, conhecida pelo personagem, poderia ser vista nos cemitérios comendo terra. O personagem, também, refletirá acerca da sacralidade de romper esses fios e que podem ser lidos como morrer.

O monólogo koltésiano encerra-se semelhante ao monólogo rodriguiano, enquanto Sônia encerra com a frase: “Sempre! Sempre!” (RODRIGUES, 1981, p,214) O personagem de Koltès acrescenta a palavra chuva nesse sempre: “Sempre, a chuva, a chuva, a chuva, a chuva” (KOLTÈS, 1988, p.62)<sup>6</sup>. O final dos monólogos de forma que as palavras finais de cada um ecoe sempre, no faz perceber algumas semelhanças entre ambos, assim como na temática dos autores, Koltès com a morte que o perseguirá e Nelson Rodrigues que, além da morte, o objetivo desagradável.

**La nuit juste avant lês forêts**, pode ser considerado um texto pós-dramático, por sua total ruptura da textualidade dramática. A peça é escrita em fluxo de contínuo de consciência, rompendo com diálogos marcados do teatro de entretenimento. **Valsa n° 6** ainda contém em seu íntimo as marcas do dramaturgo e de suas rubricas, faltando para ser considerado pós-dramático, uma maior abertura para a performatividade por parte do ator. Contudo, nada lhe impede de uma montagem do monólogo primando pela presença de mais atores metateatralizando Sônia; atores performatizando as inúmeras vozes do monólogo e, sobretudo, ser lido e compreendido em leituras dramáticas.

Ao afirmarmos que a semelhança entre literatura e teatro pauta-se na presença de um texto, a semelhança ímpar entre literatura e teatro deve estar firmada na presença de metáforas e de redes metafóricas cerradas preenchidas pelos leitores/espectadores. Romper é propiciar as experiências, inclusive de morte, desagradáveis, ser literário e produtivo, eis os laços que unem as artes, as formas artísticas incluindo a literatura.


## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

---

<sup>6</sup> toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie



BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 2ª Ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

FÉRAL, Josette. **Cuadernos de teatro XXI: Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

ISER, Wolfgang. **O jogo do texto**. In: COSTA LIMA, Luís. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KOLTÈS, Bernard-Marie. **La nuit juste avant lês forêts**. Paris: Les éditions de Minuit, 1988.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússeking. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático. Trad. Stephan Baumgärtel. In: MOSTAÇO, Edécio et. al. (Org). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

\_\_\_\_\_. Teatro pós-dramático, doze anos depois. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v.3, n.3, p. 859-878, set/dez 2013.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: O mito em cena**. Granja Viana: Ateliê editorial, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Valsa nº6**. In: \_\_\_\_\_. **Teatro completo I: Peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981. p.169-214.