

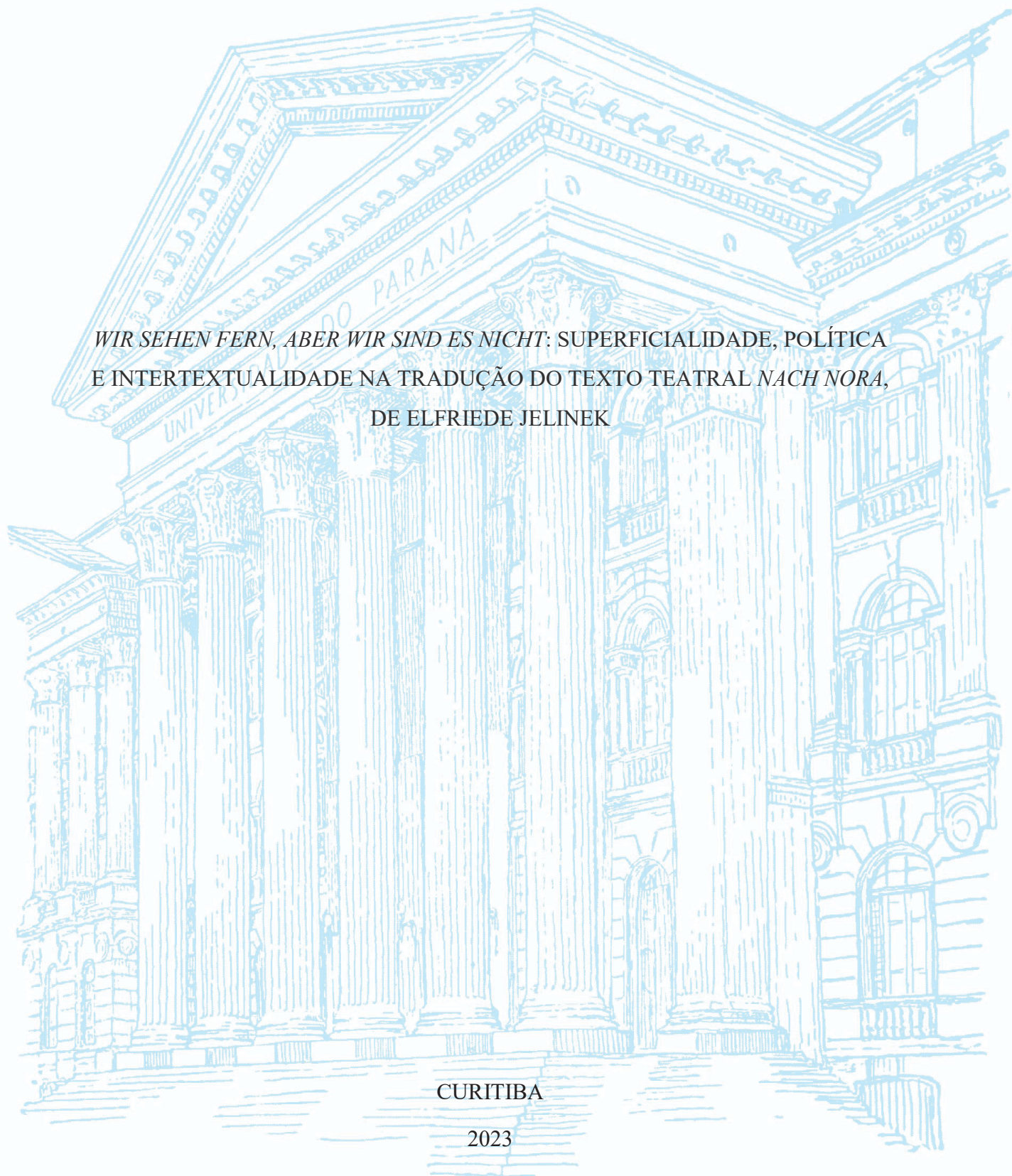
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

TASSIA KLEINE

*WIR SEHEN FERN, ABER WIR SIND ES NICHT: SUPERFICIALIDADE, POLÍTICA
E INTERTEXTUALIDADE NA TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL NACH NORA,
DE ELFRIEDE JELINEK*

CURITIBA

2023



TASSIA KLEINE

*WIR SEHEN FERN, ABER WIR SIND ES NICHT: SUPERFICIALIDADE, POLÍTICA
E INTERTEXTUALIDADE NA TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL NACH NORA,
DE ELFRIEDE JELINEK*

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação
em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras
e Artes, da Universidade Federal do Paraná,
como requisito parcial à obtenção do título de
Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ruth Bohunovsky.

CURITIBA
2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Kleine, Tassia

Wir sehen fern, aber wir sind es nicht : superficialidade, política e intertextualidade na tradução do texto teatral *Nach Nora*, de Elfriede Jelinek. / Tassia Kleine. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ruth Bohunovsky.

1. Jelinek, Elfriede, 1946-. 2. Literatura austríaca – Teatro.
3. Tradução e interpretação. I. Bohunovsky, Ruth, 1972-.
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **TASSIA KLEINE** intitulada: ***Wir sehen fern, aber wir sind es nicht: superficialidade, política e intertextualidade na tradução do texto teatral Nach Nora, de Elfriede Jelinek.***, sob orientação da Profa. Dra. RUTH BOHUNOVSKY, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Outubro de 2023.

Assinatura Eletrônica

25/10/2023 17:55:34.0

RUTH BOHUNOVSKY

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

25/10/2023 17:38:22.0

MARINA BENTO VESHAGEM

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

25/10/2023 17:42:01.0

ALEXANDRE VILLIBOR FLORY

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ)

Assinatura Eletrônica

25/10/2023 23:43:04.0

MARCELO PAIVA DE SOUZA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/10/2023 11:52:42.0

MARIA DA GLÓRIA MAGALHÃES DOS REIS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

Dedico este trabalho ao Jean Marcell,
à minha filha Teodora
e ao meu filho Martin.

AGRADECIMENTOS

As circunstâncias idealizadas para a escrita de uma tese dificilmente se materializam. Mesmo àqueles que recebem alguma forma de apoio para se dedicarem com exclusividade à pesquisa e à escrita, não é difícil imaginar as várias questões que podem se impor em um período de mais ou menos 4 anos e afastar qualquer um da rotina que parece necessária para propor uma investigação e trabalhar na direção dos objetivos da pesquisa com embasamento, pensamento crítico, precisão, alguma originalidade. Àqueles que conciliam sua produção acadêmica com outra atividade profissional e, ao mesmo tempo, com a maternidade ou a paternidade, e foi este o lado em que estive nos últimos anos, o desafio de organização é mais óbvio, assim como é mais óbvia a necessidade de suporte. Estes agradecimentos são dedicados a todas e todos que me ofereceram este suporte nos últimos anos, e que fizeram com que continuar a estudar e pesquisar fosse possível em meio a uma vida bastante caótica.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha orientadora Ruth Bohunovsky. São muitos os motivos. Por sua competência acadêmica e leitura sempre atenta e crítica, disponibilidade, compreensão e boa vontade, sim, mas também – e isto ultrapassa os limites da nossa relação de orientadora e orientanda – por revelar e ajudar a desenvolver uma face da academia notoriamente inclusiva e colaborativa: muito obrigada, Ruth! Se nem sempre estive em posição de aproveitar da melhor forma o fato de trabalhar com uma orientadora como você, ao menos pude reconhecer este grande privilégio e encontrar aí motivação nos dias em que o tempo e energia disponíveis não pareciam bastar para continuar a escrever.

À banca, formada pelas doutoras Maria da Glória Magalhães dos Reis e Marina Bento Veshagem e pelos doutores Alexandre Flory e Marcelo Paiva de Souza, agradeço pela leitura minuciosa, e pela clareza e gentileza na exposição de pontos que fragilizavam minha argumentação. Nem tudo que me foi sugerido pôde ser apropriadamente incorporado a esta versão final, sobretudo devido às limitações de tempo; seus comentários, no entanto, estão sendo devidamente considerados, assim como suas sugestões de leitura, e são extremamente úteis para este momento, no qual me encontro às voltas com planos de continuidade da pesquisa iniciada com esta tese.

Alexandre Krug e Artur Sartori Kon, obrigada por terem gentilmente compartilhado suas traduções, sua pesquisa e o material de divulgação das encenações de Jelinek no Brasil em que vocês estiveram envolvidos.

Fundamental também foram as diferentes formas de apoio que encontrei junto a meus colegas e amigos do Colégio Suíço-Brasileiro de Curitiba. Camila, Helena, Kelly, Valentina, Alistair, Alexandre, Clevisson, Gilson, Gustavo, Leomaris, Flávio, Tetê, Marina: agradeço não apenas por aprender muito sobre métodos e estratégias em sala de aula com vocês, mas também por sua amizade e por oferecem formas bem concretas de ajuda — de que eu precisava muito e que, por cansaço, às vezes mal conseguia solicitar. Seu senso de observação e sensibilidade são inspiradores! Carlos, obrigada pela confiança e pelo apoio. Nos últimos anos, que foram atravessados por esta tese, pela pandemia, pela chegada do Martin e pelas novas exigências da Téo, pelas renovações curriculares do IB e até por um episódio de dengue, pude reconhecer mais do que nunca a importância de contar com uma coordenação atenta e competente.

Em momentos de conclusão de um trabalho de fôlego, é inevitável rememorar a própria trajetória acadêmica e pensar em professoras e professores que fizeram uma grande diferença. Sandra Stroparo, Marilene Weinhardt, Caetano Galindo, Walter Lima Torres, Paulo Soethe, Rodrigo Gonçalves, Cristovão Tezza, Pedro Ipiranga, Claudia Mendes Campos, Paulo Venturelli: obrigada por toda sua dedicação! Passados quase 15 anos do fim da minha graduação, lembro de suas aulas sempre com saudade e com vontade de ter conseguido aproveitar melhor as conversas, as leituras, a oportunidade de ter meus textos lidos e comentados por vocês.

Às minhas amigas e aos meus amigos, agradeço pela afinidade e pela alegria que sua companhia representa: o que mais espero do fim desta fase, aliás, é conseguir aproveitar mais sua companhia, de um jeito mais certo. Anatterra, obrigada por me mostrar — e insistir em mostrar — que o importante é lutar pelo espaço para “achar o que é da gente”. Celeste e Terezinha, uma parte de mim continua vivendo com vocês e com a mini Teodora, caminhandinho juntas à beira do Spree ou até um Späti nos fins dos dias; a outra parte é saudade gigante (não posso nem pensar muito nisso). Pri, Soraia, Vi: os cafezinhos caem sempre muito bem junto com vocês, é sempre difícil ir embora. Saulo, amigo marinheiro, cada volta sua é felicidade pura, a parte boa dos anos. Niala, Angelina, Sarah, Maria, Mona, Bira, Kai: nossa amizade é um presente muito generoso de uma juventude que não parecia prometer tanto. Angélica, Van, Ismar, Paulo e Deborah, obrigada por terem me mostrado que o mundo profissional ou de pós-graduação ainda pode nos trazer amigos da melhor

qualidade. Todos vocês são sinais fortíssimos de que houve acertos na minha vida. Muito obrigada!

Dedico um espaço especial aqui àqueles que fizeram com que eu conseguisse trabalhar na escola e na tese sabendo que a Teodora e o Martin estavam nas melhores mãos, em segurança e muito felizes. Tia Flávia e tia Ana, Saulo, Tiago, equipe da Casa Poppins e da Escola Criança e Cia., meus colegas responsáveis pelo Ensino Infantil do Colégio Suíço-Brasileiro de Curitiba, avós Carlos, Carol, Vera, Reinoldo, Rita, Sílvio, Margareth e Dudu (“it takes a village!”): obrigada pela dedicação aos nossos pequenos!

À minha família, meus pais Rita e Sílvio e minha irmã Tamila, obrigada! Ao meu sobrinho Victor: chegou enfim a hora de passearmos mais juntos. Ufa! Aos meus avós, Victor (*in memoriam*), Irene (*in memoriam*) e Ersi, obrigada por terem participado ativamente da minha vida e por seu gosto por histórias, conversas. Saudades, sempre.

Por fim, um agradecimento especial aos meus filhos Teodora e Martin e ao meu marido Jean Marcell. Obrigada pela compreensão, por sua companhia e por darem a tudo tanta graça.

Tassia

Curitiba, 21 de Janeiro de 2024.

Victor Pascow: This is the place where the dead speak.

Louis Creed: I want to wake up. I want to wake up. That's all.

Victor Pascow: Don't go on, doc. No matter how much you may feel you have to. Do
not go on to the place where the dead... walk.
(*Pet Sematary*, 1989)

RESUMO

O presente trabalho foi escrito com o propósito de analisar e traduzir *Nach Nora*, publicado em 2013 pela autora austríaca Elfriede Jelinek. Dois aspectos do texto teatral são centralizados na análise: sua marca política e as formas como sua crítica se constrói pela ênfase na atuação da superficialidade nas operações sociais. Nesse sentido, uma vez apresentados momentos relevantes da vida e da obra da autora ao público brasileiro, trata-se aqui de situá-la em relação a três tradições com que dialoga de modo destacado no texto que nos propomos a estudar e traduzir: 1) a tradição do Teatro Épico, cuja influência se observa pela ênfase na crítica social e pela retomada e desenvolvimento — com foco no aspecto linguístico — do *Gestus*, compreendido aqui como o recurso idealizado por Bertolt Brecht, em que gestos e discursos se combinariam para a construção de tipos sociais; 2) uma linha específica da tradição teatral austríaca, que tem como seus expoentes Johann Nestroy e Karl Kraus, cujo foco é justamente explorar a dimensão crítica da linguagem cotidiana; e 3) a tradição do Drama Burguês, especificamente em momento caracterizado pela crise da forma dramática, com a qual a relação transtextual ficará evidente por procedimentos paratextuais e também de citação da obra de Henrik Johan Ibsen, especificamente das peças *Os Pilares da Sociedade* e *Casa de Bonecas*. Em seguida, trata-se aqui de observar com mais atenção a tessitura da obra. A incorporação de elementos da cultura *pop* e o emprego das camadas linguísticas ou superfícies textuais, recurso cuja elaboração é atribuída a Jelinek, serão observados considerando-se suas contribuições para as discussões sociais e políticas propostas pelo texto. Nossa análise, no entanto, terá como foco os métodos e possíveis impactos da transtextualidade estabelecida com os textos supracitados de Ibsen; com *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, de autoria da própria Jelinek; e com entrevista concedida pelo diretor-executivo da H&M, Karl-Johan Persson, à revista *Der Spiegel*. Uma vez concluída a etapa de análise, será o momento de apresentar brevemente os fundamentos críticos e teóricos da área dos estudos da tradução, provenientes sobretudo da obra de Berman e de Meschonnic, que forneceram suporte para a escrita da versão em português brasileiro. Por fim, será apresentada aqui a tradução comentada de *Nach Nora*, que recebeu o título de *Depois da Casa de Bonecas*.

Palavras-chave: Elfriede Jelinek. *Nach Nora*. Teatro Épico. Literatura Austríaca. Textos teatrais.

ABSTRACT

This work was written with the purpose of analyzing and translating *Nach Nora*, published in 2013 by Austrian author Elfriede Jelinek. Two aspects of the theatrical text are central to the analysis: its political imprint and the ways in which its critique is structured by emphasizing the role of superficiality in social operations. In this sense, once relevant moments in the author's life and work have been presented to the Brazilian public, the aim is to situate her regarding three traditions with which she dialogues prominently in the text we intend to study and translate: 1) the tradition of the Epic Theatre, the influence of which can be observed in the emphasis on social criticism and the revival and development - with a focus on the linguistic aspect - of the Gestus, understood here as the resource idealized by Bertolt Brecht through which gestures and speeches are combined in order to construct social types; 2) a specific line in the Austrian theatrical tradition, whose exponents are Johann Nestroy and Karl Kraus, focused precisely on exploring the critical dimension of everyday language; and 3) the tradition of Bourgeois Drama, specifically at a time characterized by the crisis of the dramatic form, with which the transtextual relationship will be evident through paratextual procedures and also through the citation of Henrik Johan Ibsen's work, specifically the plays *The Pillars of Society* and *A Doll's House*. The next step is to take a closer look at the fabric of the play. The incorporation of pop culture elements and the use of linguistic layers or textual surfaces, a relevant feature of post-dramatic theater whose development is attributed to Jelinek by Lehmann, will be observed under consideration of their contributions to the social and political discussions proposed by the text. Our analysis, however, will focus on the methods and possible impacts of the transtextuality established with Ibsen's aforementioned texts; with *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, by Jelinek herself; and with an interview given by HM's CEO, Karl-Johan Persson, to the German magazine *Der Spiegel*. After the conclusion of the analysis, the critical and theoretical foundations in the field of translation studies which provided support for the writing of the Brazilian Portuguese version, mainly from Berman's work, will be briefly presented. Finally, *Nach Nora*'s annotated translation, entitled *Depois da Casa de Bonecas* (Eng. *After the Doll's House*), will be presented.

Keywords: Elfriede Jelinek. *Nach Nora*. Epic Theater. Austrian literature. Theatrical texts.

ZUSAMMENFASSUNG

Die folgende Arbeit wurde mit dem Zweck einer Analyse und Übersetzung von *Nach Nora*, welches 2013 von der österreichischen Autorin Elfriede Jelinek veröffentlicht wurde, geschrieben. Zwei Aspekte des theatralischen Textes sind in der Analyse zentralisiert: seine politische Marke sowie die Art und Weise, wie die Kritik mit der Neigung auf der Rolle in der Oberflächlichkeit im sozialen Geschehen aufgebaut wird. In diesem Sinne, sobald die relevanten Momente des Lebens und des Werkes der Autorin das brasilianische Publikum vorgestellt wird, geht es hier um die positionierung dessen, hinsichtlich zu drei traditionen mit denen es auf hervorgehobener Weise mit dem vorgeschlagene text spricht: 1) die Tradition des Epischen Theaters, dessen Einfluss mit dem Schwerpunkt auf der Gesellschaftskritik und der Wiederaufnahme und Entwicklung - mit dem Fokus auf dem sprachlichen Aspekt - des Gestus beobachtet wird, das von Bertolt Brecht als idealisierte Ressource verstanden wird; 2) eine Spezifische folge der Tradition des österreichischen Theaters, der als Vertreter Johann Nestroy und Karl Kraus hat, dessen Fokus das Erforschen der kritischen dimension der täglichen Sprache ist; und 3) die Tradition des bürgerlichen Dramas, speziell in moment der durch der Krise der dramatischen Form gekennzeichnet wurde, mit wessen die intertextuellen Beziehung durch paratextuellen vorgehensweisen klar wird sowie auch durch das Zitat von Henrik Johan Ibsens Werk, insbesondere die Werke *Stützen der Gesellschaft* e *Nora oder ein Puppenheim*. Dann geht es hier um ein vertieftes Beobachten der Zusammenhänge des Werkes. Die Eingliederung von Elementen der Popkultur und das Einbauen von sprachlichen Schichten oder textlichen Oberflächen, eine Ressource deren Gründung Jelinek zugewiesen ist, werden unter Berücksichtigung ihrer von text vorgegebenen Beiträge für soziale und politische Diskussionen beobachtet. Unsere Analyse wird jedoch den Fokus auf die Methoden und möglichen Auswirkungen der Transtextualität, die mit den vorgenannten Texten von Ibsen gegründet wurde, haben; mit *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, verfasst von Jelinek; und mit einem Interview mit dem Exekutivdirektor der H&M, Karl-Johan Persson, zur Zeitschrift *Der Spiegel*. Einstmals mit der Analyse abgeschlossen, ist es der Moment zur kurzen Vorstellung der kritischen und theoretischen Grundlagen der Studie von Übersetzungen, ursprünglich des Werkes von Berman, die für das Schreiben der Brasilianischen-portugiesischen Version Unterstützung geleistet haben. Zum Schluss wird die kommentierte Übersetzung von *Nach Nora*, die den Titel “Depois da Casa de Bonecas” bekam, vorgestellt.

Schlüsselwörter: Elfriede Jelinek. *Nach Nora*. Episches Theater. Österreichische Literatur. Theatertexte.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 TRADIÇÃO E NEGOCIAÇÃO DE SENTIDOS NA OBRA DE ELFRIEDE JELINEK	32
2.1 ELFRIEDE JELINEK: A VIDA COMO OBRA COMO VIDA	36
2.2 BRECHT, DÜRRENMATT, JELINEK: DIFERENTES PROPOSTAS DO TEATRO ÉPICO.....	47
2.2.1 ELFRIEDE JELINEK: O TEATRO ÉPICO ENCONTRA O PÓS-DRAMÁTICO	64
2.3 ELFRIEDE JELINEK E O DIÁLOGO COM UMA LITERATURA AUSTRIACA	82
2.3.1 COLAGENS E ADAPTAÇÕES LIVRES A SERVIÇO DO RASO — NOS RASTROS DE ELFRIEDE JELINEK.....	87
3 O TERTIÄRDRAAMA: UMA ANÁLISE DE <i>NACH NORA</i>.....	111
3.1 O QUE ACONTECEU DEPOIS? DE QUANDO NORA DESEMBARCA EM SEU SEKUNDÄRDRAAMA	127
3.2 DESABANDO PARA A SUPERFÍCIE — DEPOIS DA CASA DE BONECAS	141
4 QUANDO O WOANDERS É AQUI: BREVE FUNDAMENTAÇÃO CRÍTICA PARA AS ESCOLHAS DE TRADUÇÃO + DEPOIS DA CASA DE BONECAS.....	151
4.1 OS CAMINHOS POSSÍVEIS DE UMA TRADUÇÃO	151
4.2 DEPOIS DA CASA DE BONECAS – UMA TRADUÇÃO COMENTADA.....	176
5 CONCLUSÃO.....	194
REFERÊNCIAS	200

1 INTRODUÇÃO

Em 2021, primeira metade do ano, em uma sala de ensino médio do Colégio Suíço-Brasileiro de Curitiba, a turma de segunda série acabava de estabelecer seu primeiro contato com o *Mito da Caverna*, de Platão. A disciplina era Teoria do Conhecimento (disciplina central do *International Baccalaureate*, currículo internacional que os alunos do ensino médio seguem em paralelo ao currículo brasileiro tradicional), e um professor e uma professora — a autora destas linhas — haviam acabado de concluir uma leitura improvisada de partes selecionadas do diálogo entre Sócrates e Glauco. Em seguida, toda a turma foi convidada a citar exemplos de narrativas em que os processos centrais observados no mito se verificam: ao ver dos envolvidos, a representação do movimento que levaria da ignorância ao conhecimento, a uma iluminação. A variedade de exemplos, de Shrek saindo de seu pântano até a Máquina do Mundo d’*Os Lusíadas*¹, sugeriu outra pergunta, mais desafiadora: haveria um exemplo de narrativa em que este processo não se verifica? Silêncio e olhares de indagação deram de repente espaço para uma pergunta do outro professor, dirigida diretamente a esta que vos escreve, que deixou momentaneamente o papel de Glauco: não seria o caso daquela autora que você estuda?

Essa pergunta parece ser um bom ponto de partida para a escrita desta tese.

Sim, a obra de Elfriede Jelinek não é espaço para a representação de processos, considerando-se agora as classificações de narrativas que Todorov nos apresenta em seu livro *As estruturas narrativas*, em que dois momentos de equilíbrio, semelhantes e diferentes, estejam “separados por um período de desequilíbrio que será constituído de um processo de degradação e um processo de melhora” (TODOROV, 2006, p. 88). Especialmente, não parece haver indicação de processo de aprendizado, de iluminação, que viria a demonstrar “superioridade do segundo turno sobre o primeiro” (TODOROV, 2006, p. 88). As próprias escolhas estruturais da autora, conforme analisaremos em nosso capítulo “Tradição e negociação de sentidos na obra de Elfriede Jelinek”, parecem depor contra qualquer sistema de ordenação narrativa que se ocupe da representação de processos epifânicos ou de progresso.

Ao mesmo tempo, no entanto, não se poderia afirmar que ao lermos a obra da

¹ Exemplo especialmente satisfatório para quem também é professora de língua e literatura em português na mesma instituição.

austríaca estaríamos diante de uma descendente direta e especialmente ácida de correntes ligadas ao naturalismo mais feroz, movimento cujas obras em grande medida se dedicam à representação ficcional de circunstâncias de degradação social, as quais poderiam ser evitadas ou atenuadas, conforme nos sugerem essas produções literárias, por meio de procedimentos mais racionais e humanistas. Não é possível, afinal, encontrarmos nos textos de Elfriede Jelinek as marcas positivistas da sujeição do pensamento filosófico ao pensamento cientificista, por meio do qual se defenderiam processos ligados à racionalidade como especialmente aptos a tornarem melhor a experiência da humanidade. E é fato que, embora haja dissidência entre teorias acerca do naturalismo e a produção vinculada ao movimento desde meados do século XIX, há também acordo entre os críticos ao afirmarem que a introdução dos métodos científicos nas artes definiu os rumos e as formas do naturalismo (FURST; SKRINE, 2018, p. 22). Estivesse Jelinek ligada a essa vertente de modo outro que não apenas interessado em refletir criticamente sobre os seus pressupostos, seríamos capazes de identificar em seus textos os caminhos que poderiam levar ao progresso. Ou seja, poderíamos encontrar nos textos indícios de que poderia haver um modelo outro de condução de eventos, que faria oposição e se apresentaria como solução das circunstâncias degradantes com as quais nos deparamos na leitura de seus textos narrativos e teatrais. Nas palavras de Bruno Monteiro, não é pela proposta de *utopias positivas* que o “sacrossanto capitalismo” é posto em questão na obra da autora².

Por fim — caracterizar via negação é especialmente relevante para o trabalho de pesquisa que aqui se desenvolve — a produção de Jelinek também não é obra que, na esteira da tradição modernista de marca mais filosófica³, tenha como intuito encontrar ou sugerir o que não se revela na superfície, o inexpressado, elementos essenciais que não se deixam vislumbrar: uma profundidade a que se chegaria pela experiência artística, no caso, pela experiência literária e teatral. Encontramos em seus textos antes uma negação da relevância e da própria existência da transcendência, uma evidência da superficialidade como elemento determinante da conduta humana que se aplicará na sua ficção como ponto de partida de crítica e reflexão política. Se uma das leituras da sociedade contemporânea,

² Voltaremos ao texto de Monteiro em nosso segundo capítulo, ao pensarmos sobre os modos como os textos para teatro de Elfriede Jelinek discutem questões de ordem social e política. MONTEIRO, Bruno. “Introdução ao “Drama Parasitário”. Mecanismos da Teatralidade em *Die Kontrakte des Kaufmanns / Os Contratos do Comerciante* de Elfriede Jelinek”. *Pandaemonium Germanicum*, 19 (27), Maio 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pg/a/zbfcf5dyQLWdq4HQwfwfFsp/?lang=pt>>. Acesso em: 23 Jun. 2022.

³ Tendência que se observa, no Brasil, especialmente na produção de autoras e autores normalmente associados à Geração de 45.

proposta por Guy Debord a partir de diálogo com noções desenvolvidas pela Escola de Frankfurt, seria a de que *parecer* se tornou mais relevante do que *ser* (DEBORD, 1997, p. 24), Jelinek promove a reflexão em torno desta interpretação por meio dos mecanismos da sua literatura e parece dar um passo além: o *ser*, em seus textos que constituem nosso corpus literário, coloca-se como circunscrito aos limites daquilo que *parece*; o espetáculo, deste modo, de fato conteria tudo e estaria contido em tudo.

O fato de a produção de Elfriede Jelinek ser mencionada, precisamente nesta ocasião, por um colega que, embora leitor contumaz, não pertence à área de alemão e não nutre especial interesse pela literatura e o teatro contemporâneos, é revelador no que diz respeito ao modo como a autora é percebida por um público mais amplo. Considerando-se o modo como seu nome evoca a atuação de forças subjetivas tanto no plano artístico quanto no histórico, podemos dizer que a autora será frequentemente lembrada por um caráter pessimista e por uma escrita difícil, ao mesmo tempo suja, vulgar. O número de leitores, aliás, é mais restrito do que se poderia supor, tendo em vista sua premiação com o Nobel em 2004: apenas em 2023, ano de publicação desta tese, tivemos, pela primeira vez, a tradução de um de seus textos teatrais para o português brasileiro publicada por uma editora — trata-se aqui de *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*⁴, de 1979. Trata-se, enfim, de uma artista que será mais frequentemente lembrada pela sua conexão com movimentos políticos e pelo modo audacioso como tratará de temas espinhosos, delicados, em sua literatura. Em nosso segundo capítulo, apresentaremos alguns momentos significativos de sua biografia, reveladores também da relevância de questões de ordem política para sua produção artística.

Nascida em 20 de outubro de 1946, em Mürzzuschlag, na Áustria, Jelinek se desenvolveu como sujeito e como escritora em um mundo pós-guerra, em Viena, cidade cujo conservadorismo, político e estético, será também ponto de crítica e reflexão em sua produção. Embora sua formação inicial tenha sido na área de música — a autora inclusive se formou no Conservatório de Viena, em órgão, em 1971 —, sua produção literária é significativa desde os anos 1960. Sua maturidade artística é marcada por textos teatrais e em prosa, mas, no início de sua carreira, Jelinek experimentou seu estilo também com

⁴ JELINEK, Elfriede. *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*. Tradução de Angélica Neri, Gisele Eberspächer, Luiz Abdala Jr e Ruth Bohunovsky. São Paulo: Temporal, 2023.

poesia e com radionovelas. Em tão vasta e variada produção, alguns traços se mantiveram como próprios de sua autora: destacamos aqui o teor de crítica social e política e a experimentação com as potências da linguagem. Quanto ao segundo traço, especialmente caro à pesquisa que desenvolvemos aqui, este levou Jelinek ao reconhecimento global de que a autora goza; ao mesmo tempo, no entanto, as inovações propostas levaram-na a ser reconhecida como autora difícil, e até mesmo como autora de província, cujos traços tornariam sua assimilação *quase impossível* fora dos limites da Áustria. É justamente nesses traços, no entanto, que se localiza a potência crítica de sua dicção: daí nossa opção por analisá-los e por refletir acerca de processos pelos quais esses poderiam se tornar acessíveis ao público brasileiro. Especificamente a tradução comentada de um texto de Jelinek nos pareceu ser modo relevante de colaborar com uma linha de investigação e compreensão de representações da realidade que nos parece bastante significativa. Trata-se aqui de contribuir para o processo de absorção e assimilação, no Brasil, não apenas da obra da autora, mas também de métodos e recursos literários que levem a novas formas de se pensar sobre circunstâncias sociais e políticas. Para início de nosso processo de pesquisa, buscamos definir qual, dentre suas composições, seria a mais eficiente para que alcançássemos nossos objetivos.

Um ponto relevante para o início de nosso processo de seleção foi estabelecer que, no texto com que trabalharíamos, características e métodos preferenciais da autora — com efeitos como o de estranhamento e propósitos que vinculam sua produção à tradição do teatro épico de Bertolt Brecht — deveriam idealmente ser verificados de modo mais nítido para o público brasileiro. Além disso, considerando-se o eixo temático, a presença de discussão cujo desenvolvimento fosse relevante à nossa situação social nacional também funcionou como critério decisivo: tratamos de selecionar texto cujo questionamento central girasse em torno de um problema global. Assim, nossa opção foi a de estudar e traduzir seu *Nach Nora*, de 2013, que em nossa tradução recebeu o título de *Depois da Casa de Bonecas*. O texto, por meio da temática da realidade da indústria têxtil e da figuração da moda, e do estabelecimento de relações intertextuais não apenas com textos literários, mas também com discursos sociológicos, históricos e jornalísticos, joga com as potências estéticas da *superficialidade*, investigando o termo em uma série de acepções possíveis, por meio de mecanismos literários que analisaremos para, por fim, tentarmos recriá-los em língua portuguesa, com uma audiência brasileira no horizonte. Por meio deste recorte, deu-se, enfim, ensejo à reflexão acerca das propostas de

questionamento social e político que marcam os procedimentos de retomada intertextual e da ênfase na impossibilidade de transcendência revelada por jogos de palavras que marcam parte da produção de Elfriede Jelinek, jogos cuja investigação mostrou-se especialmente relevante para o exercício de tradução proposto em nosso trabalho.

Quanto ao eixo temático, a potência estética da discussão em torno da indústria do vestuário está em partes ligada à oposição entre *ser* e *parecer*: a investigação frequente nas artes agora se desenvolverá tendo como ponto de referência a tragédia de Rana Plaza, de 2013, de que trataremos com mais detalhamento a seguir. O cuidado e a beleza associados ao consumo de produtos do setor da moda, especialmente de roupas, estão ligados, e aqui não há nenhuma novidade, a um universo de trabalhadores, e principalmente de trabalhadoras, que trabalham em situação descrita como análoga a do trabalho escravo — circunstância que passou a ser observada nos anos 1970, mas que se torna mais evidente, com suas consequências já escancaradas ao grande público, a partir dos anos 2000: em 2011, por exemplo, um representante da Zara admitiu, em depoimento à CPI do Trabalho Escravo da Assembleia Legislativa de São Paulo, que uma das empresas de confecção terceirizadas das quais a rede de lojas recebia seus produtos contava com trabalho de escravizados. Na mesma circunstância, o representante assumiu que a Zara não realizava qualquer tipo de controle ou de monitoramento dos fornecedores (DANTAS MENDES, 2021, s/p.). 2013 será a data do evento, em Bangladesh, que inspira a escrita de *Nach Nora*. Nada abalará, no entanto, este crescente mercado. Nos anos de pandemia, com o impulso das vendas online, o modelo *fast fashion* encontrou seu auge:

O setor da moda foi impulsionado pela onda de compras on-line durante a pandemia do coronavírus, com vendas que chegaram a R\$ 38,8 bilhões entre janeiro e junho de 2020 – 90,8 milhões de compras apenas no primeiro semestre –, de acordo com a pesquisa elaborada pela Ebit/Nielsen. O crescimento foi de 47% em relação ao mesmo período de 2019. (DANTAS MENDES, 2021, s/p.).

A vinculação das mais populares marcas de status e de poder com um comportamento criminoso de empresários e representantes de grandes empresas — cujo crime abarca inclusive as consequências ambientais nefastas de suas ações —, torna-se aqui símbolo da obviedade do problema. A clareza da manifestação da injustiça, no entanto, não significa uma possibilidade de resolução. Daí temos — a partir da realidade e de discursos "quase prontos", comprometidos com a realidade factual material para a construção da crítica que se desenvolverá em *Nach Nora* — o triunfo crítico e estético de

produção que revela, sobretudo por procedimentos de apropriação intertextual, o ridículo de certos aspectos de nossa organização social. O belo e o feio, o escuso, são opostos que se encontrarão e terão seu encontro esteticamente aproveitado na peça. O texto teatral nos revela também, sobretudo pela metatextualidade, a impotência inclusive de seus próprios recursos frente à realidade de uma estruturação que em tão grande medida nos subjuga a seus clichês. Também desta faceta de Jelinek trataremos ao longo desta tese.

Em nosso segundo capítulo, “Tradição e negociação de sentidos na obra de Elfriede Jelinek”, trataremos de observar os modos pelos quais Jelinek figura nas tradições teatrais e literárias, de modo mais amplo. Não será ainda no segundo capítulo que trataremos do hipertexto evidente, de reconhecimento central para o trabalho com *Nach Nora*: muito embora o diálogo claramente estabelecido com *Casa de Bonecas* (1879) e *Os Pilares da sociedade* (1877), do dramaturgo Henrik Johan Ibsen (1828 – 1906) seja, sim, indício de vinculação a uma tradição — marcando também um posicionamento de *Nach Nora* em relação à Crise do Drama que se evidencia na produção do norueguês posterior a 1879⁵ —, reservamos a observação desta relação intertextual, com foco em *Nach Nora*, ao terceiro capítulo, no qual analisaremos a estrutura do texto de Jelinek de que nos ocupamos centralmente neste trabalho. No segundo capítulo, afinal, e já aqui começamos a nos amparar em Gérard Genette (2010) e na terminologia que este propõe para tratar de processos transtextuais, importa-nos antes o que o crítico e teórico francês compreenderá como *arquitextualidade*: conjuntos de categorias depreensíveis da relação entre textos que se prestam à análise das produções individuais. Limitaremos-nos, aqui, então, a diálogos transtextuais que se deixam observar na constituição do gênero, do tipo de discurso e no modo de enunciação de *Nach Nora*. Buscou-se, no momento da tese a que nos referimos aqui, reconhecer diálogos menos marcados, que contribuem antes com a formação da dicção de Elfriede Jelinek. No que diz respeito à evidência de seu posicionamento político e ao estranhamento como experiência primordial na recepção da peça, é interessante pensarmos sobre seu papel na escola do Teatro Épico, pelo que alguns de seus textos serão pensados em cotejo com momentos da produção de Bertolt Brecht e também de Friedrich Dürrenmatt que, muito embora chegue a negar em seus comentários teatrais sua vinculação ao Épico conforme preconizado por Brecht, adota em sua dramaturgia uma série de

⁵ Em seu artigo “Transições”, Iná Camargo Costa traçará panorama que indicará os modos pelos quais a Crise do Drama, instaurada por Ibsen no século XIX, tão logo sua dramaturgia “começa a narrar”, encontrará resolução no Teatro Épico de Brecht – neste trabalho, trataremos, entre outras, da contribuição de Jelinek para este diálogo (CAMARGO COSTA, 2011, p. 15).

recursos que assinalam sua inserção na mesma tradição, ainda que com as renovações que lhe são próprias. De modo mais amplo, interessa-nos situar Jelinek no que diz respeito aos teatros moderno e pós-moderno — quais as contribuições da autora para essas vertentes? De que recursos se apropria? —, incluindo-se aqui o teatro pós-dramático⁶, principalmente no que diz respeito à sua relação com sociedade e política contemporâneas. Afinal, se são nítidas as pistas que a autora nos deixa, tanto em seus textos literários quanto em seus comentários, acerca dos diálogos que estabelece para o desenvolvimento de suas obras, cumpre-nos segui-las com afinco a fim de melhor contemplar os contornos das superfícies que nos conduzem em suas tramas.

O terceiro capítulo, intitulado “O Tertiärdrama: uma análise de *Nach Nora*”, desenvolve-se a partir de uma análise da peça com foco em seus recursos estilísticos e respectivos impactos de leitura, com observações relativas a movimentos transtextuais que se caracterizam mais precisamente como intertextuais e hipertextuais. Daí reservamos para este momento nossas observações sobre seu diálogo com o teatro naturalista de Ibsen e com o drama secundário *O que aconteceu após Nora deixar seu Marido ou Pilares das Sociedades*⁷, escrito pela própria Jelinek em 1979 — os métodos de citação, transformação, pastiche a paródia serão centrais para este capítulo, nos quais observaremos mais de perto as elaborações jelinekianas. *Nach Nora* é constituído por camadas textuais (*Textflächen*) usuais na produção teatral da autora.

“Tenho a impressão de que estes textos políticos, especialmente os dos últimos anos, podem ser costurados em um único tapete de texto, fundidos (para evitar repetir a palavra camadas textuais) em algo que pode ser colocado em cima de tudo, também para esconder a sujeira do chão. Ao observar o trivial, até mesmo

⁶ Aprofundaremos-nos no conceito, cunhado por Hans-Thies Lehmann, ao longo da tese, sobretudo ao tratarmos da relação de Elfriede Jelinek com tradições literárias e teatrais que ressoam de modo mais evidente em *Nach Nora* (no capítulo “Tradição e negociação de sentidos na obra de Elfriede Jelinek”) e ao tratarmos da estrutura do texto. Por ora, vale destacar que Lehmann, ao tratar do pós-dramático, parte de textos e encenações que se colocam como resposta à tendência “textocêntrica” que predominava no teatro a partir dos anos 70. Neste sentido, visando um teatro (mais) livre de intenções essencialmente miméticas, que não encontraria na lógica do drama e nem no fabular o seu núcleo organizador, diferentes agentes do teatro buscam os meios para uma nova cena, animada, nas palavras de Sérgio de Carvalho, pelo “gosto pelas formas sensíveis, pelas imagens que escapam a conceitos, a atenção à dimensão material das coisas, a vontade de reconhecer experiências novas e vivas que aparecem onde menos se espera (e que já não podem ser lidas com as velhas categorias), bem como, sobretudo, o desejo de um teatro ativador” (CARVALHO em LEHMANN, 2007, p. 15).

⁷ As citações de *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* serão feitas conforme a tradução para o português realizada colaborativamente e publicada em 2023, que recebeu o título *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* (2023). JELINEK, Elfriede. *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*. Trad.: Angélica Neri; Gisele Eberspächer; Luiz Abdala Jr.; e Ruth Bohunovsky. São Paulo: Editora Temporal, 2023.

o ridículo, da política cotidiana atual, eu simultaneamente a expando e a conecto aos grandes textos (políticos!) dos antigos dramaturgos, que utilizo como marcos, pontos de referência, trapiches, para afastar-me deles e deixá-los seguir em frente, (...); e dou um novo significado até ao mais trivial, sim, eu tento. Gostaria de me ver como uma avisadora, mas provavelmente sou apenas uma imitadora, na melhor das hipóteses uma parodista de algo que de qualquer modo já é sua própria paródia”. (JELINEK, 2021, p. 23. Tradução de Tassia Kleine).

8

Por meio deste procedimento, temos acesso, no texto teatral em questão, a colagens cuja origem nem sempre pode ser facilmente identificada e que nos apresentam vozes variadas, provenientes de discursos distintos em seu gênero, seu propósito, sua época e sua origem. Há, por exemplo, trechos extraídos dos contextos jornalístico e filosófico, inseridos por vezes conforme suas formulações originais, por vezes depois de um processo de paródia. Estão presentes, ainda, elaborações ficcionais que remetem a certos lugares-comuns e que funcionam como expressão de uma consciência coletiva. Contamos, por fim, com as já mencionadas referências tanto à *Casa de Bonecas* quanto à *Os Pilares da Sociedade*, de Ibsen, quanto à *O que aconteceu após Nora deixar seu Marido ou Pilares das Sociedades* (1979), de autoria da própria Elfriede Jelinek — peça que, por sua vez, também estabelece relação intertextual com *Casa de Bonecas* e com *Os Pilares da Sociedade*. Esses procedimentos de retomada e de diálogos transtextuais serão discutidos ao longo de nosso terceiro capítulo com amplo suporte das proposições teóricas de Gérard Genette referentes a práticas hipertextuais⁹, incluindo-se aqui, ainda brevemente a esta altura do texto, incursões a práticas tradutórias.

Buscou-se, ademais, no decorrer do terceiro capítulo, além de empreender uma leitura detida de *Nach Nora*, estabelecer uma base para tomadas de decisão mais sólidas no trabalho de tradução do texto teatral. Em continuidade a este processo, nosso quarto capítulo, “Quando o *Woanders* é aqui: breve fundamentação crítica para as escolhas de tradução”, tratará especificamente de reflexões próprias da área dos Estudos de Tradução que se mostraram relevantes ao verter-se o texto de Jelinek do alemão austríaco para o

⁸ Ich habe dabei den Eindruck, daß sich diese politischen Texte, vor allem die der letzten Jahre, zu einem einzigen Text-Teppich vernähen lassen, verschmelzen (um einmal das Wort Text-fläche zu vermeiden), also zu etwas, das man auf alles drüberlegt, auch um den Schmutz des Bodens zu verdecken. Indem ich das Triviale, auch das Lächerliche der gegenwärtigen Tages-politik beobachte, weite ich es gleichzeitig aus, binde es an die großen (politischen!) Texte der antiken Dramatiker an, die ich wie Wegmarken, Landmarken, Landungsstege benutze, um mich davon abzustoßen und weiterrücken zu lassen (...); und ich verleihe auch dem Trivialsten noch eine neue Bedeutung, ja, das versuche ich. Ich möchte mich gern als Warnerin sehen, aber wahrscheinlich bin ich doch nur eine Nachahmerin, bestenfalls eben eine Parodistin von etwas, das jedoch ohnedies schon seine eigene Parodie ist (JELINEK, 2021, p. 23).

⁹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad.: BRAGA, Cibele et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

português brasileiro. Vale ressaltar que, conforme já mencionado, nossa leitura privilegiou a proposta política e o diálogo com o contexto social que caracterizam o texto¹⁰. Nesse sentido, complementando a apresentação da autora disponibilizada em nosso segundo capítulo, recorreremos eventualmente à sua produção como comentadora de arte, especialmente de sua própria dramaturgia, para validarmos a acolhida de sua obra como produção política. Compreendemos aqui a importância de alguma cautela: em que medida vale considerarmos o resultado dessas consultas para realizarmos nossas leituras? Quão ingênuo é amparar-se na voz autoral, tendo em vista nossa consciência, acentuada pelas palavras de Barthes em “A morte do autor”, de serem os textos literários produções livres e independentes das intenções daqueles que as organizaram?¹¹ Interessa-nos, no entanto, dentre as tradições as quais se filia Jelinek, observá-la como autora que comenta e reflete sobre sua própria obra — gesto frequente de artistas do modernismo, conscientes da dificuldade de assimilação de algumas de suas propostas — e como comentadora da política e das produções artísticas de sua época. Essas indicações claras da voz autoral, além das evidências identificadas na própria tessitura de *Nach Nora*, mostraram-se ferramentas relevantes para um direcionamento da tradução, assim como parecem sê-lo para um trabalho de transposição da obra para o palco — apesar da liberdade que Elfriede Jelinek defende como fundamental a diretores que trabalham com seus textos, os quais percebe como coautores. Esta liberdade, aliás, não deveria idealmente depender de qualquer vontade autoral — mas depende, tendo em vista questões de propriedade intelectual e de direito de autor. Nesse sentido, as elaborações da literatura de Elfriede Jelinek são de modo geral consistentes com suas práticas editoriais e com sua postura em relação a diretores, encenadores e outros agentes teatrais¹². Neste contexto, é ilustrativa a observação de Jelinek de que é decisivo, para sua concepção de teatro, que o diretor seja percebido como seu coautor. À autora, não interessa ver uma concretização das próprias

¹⁰ É por conta desta ênfase de leitura que a abordagem de Meschonnic em *Poética do Traduzir* é a que mais precisamente corresponde à nossa proposta de tradução de *Nach Nora*. Ainda que pontos e discussões relevantes a nossas escolhas de tradução sejam contemplados por Berman em seu *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, a autonomia da tradutologia não contempla uma abordagem que corresponda ao que requer a tradução deste texto teatral de Elfriede Jelinek, para o qual a historicização conta, conforme nossa leitura, como elemento central à construção poética.

¹¹ “Parecido com Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente (...)” (BARTHES, 2004, p. 62).

¹² Cabe destacar aqui, inclusive, que parte significativa de seus textos se encontra gratuitamente disponível em seu *website* oficial: <https://www.elfriedejelinek.com/>

concepções, as quais ela já conhece, mas antes descobrir algo novo sobre o próprio trabalho — “talvez também uma forma de processo psicanalítico”¹³ — possibilidade que também busca a partir da tradução de seus textos, conforme podemos perceber a partir de comentários como o que fez para sua tradutora para o inglês, Honegger, no contexto de uma entrevista: “Você (a tradutora) não tem que usar parênteses. Essas são suas (...) contribuições linguísticas criativas. E às vezes isso a levará a um lugar completamente diferente porque já está integrado ao texto” (JELINEK/HONEGGER, 2016, p. 179. Tradução de Tassia Kleine).

Característica do mesmo modo relevante à consideração para a tomada das escolhas tradutórias é a de que a recepção de parte da obra da autora — em especial o conjunto que compõe o *corpus* literário desta tese — é idealmente acompanhada de consciência por parte dos leitores/espectadores em relação ao hipertexto. Destacamos, assim, a importância de criarmos métodos, ao traduzirmos, para apresentarmos ao público brasileiro as referências textuais indicadas junto à *Nach Nora*, deixando claro o modo como estas impactam na leitura tendo em vista também seu contexto original de publicação. Se a leitura dos textos já nos revela que este reconhecimento será relevante para o ato interpretativo, já que são notáveis as camadas de sentido que se revelam a partir do cotejo com esses que podemos chamar de “dramas primários”, as próprias percepções da autora corroboram esta percepção:

O Sekundärdrama (“drama secundário”) nunca deve ser interpretado como a peça principal e sozinho, solo, digamos assim. Um determina o outro, o drama secundário resulta do principal e o acompanha, de modos distintos, mas é isto, sempre: acompanhamento. O drama secundário é drama de acompanhamento. (JELINEK, 2010, s/ p. Tradução de Tassia Kleine).¹⁴

Se em partes uma profusão de notas e comentários pode bastar ao considerarmos apenas a tradução do texto tendo em vista a versão escrita, principalmente considerando esta primeira publicação, de natureza acadêmica, é válido também que a oportunidade seja aproveitada para a elaboração de soluções interessantes para o palco — buscaremos, neste

¹³ (...) entscheidend ist, dass meine Vorstellung von Theater eben darin besteht, dass ich den Regisseur als meinen Co-Autor betrachte. Es liegt mir nichts daran, meine Vorstellungen realisiert zu sehen, denn von denen weiß ich ja, wie sie aussehen. Ich möchte über meine eigene Arbeit etwas erfahren, das ich vorher nicht gewusst habe. Vielleicht ist es auch eine Art psychoanalytischer Vorgang.” (JELINEK, 2007, s/ p.).

¹⁴ Das Sekundärdrama darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundärdrama geht aus dem Hauptdrama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundärdrama ist Begleitdrama. (JELINEK, 2010, s/ p.).

sentido, soluções para o texto escrito que recriem, em partes, processos criativos observáveis no texto de Elfriede Jelinek. As reflexões acerca dos Estudos de Tradução que fundamentaram nossas escolhas de tradução poderão ser encontradas, conforme já mencionado, em nosso quarto capítulo. Há dois elementos facilitadores dignos de nota. O primeiro é que as obras com que sua produção dialoga pertencem por vezes ao cânone universal, o que já pode fornecer de antemão ao público-alvo pistas fundamentais de leitura. Não se pode afirmar, no entanto, que seja com os clássicos o diálogo que prevalece em seus textos, inclusive em *Nach Nora*. Desse modo, idealizam-se aqui estratégias em que o aproveitamento dessas pistas se some à criação de recursos que evidenciem a um só tempo os demais diálogos hipertextuais/transtextuais e, por conseguinte, certos aspectos do posicionamento político da autora que não escapam à percepção dos leitores e da plateia de língua alemã, sobretudo da austríaca. Quanto ao segundo elemento facilitador, este se trata justamente de uma das críticas que percebemos desenhada na composição: o olhar a uma das facetas do mundo globalizado, o apagamento estilizado de traços distintivos, faz com que a compreensão de certos discursos que são aqui retomados, transformados e recombinados, esteja ao alcance de uma audiência internacional¹⁵. Resumindo: a seleção das vozes que se encontram em diálogo em *Nach Nora* é, conforme observaremos sobretudo em nosso segundo capítulo, peça chave para a construção dos sentidos do texto. No terceiro capítulo, esforçamo-nos sobretudo para levantar e analisar métodos pelos quais essas que foram identificadas como ideias relevantes a partir de uma trajetória específica de leitura — traduzir é, afinal, um movimento constante de fazer seleções e de posicionar-se — possam emergir para a superfície.

Ao fim de nosso quarto capítulo encontra-se, por fim, uma tradução do texto, acompanhada de comentários, para o português brasileiro.

O que o leitor encontrará, afinal, em *Nach Nora*, ou *Depois da Casa de Bonecas*?

Podemos destacar, inicialmente, que a promoção do contato entre discursos que dificilmente se encontrariam em outros contextos, procedimento-base da composição jelinekiana, aciona no texto um sentido de grotesco, tragicômico ou absurdo que se amplia

¹⁵ Vale mencionar novamente, no entanto, a percepção da própria Jelinek de que o núcleo de seu método composicional, ou seja, as piadas e trocadilhos mais inspirados na busca por uma percepção sonora e sentidos multifacetados do que em construção de sentidos críticos unívocos, tornam-na uma leitura de difícil absorção, sobretudo fora da Áustria. Na tradução que propomos para *Nach Nora* na presente tese, lidamos com esta característica do texto tomando decisões tradutórias a respeito das quais refletiremos em nosso quarto capítulo, antes da apresentação da tradução em si.

pela inserção de trechos de produções vinculadas ao pacto da veracidade¹⁶. Por meio dessas colagens, *Nach Nora* pode ser lido como uma representação do fluxo de informações recebidas e reflexões produzidas por um leitor médio acerca de um momento trágico que marcou nossa história: o desabamento de um prédio em Savar, cidade localizada no distrito de Dhaka, capital de Bangladesh, que aconteceu no dia 24 de abril de 2013 — ou seja, quase seis meses antes da publicação de *Nach Nora* no site oficial de Jelinek, no dia 22 de outubro de 2013. Conforme formulação de título do jornal *The New York Times* à época, o evento encontrou “widespread blame” (culpa generalizada)¹⁷, pois os setores privado e público estavam envolvidos, e os hábitos de consumo da população mundial, sobretudo ocidental, de classe média e alta foram amplamente discutidos, por justificarem e até mesmo solicitarem a conduta das instâncias cuja responsabilização pelo desastre foi direta. Excertos dos discursos em torno do acontecimento, quando colocados lado a lado, trazem à tona o grotesco não apenas pela disparidade dos teores ou pela revelação de uma preocupação sobretudo individual dos diferentes emissores: o próprio ato da fala e da escrita contínua, em tom distanciado, analítico, soa *profano* frente à dureza dos fatos e à realidade da morte de 1.127 pessoas, em sua maioria mulheres costureiras, à ocasião do desabamento — característica que se acentua pelo uso constante de termos que fazem referência ao universo do sagrado, como *sacrifício*, *vítima* e *eternidade*, ao lado de termos mundanos, como *salário mínimo*, *Paypal*, *Happy Couple* e *moda*. Em grande medida, o profano assoma por vermos que ao trivial se submetem todos os elementos constituintes do texto tão logo o trivial se manifesta: independentemente de identificarmos enunciados referentes a circunstâncias trágicas, extraídos inclusive de veículos de comunicação da imprensa, ou de lidarmos com segmentos de teor grave, é à lógica do trivial que mesmo construções com referência ao que é sério, ou mesmo sagrado, obedecem quando se

¹⁶ Por reconhecer a dificuldade de se estabelecer limites entre textos ficcionais e não-ficcionais, o semiólogo argentino Walter Mignolo propõe um sistema de diferenciação em que o paratexto se coloca como elemento fundamental para a determinação dos horizontes de perspectiva ao estabelecermos contato com diferentes textos. Elementos como indicação de gênero textual, enquadramento em área de conhecimento, entrevistas com autores e seleção de registro serão vistos aqui como fundamentais para que consigamos determinar, enquanto leitores e críticos, se cabe atribuir valor crítico ao texto por ele apresentar ou deixar de apresentar enunciados que possam ser classificados como verdadeiros ou falsos em relação a acontecimentos documentados (pacto da veracidade) ou se o valor será atribuído antes por características estéticas (pacto da ficcionalidade). MIGNOLO, Walter. *Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia*, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

¹⁷ YARDLEY, Jim. Report on Deadly Factory Collapse in Bangladesh Finds Widespread Blame. *The New York Times*, 22 de Maio de 2013. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2013/05/23/world/asia/report-on-bangladesh-building-collapse-finds-widespread-blame.html> >. Acesso em: 05 de janeiro de 2021.

encontram lado a lado ao que é fútil, leviano.

Não dispomos de nada além das construções em sua superficialidade e nosso choque decorre não apenas desta violência que se verifica na própria elaboração textual: somos agredidos, enquanto leitores/espectadores, por nossa própria contribuição ao fazermos os preenchimentos necessários para construir unidades de sentido, e esses preenchimentos requerem, em maior ou menor grau, o reconhecimento das origens dos excertos inseridos na trama. Dispondo apenas das superfícies textuais, atestamos, enquanto leitores, a vitória do profano, que se dá no próprio processo de leitura e que nos envolve na trama como sujeitos a quem a crítica também se dirige. Para a efetividade deste recurso literário, é importante que o texto se mantenha em uma superficialidade reconhecível — traço que dialoga de modo imediato com a proposta moralizante do texto e que, por esse motivo, deve ser levado em consideração na nossa tradução.

Em um primeiro momento, nossa leitura de *Nach Nora* pode ser marcada por um questionamento acerca de qual a potência das nacionalidades das personagens/emissores de discursos enquanto instâncias portadoras de sentidos identitários. Afinal, há marcas, além do emprego da língua alemã com características austríacas, que confiram destaque à procedência das vozes que se manifestam a partir de uma situação de bem-estar social no drama? A própria *classe social* a que as figuras parecem pertencer não nos diz mais a respeito delas do que seu país de origem, sendo inexistentes traços diferenciais mais sutis de suas personalidades? Observe-se, por exemplo, trecho significativo, já disponibilizado em nossa tradução, em que se articulam duas das vozes que prevalecem no decorrer do texto — a que se baseia na entrevista com Persson e a voz acusadora, que muito se ampara no senso comum para ser construída:

O mundo ficará melhor por causa do crescimento, mas você se tornará pior por causa do crescimento, porque a camiseta não vai mais servir em você se você crescer para os lados. Sempre fazemos os cálculos na continha. E sempre acabamos pagando mais caro, embora não paguemos quase nada. Sempre pagamos caro. Não nos transformamos em outros, mesmo quando estamos vestindo outra coisa. Hoje, muitas camadas da população conseguem gastar. Ninguém quer abrir mão. E então nós também não queremos abrir mão de crescimento e lucro. Já você por sua vez também ganha muito com esse novo biquíni, a parte de cima e extra a de baixo, separadas, devemos juntá-las e contar juntos, caso você queira ter as duas, por que nós não podemos também ganhar algo com isso? Não dá para entender. Se não fôssemos lucrativos, daqui a pouco não existiríamos mais. Crescimento, lucro e sustentabilidade já não são mais opostos. Eles andam de mãos dadas. São um só. Chegaram a um acordo entre si. Com esta blusa você fica melhor. É nova? É. Nunca lavei. Tá vendo. Se você não a tivesse comprado, embora já tenha outras 78 em seu guarda-roupa, não

poderíamos abrir novas filiais, nem produzir mais modelos, nem criar novos empregos. (JELINEK, 2013, s/p. Tradução de Tassia Kleine).

Essa manifestação discreta, quase inexistência de características que nos permitam vislumbrar qualquer aspecto cultural outro que não enquadramentos hierárquicos e econômicos, apresenta-se, conforme nossa interpretação, como componente central à crítica que se desenvolve no texto, o que nos leva novamente à relação que se estabelece entre a produção da autora e de Bertolt Brecht. Esse lugar de fala cuja indefinição cumpre funções relevantes no que se refere à obtenção de sentidos da peça, no entanto, não se pode confundir com a posição de onde nos fala Jelinek enquanto autora empírica, entidade organizadora das camadas textuais que se nos apresentam. Elfriede Jelinek dialoga de modo contundente com a tradição literária formal austríaca e, ao considerarmos este traço, descortinam-se novos sentidos a partir da leitura. Nesse sentido, objetos de análise serão aqui ainda o diálogo dos textos que compõem nosso *corpus* com figuras relevantes para a história da literatura austríaca, como Johann Nestroy e Karl Kraus, e com a tradição fundada pelo Wiener Gruppe, autores e tendências brevemente apresentados em nosso segundo capítulo.

Vale apontar, aqui, que a seleta de vozes que nos conduz ao longo de *Nach Nora* é acionada, na construção pensada para o palco, de modo a reduzir, quase suspender, qualquer noção de alteridade — afinal, trata-se de conceito que só pode ser aprendido na interação com os outros e, em um teatro “*que não pretende dar vida a estranhos frente à audiência*”¹⁸, mantemo-nos na superfície, e as sentenças com que lidamos são assustadoramente assimiladoras, aproximantes, familiares: ou seja, os enunciados não dão sequer um passo além da perspectiva etnocêntrica daqueles que emitem os discursos — e nem de nossa própria, coincidência que evidencia uma das questões políticas que está em jogo, a forte homogeneização cultural. Qualquer olhar ao outro, no caso de *Nach Nora*, especificamente às vítimas da indústria da moda, é limitado à pasteurização das mídias, negando-se, enfim, até mesmo os contornos do estrangeiro em sua inteireza e complexidade. O resultado é tétrico pela hiperexposição à nossa própria perspectiva, ou pelo menos a uma perspectiva que podemos reconhecer como nossa em algum grau.

Nesse sentido, relacionando esta característica à investigação em torno de

¹⁸ JELINEK, Elfriede. Ich möchte seicht sein. *Website oficial da autora*. Disponível em: <<https://www.elfriedejelinek.com/>>. Acesso em: 11 Jan. 2021.

estratégias adequadas para a tradução de *Nach Nora*, pareceria possível afirmar que captar a *letra* e proceder conforme a “dimensão ética” defendida Antoine Berman em *Pour une critique des traductions: John Donne* e em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* envolve, paradoxalmente, não evitar o efeito de naturalização abusivo que o filósofo, teórico da tradução e crítico literário percebe como danosos à tradução¹⁹. Aqui devemos nos atentar à proposta do texto — ao que percebemos como *sua letra* — para adotarmos outro procedimento: trata-se de um caso, afinal, em que a opção pela estereotipação e pela naturalização abusiva pode contribuir para as críticas ao etnocentrismo localizadas no texto. Trataremos deste processo e de seu caráter paradoxal em nosso quarto capítulo, imediatamente antes da tradução.

Ainda haverá, no entanto, em nossos *Depois da Casa de Bonecas*, sobretudo no que diz respeito a procedimentos estilísticos, traços que marcam a relação do texto com sua origem. Esta “marca do estrangeiro” faz-se sentir, afinal, e deve, a nosso ver, encontrar seu lugar de manifestação na versão em português do texto.

Há uma característica do próprio modelo de composição do texto que nos permite melhor apreendê-lo ao evidenciarmos seu enquadramento na tradição austríaca, marcada por uma capacidade ímpar de autoironia pela qual com frequência se enfatiza uma pouca esperança — o que faz, inclusive, com que o aspecto de *aprendizagem* que caracteriza o teatro épico se manifeste de modo muito peculiar em Jelinek: não se pode dizer que o tom didático ou moralizante seja inexistente, no entanto, não se trata de um didatismo que indica ou sugere condutas adequadas ou direções a serem tomadas, mas que antes enfatiza a própria impossibilidade, ou a grande dificuldade, de um procedimento correto, *humanista*, frente às circunstâncias em que nos vemos. Tentativas de grandeza interior apresentam-se como gestos e movimentos mentais sobremaneira marcados e limitados pelas construções superficiais a que tudo se vê sujeito. Nesse sentido, encontrar meios pelos quais se possa evidenciar marcas de vinculação das composições que constituem nosso *corpus* a tradições austríacas específicas, destacando-se aqui as mesmas com que dialoga o *Wiener Gruppe*, revelou-se um modo interessante de marcar que, em sua metatextualidade, o texto se volta também contra a sua própria falta de alcance, como um tiro na água, tornando-se ele próprio um objeto cômico em prol da desesperança e,

¹⁹ BERMAN, Antoine. “Critique des Traductions John Donne”. Disponível em: <https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/11/59_1992_p3_20.pdf>. Acesso em: 27 Dez. 2022.

ademaís, grotesco, dada a sensibilidade dos temas expostos a tal tratamento.

Diante de *Nach Nora*, assim como de outros textos teatrais de marca pós-dramática²⁰ assinados por Elfriede Jelinek, considerando-se aqui a experiência de leitora das versões publicadas, assume-se de pronto uma postura detetivesca. Quais as regras que regem o jogo de vozes que compõem os textos? Quais os recados que esta orquestração pode nos transmitir? Qual a potência dos diálogos observados? Ao lembrarmos-nos do fato de esses textos terem sido pensados para o palco, questões relacionadas a possibilidades de uma encenação também vêm à tona. Como o conteúdo de notas e de pesquisas paralelas feitas durante a leitura poderia articular-se de modo tão orgânico quanto possível a uma encenação? As elaborações complexas de uma proposta tão carregada de significações sociais e políticas fazem sentido no tempo reduzido de exposição em um palco?

Do mesmo modo, o intuito de traduzir os textos teatrais de Elfriede Jelinek é acompanhado de uma série de questionamentos que antecedem e acompanham o exercício de tradução em si. Mesmo que em questão esteja a proposta de uma tradução para publicação — a qual, em um cenário feliz, poderá servir de base para encenações futuras.

Ao selecionarmos *Nach Nora* para o início do desenvolvimento deste projeto de pesquisa, tínhamos de pronto o objetivo não apenas de viabilizar sua tradução para o português brasileiro, mas também de garantir que lidávamos com temas mais familiares, reconhecíveis ao público nacional. Somos familiarizados, afinal, não apenas com *tragédias* que se desenrolam nos bastidores do mundo da moda, mas também, tendo-se em vista espectadores usuais de teatro, com as obras literárias com que o texto dialoga de modo tão notável e, em menor medida, com as figuras públicas de empresários e políticos diretamente relacionados ao desabamento a partir do qual a peça se desenvolve. Atenuado, o desafio se coloca ainda como um grande desafio. Não é, geralmente, sem vasto amparo paratextual que leitores, tradutores e pesquisadores de Jelinek aproximam-se de *Nach Nora*, pelo que nos estão claras desde o princípio algumas propostas, alguns movimentos intertextuais mais relevantes. Se há o objetivo de divulgar, ampliar o público leitor da autora austríaca, um primeiro desafio de pesquisa, que se nos coloca também como relevante para a obtenção de um resultado satisfatório em nossa proposta de tradução, é o

²⁰ Ainda que o próprio Lehmann afirme que se mantém, em Elfriede Jelinek – assim como em Werner Schwab e em Rainald Goetz, com graus de intensidade diferente – a *dimensão dramática*, possivelmente referindo-se à sua produção anterior a *Wolken.Heim*. (1990), ele observa na escrita da autora recursos que reduzem o teor figurativo da linguagem, que encontra então os meios de se manifestar como teatralidade autônoma. Destaca-se aqui o emprego das “superfícies linguísticas”, termo cunhado, inclusive, pela própria Jelinek. (LEHMANN, 2007, p. 20).

seguinte: como tornar reconhecíveis ao leitor brasileiro, por meio da tradução para publicação, os jogos e propostas que marcam a composição de *Nach Nora*? Além do recurso a notas e comentários, de que modo podemos empreender transformações textuais, na versão brasileira, que facilitem os processos de associação e assimilação do que está em jogo?

Compreendemos, conforme ficará evidente em nosso quarto capítulo, a tradução como um exercício de escrita essencialmente marcado pela subjetivação, colocando-nos aqui em acordo com Meschonnic que aponta a historicidade²¹ — e não o historicismo, cumpre destacar — não apenas como elemento constituinte da boa tradução, mas fundamental para que um texto possa ser considerado uma tradução (MESCHONNIC, 2020, p. XXXII). Apesar de suas visões destoantes no que diz respeito ao estabelecimento da tradutologia como área autônoma²², ao que Meschonnic se opõe, é importante ressaltarmos nossa concordância tanto com Meschonnic quanto com Berman quando em questão está, no ato tradutório, o respeito a características do original que constituem, e aqui empregamos termo bermaniano, sua *letra*: para além do significado, do sentido, trata-se aqui também, enfim, de um respeito ao jogo dos significantes (BERMAN, 2012, p. 21), do foco no que é elaboração (MESCHONNIC, 2020, p. XXIV). É de literatura que falamos, afinal. Nossas considerações, portanto, guiam-se por uma tentativa de observar de modo atento procedimentos composicionais e seu impacto, considerando, caso a caso, modos pelos quais esses poderiam ser mais adequadamente adaptados à nossa realidade contemporânea. Além de nos interessarmos pela divulgação das obras de Jelinek, interessam-nos também os processos de renovação cultural que se assistem tão logo ocorre, pela tradução, a assimilação de uma nova dicção em um território que não o seu de origem. Nesse sentido, nosso olhar a tradições inspiradoras a Jelinek — de dentro e de fora da Áustria — e também a textos especialmente desafiadores de sua produção tem duplo propósito: para além de nos orientarem na leitura e tradução do texto que constitui o núcleo de nosso *corpus* literário, esses também podem nos guiar na direção de novos processos de assimilação e de criação artística. Importante ressaltar ainda: tratamos aqui de processos

²¹ “A historicidade definida não como uma situação cronológica, mas administração das tensões entre o presente e o passado passivo, e a invenção de maneiras novas do ver, do dizer, do compreender de tal maneira que esta invenção continue a ser invenção muito depois do tempo do seu achado, porque ela é uma invenção continuada do sujeito. O historicismo, ele próprio, só sabe reduzir o sentido às condições de produção do sentido”. (MESCHONNIC, 2020, p. XXXII - XXXIII).

²² Trataremos brevemente dessa questão em nosso quarto capítulo, intitulado “Quando o *Woanders* é aqui: breve fundamentação crítica para as escolhas de tradução”.

com considerável potência de esclarecimento, ou de transformação circunscrita ao âmbito da crítica, no que se refere à política e sociedade — ainda que, inspirados por Jelinek e por seu pessimismo, nos mantenhamos céticos quanto à potência da literatura enquanto instância que transformaria comportamentos e, assim, a sociedade, de modo significativo.

Se o esclarecimento pessimista em dose bruta que nos é proposto por Elfriede Jelinek decorre, em grande medida, conforme já mencionado, da evidência da superficialidade e do esvaziamento dos discursos que utilizamos como condutores privilegiados de nossa experiência — fadada, assim, a uma superficialidade incoerente com qualquer discurso em que se acionem valores ou sistemas morais —, e se o reconhecimento deste jogo que revela incongruências entre discurso e ação é aspecto fundamental para a assimilação da crítica que se construirá na parte de sua produção de que trataremos, destacamos aqui, como questões em torno das quais se desenvolverá parte desta tese, as seguintes: como estabelecer condutas de criação a serem observadas pelo tradutor da produção pensada para o palco, com traços pós-dramáticos, de Elfriede Jelinek? Quais os limites a serem observados no sentido de ao mesmo tempo facilitar o reconhecimento dos métodos e propostas estéticas — a *letra* — de um texto como *Nach Nora* e não causar prejuízos à sua marca de estrangeiro, especificamente de texto austríaco — marca cuja própria essência é, de certo modo, questionada por um dos sentidos que podemos apreender dessa leitura?

2 TRADIÇÃO E NEGOCIAÇÃO DE SENTIDOS NA OBRA DE ELFRIEDE JELINEK

Se em 2004, ao ser contemplada com o Prêmio Nobel de Literatura, Elfriede Jelinek tornou-se um nome conhecido entre o público internacional envolvido com literatura, não se pode dizer que o momento de fama tenha contribuído de modo numericamente significativo com a angariação de leitores da obra da autora no Brasil. Apenas em 2011 uma tradução de *Die Klavierspielerin* (port. *A pianista*), de 1983, foi realizada por Luís Sérgio Krausz e publicada, pela editora Tordesilhas, em português brasileiro — movimento editorial possivelmente motivado pelo sucesso do longa-metragem austro-francês *La pianiste* (port. *A professora de piano*), dirigido por Michael Haneke e lançado em 2002. Em 2013, outro romance, *Lust*, de 1989, é traduzido por Marcelo Rondinelli e publicado, novamente pela Tordesilhas, com o título *Desejo*. Inicia-se então hiato tradutório que, ao menos no que diz respeito a traduções por parte de editoras, completaria uma década no ano da defesa desta tese, 2023, se não fosse este justamente o ano da publicação da tradução colaborativa realizada por Angélica Neri, Gisele Eberspächer, Luiz Abdala Jr. e Ruth Bohunovsky, do drama *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1978), lançada pela editora Temporal com o título *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*²³. A escassez de publicações em português de sua obra em prosa continua a ser superada pela da produção dramática: até o momento da escrita deste capítulo, nenhum outro texto teatral de Jelinek havia sido traduzido para o português e disponibilizado em forma de livro em nosso território nacional; e, além das traduções para encenações de que trataremos a seguir, uma tradução de *Am Königsweg*, que recebeu o título *No Caminho do Rei*, foi feita por Alice do Vale para a ocasião de uma leitura pública encenada por meio do canal do Goethe Institut em 2020²⁴.

Em Portugal, o cenário é mais promissor. *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* foi traduzido por Helena Topa e publicado em 2015 pela editora Verso

²³ Mais informações sobre o processo tradutório coordenado pela professora doutora Ruth Bohunovsky podem ser verificadas em seu artigo “Vista de traduzir e publicar o teatro de Elfriede Jelinek no Brasil: por que, o que e como?”, publicado em 2021 nos *Cadernos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina* e disponível no seguinte link: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/83485/47446>.

²⁴ *NO CAMINHO DO REI*: leitura encenada. *Website do Goethe Institut*. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=22007301>. Acesso em: 03 Out. 2023.

da História com o título *Capital Fuck: os contratos do comerciante: uma comédia bancocrática*; e, em 2018, Anabela Mendes traduziu *Der Tod und das Mädchen I-V: Prinzessinnendramen*, publicado pela editora Teodolito com o título de *A morte e donzela I-V: dramas de princesas*²⁵. Quanto ao Brasil, considerando-se registros escritos, tínhamos até recentemente não mais do que traduções de extratos ou de peças integrais em revistas literárias ou em trabalhos acadêmicos, de divulgação limitada, além de alguns acenos e sinais de futuro mais promissor quanto a este cenário. Destaquemos aqui alguns exemplos felizes: na Universidade Federal do Paraná, sob orientação da professora doutora Ruth Bohunovsky, o Centro Austríaco vem organizando uma série de atividades que visam ampliar a divulgação da literatura austríaca no Brasil²⁶ — este conjunto de iniciativas inclui tradução colaborativa já mencionada (*O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*), a organização de verbetes no próprio website, e oficinas e eventos que promovem o diálogo acerca de autores relevantes para o contexto austríaco, como o curso “Não quero teatro!”, que aconteceu em junho, julho e setembro de 2021, ministrado pelo ator, dramaturgo e pesquisador Artur Sartori Kon que, ao falar sobre suas traduções e pesquisas, promoveu a divulgação e a reflexão sobretudo acerca das obras de Elfriede Jelinek e Peter Handke²⁷. Ainda em 2021, o Goethe-Institut dedicou um dos episódios de *Dramatik!*²⁸ ao trabalho de Jelinek, mais especificamente à discussão sobre a peça *Am Königsweg* (pt. *No Caminho do Rei*), tendo como convidada a advogada e mestre em direito Roberta Eugênio, que se destaca pela sua atuação na coordenação da pós-graduação em Relações Étnico-Raciais e Teoria Crítica do Direito, do CEPED/UERJ, e integra ainda o conselho político da organização Mulheres Negras Decidem, atividades que se somam à sua ampla experiência profissional no campo dos direitos humanos e de resolução de questões ligadas à violência política de gênero.

Além desses indícios de uma transformação na recepção da obra de Jelinek no Brasil, o vácuo editorial é em partes mitigado pela atuação de companhias de teatro, as quais, ainda que situadas na grande São Paulo, conhecem as limitações próprias das artes

²⁵ As informações acerca das traduções portuguesas foram extraídas do website Bibliografia Nacional Portuguesa, disponível em: <<http://bibliografia.bnportugal.gov.pt>>. Acesso em 20 Jun. 2022.

²⁶ As atividades e os resultados das pesquisas e traduções propostas pelos participantes do Centro Austríaco podem ser conhecidas por meio do site oficial: <https://centroaustriaco.com/>.

²⁷ O curso está integralmente disponível no YouTube e pode ser acessado por meio da seguinte página: <https://centroaustriaco.com/2021/09/30/curso-nao-quero-teatro-esta-disponivel-no-youtube/>.

²⁸ O episódio pode ser conferido na íntegra por meio do seguinte link: https://www.goethe.de/ins/br/pt/sta/sap/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=22282535.

cênicas no que diz respeito ao seu alcance e durabilidade e, assim, ao seu potencial de divulgação — a direção, afinal, retomando as palavras de Roubine, é uma arte do efêmero, “e cada direção não é senão uma onda que explode e desaparece na história das representações” (ROUBINE, 2003, p. 149). Para além dessa característica própria da manifestação artística em questão, os números não são expressivos — sobretudo ao se considerar a produção de Elfriede Jelinek: apenas em seu website oficial temos 40 textos para teatro disponibilizados, incluindo-se aí as traduções para o inglês de textos como *Bambiland* (tradução feita por Lilian Friedberg) e *Jackie* (tradução feita por Gita Honegger), entre outros. De acordo com informações disponibilizadas no artigo “Em caso de dúvida, sempre cômico!: o teatro de Elfriede Jelinek” (BOHUNOVSKY, 2020, p. 130), tivemos no Brasil a montagem de *Peça esporte* (*Ein Sportstück*, no original)²⁹, encenada pela Companhia de Teatro Acidental em 2015 com base em tradução de Camilo Schaden; e de *Dramas de princesas* (*Prinzessinnendramen*)³⁰, encenada pela Cidadesatirizes em 2016, com base em tradução de Alexandre Krug³¹ e dramaturgia de Artur Sartori Kon.

As ações mencionadas não bastam, enfim, ainda que somadas, para afirmarmos que já haja uma tradição nacional na recepção de Elfriede Jelinek que dê ao público amparo crítico significativo para a absorção de seus textos — publicados ou encenados — no Brasil. Cabe ressaltar aqui a importância da compreensão da filiação da autora a certas tendências artísticas para a assimilação de seus textos, tanto no que diz respeito aos jogos linguísticos quanto no que concerne à sua mensagem política. A própria autora reflete a respeito desta questão ao mencionar, à ocasião de sua premiação com o Nobel de Literatura, o fato de ter consciência de sua obra não ser literatura para grandes massas³², e comentar sobre o que entende como problemas de recepção de seus textos — trata-se aqui sobretudo de uma falta de repertório que seria impeditiva em determinadas circunstâncias. Até mesmo a limitação da compreensão de suas propostas por parte de falantes nativos de alemão não austríacos vem à tona em entrevista concedida ao jornal *Frankfurter*

²⁹ Ficha técnica da encenação e demais dados podem ser verificados na página do Teatro da USP, em <<http://www.usp.br/tusp/?portfolio=peca-esporte-cia-de-teatro-acidental>>. Acesso em: 20 Jun. 2023.

³⁰ Outras informações relevantes sobre a encenação de *Dramas de Princesas* podem ser verificadas por meio da página *Pombo Correio*: <<http://pombocorreio.art.br/?p=1120>>. A ficha técnica, disponibilizada pelo tradutor Alexandre Krug, está disponível nos anexos da presente tese.

³¹ Schaden e Krug gentilmente disponibilizaram suas traduções respectivamente de *Peça esporte* e *Dramas de Princesas*. Cabe destacar que o cotejo com opções tradutórias de ambos fundamentou parte de nossas discussões e de nossas escolhas no trabalho com *Nach Nora*.

³² Afirmção extraída do texto de autoria de Jelinek “Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde”, disponível em: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-ich-renne-mit-dem-kopf-gegen-die-wand-und-verschwinde-1196979.html>>. Acesso em 06 de Jan. de 2023.

Allgemeine Zeitung, quando Jelinek é questionada sobre a tradutibilidade de sua obra:

Isso mesmo, esse é o maior problema. É por isso que me surpreendi tanto com o prêmio, porque na verdade sou uma autora provinciana, que trabalha de uma maneira particular com uma linguagem particular, que as pessoas até mesmo na Alemanha já não entendem. Eu sigo a linha tradicional do Grupo de Viena. Do Wittgenstein inicial a Karl Kraus e até o Grupo de Viena, esta é uma literatura muito centrada na linguagem que, na verdade, trabalha menos com o conteúdo do que com a sonoridade, com o som da linguagem. E isso não se traduz.

Muitos alemães também não entendem nada das minhas piadas, não acham graça. Tenho a sensação, sobretudo na Alemanha, de me encontrar em um campo de recepção completamente vazio, em um deserto de recepção. Meu palpite é de que isso tem a ver com o biótopo judeu desaparecido, de cujas margens eu de alguma forma venho. Seja no cabaré vienense com Karl Farkas e todos os outros ou seja eu com minha família, trata-se simplesmente de gracejos contínuos. Este é um jogo de linguagem incessante. Na Alemanha foi arruinado, simplesmente destruído. Karl Kraus escreveu dramóletes que eram encenados em cafês, em que as pessoas morriam de rir, mas eram capazes de decodificar e apreciar. Kraus encontrou o esterco cultural onde então isso funcionou. É disso que eu precisaria. Na verdade, escrevo a partir dessa tradição e sinto que estou escrevendo para o vazio. (JELINEK, 2004, s/p. Tradução nossa).³³

Sem referências, a audiência se encontra também sem domínio das regras do jogo pelas quais idealmente acessaria o texto, dificuldade interpretativa mais significativa quando temos em vista uma encenação ao invés de publicações comentadas de traduções. Ainda que as regras em questão, ao falarmos do drama de Jelinek, sejam antes lúdicas do que aquelas que normalmente relacionamos com gestos de erudição — falamos aqui, afinal, de associações ligadas a sonoridade e imagens, de apropriação de textos originários de contextos normalmente desvinculados do literário, de piadas “de gosto duvidoso”, de transfigurações de sentido com base em repetições e extrapolações do senso comum —, é

³³ Das stimmt, das ist das größte Problem. Deswegen wundere ich mich auch so sehr über den Preis, weil ich eigentlich eine Provinzautorin bin, die in einer bestimmten Weise mit einer bestimmten Sprache arbeitet, die man schon in Deutschland nicht mehr versteht. Ich stehe in der Traditionslinie der Wiener Gruppe. Vom frühen Wittgenstein über Karl Kraus bis zur Wiener Gruppe ist das eine sehr sprachzentrierte Literatur, die eigentlich weniger mit Inhalten arbeitet als mit der Lautlichkeit, mit dem Klang von Sprache. Und das läßt sich nicht übersetzen. Viele Deutsche verstehen auch meinen Witz überhaupt nicht, die finden das nicht komisch. Ich habe das Gefühl, ich stoße vor allem in Deutschland in ein vollkommen leeres Rezeptionsfeld, in eine Rezeptionswüste. Meine Vermutung ist, daß das mit dem verschwundenen jüdischen Biotop zu tun hat, von dessen Rändern ich doch irgendwie herkomme. Ob das jetzt das Wiener Kabarett ist mit Karl Farkas und all den anderen oder ob ich das mit meiner Familie bin, da ist einfach ein ständiges Gewitzel. Das ist ein unaufhörliches Sprachspiel. In Deutschland ist das kaputtgemacht worden, einfach zerstört. Karl Kraus hat Dramolette geschrieben, die im Caféhaus spielen, wo man sich totlacht, aber die Leute haben das decodieren und goutieren können. Kraus hat den kulturellen Dung vorgefunden, wo das dann aufgegangen ist. Und das würde ich brauchen. Ich schreibe eigentlich aus dieser Tradition heraus und habe das Gefühl, ich schreibe ins Leere hinein. (JELINEK, 2004, s/p.).

importante lembrar que também o abandono de uma postura mais tradicional de leitura requer aprendizado e treino. Trata-se de saber onde pisamos. E é em grande medida com o intuito de contribuir para o processo de assimilação da obra de Jelinek, bem como de textos teatrais elaborados com influências das mesmas tradições, relevantes para a compreensão de um segmento cultural da contemporaneidade, que se produz esta tese. Com as indicações da própria autora como roteiro básico, mas não único, partiremos agora para um breve olhar a movimentos e tradições que percebemos como especialmente relevantes para a assimilação de sua obra, sobretudo do texto *Nach Nora*, *corpus* literário central para a elaboração deste trabalho, cuja tradução integral será apresentada em nosso quarto e último capítulo. Vale ressaltar, desde já, o caráter textocêntrico desta tese: ainda que informações e considerações acerca de encenações dos textos teatrais de Elfriede Jelinek sejam de grande relevância para nossos propósitos, as limitações que se impõem a esse respeito — destacando-se aqui a dificuldade de acesso às próprias encenações e os processos de seleção próprios do desenvolvimento de uma pesquisa — impedem que estas sejam elaboradas aqui de modo aprofundado. Vale lembrar também que nossa tradução, *Depois da Casa de Bonecas*, não foi feita para uma montagem em contexto específico, mas sim para ser publicada — ainda que idealmente o texto possa vir a ser utilizado, no futuro, como base para uma encenação.

Iniciemos, pois, com um olhar mais geral à vida e à obra da autora, para em seguida empreendermos nossa tentativa de situá-las em relação a textos e movimentos culturais com os quais o diálogo se mostrou especialmente relevante e produtivo para a construção de sentidos a partir de seus textos teatrais.

2.1 ELFRIEDE JELINEK: A VIDA COMO OBRA COMO VIDA

Ao tratar-se de Elfriede Jelinek, ainda que em questão esteja inicialmente sua biografia, partir para uma apresentação direta de eventos e datas relevantes para sua vida pessoal e para sua trajetória artística e intelectual parece atitude um tanto quanto ingênua. Claro, não se pode escapar desta etapa quando o intuito é o de apresentação de uma autora — e já chegaremos a ela. Ainda assim, tendo em vista o entrelaçamento entre vida e obra neste caso específico, e os questionamentos propostos pela própria austríaca acerca da possibilidade de uma organização linear e coerente que expressasse as singularidades de um percurso pessoal real (DEGNER, 2013, p. 02), e não sobretudo as intenções e a

subjetividade de uma voz organizadora, é necessário ter cautela, fazer considerações inclusive sobre os propósitos de uma apresentação biográfica como esta que agora se inicia.

Vale assinalar, de início, que a própria autora estabeleceu alguns métodos, observáveis em seus textos — literários ou não — e em seu comportamento, por meio dos quais promove uma reflexão acerca de quão *confiável* e mesmo de quão *relevante* pode ser a apresentação organizada de eventos marcantes de uma vida. E pode-se observar, considerando-se seu procedimento, que mesmo a determinação do que poderia ser considerado *marcante* vem à tona na discussão que se nos propõe a partir de sua postura. Neste sentido, cabe destacar aqui que nesta tese nos restringimos, ao tratar da trajetória pessoal de Jelinek, a dados básicos e dados relacionados de modo mais evidente com as discussões que se observam na fase de sua produção mais recente, marcada pela escrita de textos como *Depois da Casa de Bonecas*.

Se registros da voz de autores acerca de si mesmos são frequentemente apontados como aqueles que garantiriam aos leitores o acesso a dados de veracidade verificável pela própria natureza da publicação, Jelinek de imediato perverte essa expectativa ao nos fornecer informações flutuantes acerca de sua própria experiência de vida, chegando mesmo a citar, em entrevista, 1970, e não 1969, como o ano da morte de seu pai (DEGNER, 2013, p. 02). Destaca-se ainda o hábito de manter um forte controle das informações que fornece em entrevistas: diante da onda de interesse por sua figura despertada pela publicação de *A pianista* e de *Desejo*, a autora não hesita em tratar repetidamente de assuntos tão pessoais quanto a relação conturbada com sua mãe; ao mesmo tempo, no entanto, guarda a sete chaves, ou submete a deformações, acontecimentos mais básicos — como a apresentação de datas (DEGNER, 2013, p. 03), propondo assim também um questionamento sobre o significado de conhecer alguém: “Todos que acreditam saber algo sobre mim não sabem de nada” (JELINEK/WINTER *apud* DEGNER, 2013, p. 02. Tradução de Tassia Kleine).

Acima de tudo, é frequente que Jelinek destaque a medida com que sua escrita e sua vida se misturam: pelos textos, a autora se inseriria em um processo de autoapagamento; entregaria-se ao trabalho da escrita com energia libidínica tal que na produção lançaria tudo de si, *tornando-se seu próprio texto* (JELINEK/WINTER *apud* DEGNER, 2013, p. 02. Destaque da autora). Neste sentido, discutir os limites da verdade (auto)biográfica também é, em certo sentido, discutir os limites de qualquer verdade

interpretativa, e a postura da autora ao tratar de sua própria vida em entrevistas é consistente com abordagem de acordo com a qual vida e obra seriam construções abertas a reformulações e a uma pluralidade de interpretações. Suas informações incompletas e inexatas acerca de sua própria vida intensificam a noção de entrelaçamento vida-obra e cumprem, ainda, a função de comentário, dão-nos pistas de recepção que alcança e transcende sua produção literária³⁴.

Ainda há, no entanto, rastros generosos que nos permitem contemplar a figura de Jelinek conforme moldes biográficos que nos são mais familiares.

A autora nasceu em 20 de outubro de 1946 — pouco mais de um ano depois do fim da Segunda Guerra Mundial — em Mürzzuschlag, cidade localizada no Estado da Estíria (em alemão, Steiermark), a 113 km de Viena, onde seu avô materno possuía uma casa de férias, ambientação frequente das férias de verão e de inverno da pequena Elfriede durante sua infância. Foi Viena, no entanto, a residência principal da autora: uma de suas residências se encontra ainda em Hütteldorf, bairro em que sua família se fixou nos anos 1960; a outra é, ou pelo menos era, em Munique — seu marido Gottfried Hüngsberg viveu na cidade alemã até sua morte, em 2 de setembro de 2022, e embora ambos tivessem optado por manter suas residências principais individuais, compartilhavam o teto por alguns períodos do ano.

De sua família, é frequente que Jelinek, filha única, destaque as procedências díspares dos pais: o pai, judeu, teria origem proletária; a mãe, católica, descenderia da alta burguesia vienense. Os papéis sociais desempenhados por seus progenitores e por suas respectivas famílias têm grande relevância para o desenvolvimento psicológico da escritora, traço frequentemente retomado em entrevistas: a seus olhos, é a vontade de Olga Ilona Jelinek (1904 - 2000) de “se restabelecer como membro da alta classe” — a qual se vinculava por parte de seu avô, e não mais de seu pai — que fez com que essa se preocupasse em sempre se manter em altas posições em sua carreira profissional,

³⁴ As pistas a que nos referimos aqui podem ser compreendidas como sugestões de que nos aproximemos de diferentes enunciados com ceticismo, estejam esses comprometidos com o *pacto de veracidade* ou não. Afinal, a relutância de Jelinek, ao falar de sua própria vida, em tratar como exatos e definitivos dados que em geral são tratados como exatos e definitivos é, por si só, um convite a uma postura cautelosa e aberta ao pensarmos sobre o que tomamos como verdades absolutas e, até mesmo, sobre qual a validade do conceito de verdade absoluta. Essa cautela diz respeito, também, ao questionamento da relação entre enunciados e fatos do mundo. Diferentes enunciados *de* e *sobre* Jelinek nos revelam incongruências entre discurso e realidade – incongruências observáveis inclusive em sua produção literária, conforme poderemos observar ao tratar da estrutura de alguns de seus textos pensados para o palco.

orientasse seu marido de modo a fazer com que este concluísse um doutorado aos 50 anos e garantisse à sua filha o acesso à educação de mais alto nível desde o início de sua vida estudantil. O pai, Friedrich Jelinek (1900 - 1969), um judeu tcheco de origem humilde, de família proletária, não pôde concluir seus estudos antes de seu matrimônio com Olga Ilona por questões financeiras. Manifestava características contrárias às da esposa no que diz respeito ao seu modo de lidar com a vida: emocionalmente dependente, fraco, passivo. Pode-se mesmo dizer que Friedrich teve a vida salva por Olga: não fosse a pressão de sua esposa para que Friedrich retomasse os estudos e atuasse como químico, este dificilmente teria escapado dos campos de concentração onde pereceram 17 membros de sua família no contexto da Segunda Guerra Mundial³⁵. Ter sobrevivido e vivido o período com relativo conforto são possíveis causas de uma grave crise de consciência que viria a originar os transtornos psíquicos que o acompanharam até o fim de sua vida.

Marcante para o desenvolvimento psicológico e autoral de Elfriede Jelinek foi, além dos polos de seu contexto familiar — “*Ich bin in einer absurden Rollentausch-Atmosphäre aufgewachsen*”³⁶ (BERKA/JELINEK, 1993, p. 146) —, a convivência com seu pai enquanto este experimentava um quadro cada vez mais grave de demência, que o levou ao internamento em um asilo em 1968 e, por fim, ao óbito em 1969. Entre as culpas da autora, destaca-se a de não ter compreendido seu pai enquanto este ainda vivia: o desgosto, até mesmo ódio, por não ver na figura paterna a força que seus colegas pareciam encontrar em seus próprios pais transformou-se, posteriormente, em um sentimento de gratidão por não ter encontrado jamais em sua imagem a de um tirano — gratidão dolorida, no entanto, por não haver mais qualquer possibilidade de reparação e de expressão do sentimento transformado (JELINEK/PRESBER apud DEGNER, 2013, p. 04). Em outro marco do entrelaçamento entre vida e obra, observa-se aqui a frequência com que a figura do pai aparece em seus textos. Alguns exemplos são *Ein Sportstück* (1998), *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (1999), *Winterreise* (2011), destacando-se, por fim, o ensaio *oh mein Papa* (2001), que se desenvolve em primeiro plano em torno da figura paterna. Pode-se observar, assim, que a produção literária de Jelinek tem em grande medida

³⁵ Informação encontrada em homenagem para Elfriede Jelinek escrita por Alice Schwarzer para a revista *Emma*. SCHWARZER, Alice. Liebe Elfriede! *Emma*, Outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.emma.de/artikel/interview-jelinek-333537>>. Acesso em: 23 de Dez. de 2021. Na primeira parte do *Handbuch* de Elfriede Jelinek, fonte mais confiável, encontramos apenas a informação de que boa parte da família do pai morreu nos campos de concentração, sem que se especifique o número exato de integrantes (DEGNER, 2013, p. 04).

³⁶ “Cresci em uma atmosfera de troca de papéis absurda” (JELINEK/BERKA, 1993, p. 146. Tradução de Tassia Kleine).

propósito autoterapêutico, noção frequentemente retomada pela autora e que se relaciona com o processo pelo qual ela afirma tornar-se, ao escrever, a sua própria escrita: “... *wenn man nicht mehr mit dem Kopf gegen die Wand schlagen kann, muss man etwas anderes finden. In meinem Falle war das das Schreiben.*” (JELINEK/LECERF *apud* DEGNER, 2013, p. 05)³⁷.

Além de sua produção literária ser em grande medida guiada pela sua necessidade de vivenciar um processo de cura psíquica frente aos fatos que marcaram sua trajetória pessoal, pode-se dizer também que a posição peculiar que ocupa no que se refere à realidade de seu núcleo familiar — de um lado, a influência da mãe, apoiadora de sua atuação na música e na literatura, com sua ambição por uma arte elevada, pura, e suas preocupações ligadas a uma organização social e cultural bastante hierárquica; de outro, a influência da postura política, de marca socialdemocrata, da família paterna — tornaram-na uma artista especialmente consciente da relevância da renovação formal para a produção de uma literatura socialmente engajada. O terreno, que já se apresentava fértil para o desenvolvimento de certas tendências artísticas e políticas, continuou a ser preparado por meio da instrução formal privilegiada a que Elfriede Jelinek pôde ter acesso em Viena — inclusive, vale destacar, pelo rigor materno, que justificaria em partes a relação conflituosa entre Elfriede e Olga.

Em 1960, enquanto ainda frequentava a escola católica privada Notre Dame de Sion, em Viena, Jelinek passou a estudar no Conservatório de Viena, aprofundando-se em órgão, flauta e composição e graduando-se em órgão em 1971 pela mesma instituição. A partir de 1964, uma vez obtida sua certificação de conclusão do Ensino Médio, a autora passou a estudar Teatro e História da Arte na Universidade de Viena, abandonando o curso, no entanto, em 1967³⁸. Ainda que tenha conseguido concluir sua formação em órgão em 1971, a partir de 1967 as circunstâncias eram lamentáveis na residência de sua família, sobretudo, conforme já mencionado, devido à demência cada vez mais acentuada do pai. Jelinek praticamente não conseguiu sair de casa durante o ano de 1968. Sua escrita, neste momento, baseava-se em sua experiência ao mesmo tempo que representava uma

³⁷ “... quando não se pode mais bater com a cabeça contra a parede, deve-se encontrar alguma outra coisa. No meu caso, foi a escrita.” (JELINEK/LECERF *apud* DEGNER, 2013, p. 05. Tradução de Tassia Kleine).

³⁸ Informações cronológicas obtidas sob o verbete da autora disponível em: ELFRIEDE JELINEK. Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Disponível em: <<https://zkm.de/de/person/elfriede-jelinek>>. Acesso em: 05 Jan. 2023. O verbete, à ocasião da consulta, havia sido atualizado pela última vez em 2000, ou seja, antes da obtenção do Nobel por Elfriede Jelinek, em 2004.

oportunidade de fuga. Desde os anos 60 sua atuação na literatura tornara-se mais significativa, e entre 1970 e 1973 ela foi membro do *Arbeitskreises österreichischer Literaturproduzenten* (Grupo de trabalho dos produtores literários austríacos). Nesta mesma década já se pode observar manifestação inicial de sua intensa produtividade: além de ter escrito sua primeira radionovela em 1971, *Wenn die Sonne sinkt, ist für manche auch noch Büroschluß*, e atuado como membro da *Grazer AutorInnen und Autorenversammlung* (Associação de autoras e autores de Graz) entre 1972 e 1993, Jelinek escreveu mais 4 radionovelas nos anos 1970³⁹ e, antes da entrada nos anos 1980, publicou o sucesso *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, de 1979 — a já mencionada obra, que anuncia já em seu título relação hipertextual com dois textos de Henrik Ibsen⁴⁰, para a qual nosso *Nach Nora*, ou *Depois da Casa de Bonecas* (2013), funcionará como um epílogo, o que justificará seu enquadramento como *Tertiärdrama*.

Data ainda dos anos 1970 outro evento de grande relevância para sua dicção artística: é em 1974 que a autora se filiará ao Partido Comunista da Áustria, deixando de ser membro apenas em 1991. Inicialmente motivada pelo interesse em se sentir integrada a um movimento organizado em torno de seus interesses humanitários e inclinações esquerdistas, Jelinek afirmava ter também vontade de adotar um gesto de humildade ao se filiar, suspendendo provisoriamente o hábito de se manter solitária que lhe é próprio e que ela define como sua “patologia pessoal”⁴¹. No entanto, já nos fins dos anos 70 ela passa a pensar criticamente sobre sua decisão — ainda que entre estas ponderações e sua desvinculação viesse a se passar ainda uma década:

Brecht hat ja sehr gegen sowas Stellung genommen. Leider habe ich damals seine Position nicht gekannt. Ein Schriftsteller solle in keine Partei eintreten, hat er gesagt, damit er möglichst schnell reagieren kann. Wenn ich das gewusst hätte, wäre ich nicht eingetreten. (EHLERS apud BRITTA, 2013, s/p.)⁴².

³⁹ A saber: *Untergang eines Tauchers*, de 1973; *Die Bienenkönige*, de 1976; *Jelka, Familienserie in acht Folgen*, de 1977; e *Die Jubilarin*, de 1978.

⁴⁰ *Pilares da sociedade* (1877) e *Casa de Bonecas* (1879).

⁴¹ EHLERS, Kai. Über höhere Kulturstufen. Gespräch mit Böll-Preisträgerin Elfriede Jelinek, Teil 2. In: *Arbeiterkampf*, Fev. 1987 apud BRITTA, Kallin. Elfriede Jelineks Solidaritätsbekundungen. TABU: Bruch. *Überschreitungen von Künstlerinnen Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek*. Disponível em: <<https://jelinektabu.univie.ac.at/politik/protest/britta-kallin/>>. Acesso em: 06 de Jan. de 2023.

⁴² “Brecht se pronunciou fortemente contra isso. Infelizmente eu não conhecia então seu posicionamento. Um escritor não deveria entrar em um partido, ele disse, para poder reagir tão rápido quanto possível. Se eu soubesse, eu não teria entrado” (EHLERS apud BRITTA, 2013, s/p. Tradução de Tassia Kleine).

Ademais, se a filiação ao partido representava de início a oportunidade de um diálogo mais frequente com outras pessoas de esquerda, tal fim não foi atingido: também lá seu contato com os outros se manteve restrito. Sua postura sempre foi e continua a ser de consciência acerca de seus privilégios em comparação com parte considerável de seus colegas de partido, e também sua relação com os ideais marxistas se sustenta mesmo após sua desvinculação, em 1991: “*Der Marxismus ist die einzige Möglichkeit, eine Gesellschaft zu erreichen, wo es nicht Ausbeuter und Ausgebeutete gibt, sondern Kommunikation unter Gleichen*” (EHLERS apud BRITTA, 2013, s/p.)⁴³. Seus textos literários são espaço que privilegia discussões referentes à sua postura política, e o vasto conhecimento de recursos e métodos artísticos tradicionais⁴⁴ garante-lhe a familiaridade de que necessita para pervertê-los formalmente de modo crítico, aptidão aplicada no sentido de sugerir sobretudo transformações de ordem social e política — mesmo que esta sugestão se manifeste de modo pessimista, sobretudo pela evidência contundente de nos encontrarmos em circunstâncias políticas desmedidas no que diz respeito às doses de injustiça. Da clareza de seu posicionamento político e das quebras formais propostas pelos seus textos provêm parte das polêmicas associadas a seu nome, sobretudo quando consideramos o conservadorismo característico da Áustria. Tomemos por exemplo, aqui, situação de 1969, quando Walter Buchberger, Conferencista da Juventude do Tirol, afirmou, em resposta à premiação de Jelinek, ser um escândalo e uma provocação para todos os austríacos, para os quais “a cultura ainda era verdadeiramente cultura”, que uma produção como *Illustrierten Roman* recebesse o primeiro prêmio, já que o texto parecia ter sido “escrito sob efeito de drogas” (DEGNER, 2013, p. 06).

Sua atuação política direta também justifica a associação de seu nome a polêmicas e escândalos. Em 1968, há registros de seu envolvimento em sindicatos e protestos contra

⁴³ “O marxismo é a única possibilidade de se alcançar uma sociedade em que não haja explorador e explorado, mas sim comunicação entre iguais” (EHLERS apud BRITTA, 2013, s/p. Tradução de Tassia Kleine).

⁴⁴ Para além das informações já fornecidas acerca de sua formação, há mais dados que evidenciam sua familiaridade com o cânone: Jelinek ainda era um bebê quando sua mãe passava horas lendo poemas de Goethe para ela e, ainda na infância, aos 7 anos de idade, já tinha um dia a dia planejado com aulas e horas dedicadas ao estudo desde as 6 da manhã até às 10 da noite – concluiu, assim, paralelamente à escola, sua formação em música. As expectativas da mãe quanto à sua formação foram atendidas, até superadas: a jovem Elfriede destacou-se como melhor da sala ao longo de sua vida escolar e cedo foi reconhecida pelo seu talento musical. O preço do reconhecimento, no entanto, logo ficou claro: em 1964, depois do convívio prolongado com o diagnóstico de hiperatividade, a autora teve sua primeira crise nervosa – evento curiosamente bem aceito pela mãe, que via no nervosismo da filha uma marca de seu caráter extraordinário. (DEGNER, 2013, p. 04).

a Guerra do Vietnã, por exemplo (DEGNER, 2013, p. 09). Data do mesmo período, mais precisamente de 1969, sua tomada de partido em favor de Leander Kaiser quando este foi preso por publicar um artigo sobre Igreja e sexualidade com a ilustração de um casal copulando. Em defesa do amigo, Jelinek, que vivia então um momento que denominou como “tingido pelo anarquismo”, publicou um folheto em que atacava o papa e a Áustria, intitulado *der fall leander kaiser* (*o caso leander kaiser* – a opção por não usar caixa alta no título se verifica no original)⁴⁵. Houve circunstância em que a autora inclusive declarou simpatia ao maoísmo: a postura foi revista mais tarde, quando, não mais fascinada pelo regime, fez a observação de que compreendia como assassinato em massa os movimentos de “limpeza política” promovidos pela Revolução Cultural Chinesa (DEGNER, 2013, p. 09).

Se os gestos e ações mencionados acima justificam a antipatia que a parcela mais conservadora e tradicional da Áustria nutre por Elfriede Jelinek, cabe destacar novamente que críticas implacáveis provêm ainda de outras esferas e focam também em seus métodos de escrita. À ocasião da obtenção do Prêmio Nobel por parte da autora, em 2004, o jornal do Vaticano, *L'Osservatore Romano*, lançou nota em que mencionava considerar inadequada a concessão do prêmio à autora austríaca. Conforme o correspondente do Vaticano, Jelinek seria porta-bandeira de um niilismo absoluto; e ainda, a obscenidade que supostamente criticaria o tratamento conferido às mulheres serviria, na verdade, para reforçar a posição feminina na atualidade, lançando a Academia Sueca a um processo degenerativo⁴⁶. Em seu artigo “Reizfigur Elfriede Jelinek: *Die Nestbeschmutzerin*”, Pia Janke menciona ainda os reiterados ataques sofridos por Jelinek por parte de figuras como Wolf Martins, que no jornal *Krone* em mais de uma ocasião utilizou a rima do sobrenome da autora com a palavra *Dreck* (sujeira) para criticar sua obra⁴⁷. Karin Hochradl trata ainda

⁴⁵ A opção pelo uso de minúsculas para inicial de substantivas e de nomes próprios, assim como de primeiras letras de títulos, era um dos métodos de transgressão da língua alemã frequentemente utilizado por Elfriede Jelinek – como em *wir sind lockvögel baby!*, de 1970 –, hoje já apenas raramente empregado: „ich habe das damals gemacht, um die hierarchie der wörter aufzuheben – diese idee, dass ein substantiv mehr wert sein soll als ein verb. das stand natürlich in der tradition der wiener gruppe, und die war wiederum vom dadaismus geprägt. ich würde es auch heute wieder tun, wenn ich es bei einem text für nötig halten würde. ich bin davon aber wieder abgekommen, weil ich der meinung bin, dass es nichts bringt und auch die lesbarkeit nicht erleichtert. ich halte deshalb auch nichts davon, es zur regel zu erheben.“ Fonte: <<https://taz.de/Elfriede-Jelinek-schriftstellerin/!713751/>>. Acesso em 21 Maio 2023.

⁴⁶ Informações disponíveis no link <<https://www.derstandard.at/story/1828590/vatikanische-zeitung-kritisiert-jelinek-nobelpreis>>. Acesso em: 21 Maio 2023.

⁴⁷ JANKE, Pia. *Reizfigur Elfriede Jelinek: "Die Nestbeschmutzerin"*. *Der Standard*, 10 Out. 2004, s/ p. Disponível em: <<https://www.derstandard.at/story/1820271/breizfigurb-elfriede-jelinek-die-nestbeschmutzerin>>. Acesso em: 21 Jun. 2023.

das críticas negativas dirigidas à sua produção artística manifestadas pela voz daqueles que podemos compreender como seus aliados no que diz respeito à postura política: se Jelinek se opõe à pornografia, que compreende como indústria que contribui com a opressão das mulheres, cabe lembrar que desde os anos 1970 sua obra é caracterizada como pornográfica por certos grupos críticos (HOCHRADL, 2010, p. 86). Há, enfim, os que discordam essencialmente de sua postura, representantes de uma parcela conservadora da sociedade, mas também aqueles que discordam de seus principais métodos, do pessimismo que subjaz à sua produção e, como discutiremos ao analisar mais detidamente a estrutura de *Nach Nora*, do anti-humanismo que, a depender do ponto de vista, pode ser observado em seus textos. A esse respeito, é interessante observar que as críticas e os problemas de aceitação de uma obra que lança luz sobre as injustiças e o caráter grotesco de certos aspectos de nossa organização social são muito mais intensos do que as críticas e os problemas de aceitação dirigidos a obras cuja deformação da realidade se manifesta na forma de otimismo e de idealização positiva, por exemplo — como no caso de comédias românticas. Nenhuma obra literária esgota a realidade, evidentemente. Que destacar uma postura pessimista em textos ficcionais gere reações tão fortes não deixa de ser, ao mesmo tempo, um indício importante da gravidade e do peso social dos problemas a que as produções se referem.

A atualidade dos temas de que trata também pode justificar as reações fortes desencadeadas pelos seus textos: em *Lärm. Blindes Sehen. Blinde Sehen!*⁴⁸, de 2021, o tema é a pandemia de Covid-19; *Schwarzwasser* (2020), por sua vez, trata de eventos que ficaram conhecidos pela mídia internacional como Ibiza Affair ou Ibiza-gate, um escândalo de corrupção que estourou na Áustria em 2019 e que apenas poucos meses depois se tornava matéria do teatro de Jelinek⁴⁹; textos como *Bambiland* e o próprio *Nach Nora*, em que nos aprofundaremos ao longo da tese, também são exemplos desta faceta da produção de Jelinek. Outro motivo por que sua obra pode ser lida como excessivamente ferina diz respeito ao seu uso radical e marcado de técnicas literárias específicas, das quais destacamos a colagem e o pastiche. Sua consciência acurada acerca do que seria interpretado como alto e baixo nível, nas artes e especialmente na literatura, e sua destreza

⁴⁸ A primeira encenação data de junho do mesmo ano, com direção de Karin Beier. Informação disponível em: <<https://www.rowohlt-theaterverlag.de/theaterstueck/laerm-blindes-sehen-blinde-sehen-997>>. Acesso em 03 Jul. 2023.

⁴⁹ Informação disponível em: <<https://www.rowohlt-theaterverlag.de/theaterstueck/schwarzwasser-1075>>. Acesso em: 03 Jul. 2023. Trailer disponível na conta do Youtube do Burgtheater Wien, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lqRi2X9u6jU>> Acesso em 03 Jul. 2023.

para fazer combinações, tornam-na especialmente capaz de produzir sentidos a partir do jogo com discursos de registros distintos, bem como a partir do jogo que articula discursos literários com discursos midiáticos e apropriados de produções comprometidas com a expressão de verdades factuais, documentadas — artifício que nos interessa especialmente para a análise e tradução de *Nach Nora*, e que encontra respaldo ainda na conduta de Elfriede Jelinek, em tudo aquilo que à autora interessa revelar para jornalistas, biógrafos e pesquisadores. Trata-se aqui de uma artista cuja opção por inicialmente assimilar e evidenciar sua filiação a tradições é parte do projeto estético e político, inclusive para que propostas de quebra e renovação sejam marcadas pela consciência crítica — voltada frequentemente a sistemas e organizações artísticas e sociais — que lhe é característica.

No que diz respeito à vinculação e posterior quebra com regras de conduta que a enquadram em grupos ou ligam a tradições, encontramos um espelhamento das atitudes artísticas em sua relação com a política, com a já mencionada filiação seguida de desligamento do Partido Comunista da Áustria, e mesmo na sua vida privada: seu casamento com o cientista da computação Gottfried Hüngsberg, ainda que não se negue o caráter tipicamente burguês da própria opção pela instituição matrimonial, manteve-se firme de 1974 a 2022, com a morte do cônjuge, com especificidades que tornavam a união desviante do padrão — sobretudo se considerarmos a época de consolidação das bodas. O casal afirmava que sua relação se sustentava de modo consciente e primava por liberdades de conduta comumente não vivenciadas em um matrimônio que teve seu início nos anos 1970. Os dois moravam, inclusive, conforme já mencionado neste capítulo, em residências separadas alguns meses por ano, quando Jelinek se retirava de Munique, onde o marido vivia e trabalhava, e se instalava na antiga residência de seus pais, em Viena, no bairro de Hütteldorf.

Nota-se, assim, que o entrelaçamento entre a vida e a obra, no caso de Elfriede Jelinek, manifesta-se com intensidade tal que a reflexão em torno dos limites entre uma e outra pode ser considerada um propósito relevante dos recursos estéticos empregados pela autora. Desse modo, pode-se observar que texto e mundo, incluindo-se a esfera pessoal, lançam luz sobre a leitura e interpretação um do outro, e esse traço marca seu projeto autoral. Há um convite claro para observarmos constantemente não apenas o que se encontra em seus textos literários, mas também em outros textos, comprometidos ou não com o pacto da veracidade, com que esses estabelecem diálogos — e as pistas hipertextuais frequentemente nos levam ao contexto social e político imediato da própria autora e à sua

própria produção como comentadora, características que nos interessam para o próximo tópico deste capítulo, em que serão tecidos alguns comentários que visam assinalar a relação de Elfriede Jelinek com a tradição do teatro épico, que tem em Bertold Brecht (1898 – 1956) seu expoente, na medida em que esse movimento contribui para a leitura e a compreensão de *Depois da Casa de Bonecas*.

Um dos nossos objetivos, ao apresentar modos pelos quais a relação entre Elfriede Jelinek e o teatro épico se coloca clara, e propositadamente, é o de preparar terreno para indicar, em momento posterior desta tese, a sua produção como uma em que o encontro entre o brechtiano e pós-dramático se apresenta em uma intersecção que gera tensões produtivas em termos estéticos e sociais — o que faz com que o método venha sendo empregado em algumas produções literárias e em outras formas contemporâneas de espetáculo de que trataremos brevemente ao longo do trabalho e que parecem, a nosso ver, se tratar de uma última palavra quando o assunto é crítica social e política produzida no campo das artes⁵⁰. Trataremos mais especificamente desse encontro e dos frutos dessa tensão na produção de Elfriede Jelinek ao nos debruçarmos, ainda que de modo breve, sobre textos que antecipam tendências observáveis em *Depois da Casa de Bonecas* que ilustram com precisão a potência crítica e estética de métodos de escrita desenvolvidos e empregados pela autora.

Vale ressaltar, aqui, que não há julgamento de valor quando analisamos as propostas do Teatro Épico de que seriam representantes Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt e Elfriede Jelinek. O que está em questão não é uma linha por meio da qual se observaria um progresso, em ordem cronológica, do emprego das técnicas e propósitos que caracterizam esta proposta teatral. Trata-se, sim, de observar caminhos da *arquitextualidade* e os modos como cada um desses autores propõe, por meio de sua produção, o emprego de uma série de recursos literários e teatrais que, ao reagirem às facetas da realidade das quais se ocupam, lançando mão de ferramentas estilísticas que se encontram em constante transformação, transformam também o teatro épico, atualizando-o, incorporando a sua tradição outras tendências e tradições, e mantendo-se, ao mesmo

⁵⁰ Alguns exemplos, além dos textos teatrais de Elfriede Jelinek: a dança-teatro de Pina Bausch (cf. FRANCO DA SILVEIRA; LIMA MUNIZ, 2013) e a escrita do texto teatral *Crave*, de Sarah Kane (cf. KALOGRAIAKI, 2018). Hanna Klessinger, em seu *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, trata de procedimentos pelos quais se pode afirmar que, na obra dos autores citados no título, o emprego de recursos considerados pós-dramáticos serve como ferramenta privilegiada para atualizar o teatro épico (KLESSINGER, 2015).

tempo, a ele conectados. Representantes de nacionalidades distintas e de momentos distintos do modernismo e do pós-modernismo, Brecht, Dürrenmatt e Jelinek nos permitem, por meio de sua produção, observar transformações no modo como a literatura em língua alemã se apropria da realidade e lança luz a diferentes traços da cultura e da sociedade, parecendo-nos, assim, compor um *corpus* cuja análise comparativa contribui de modo significativo para a compreensão de suas propostas críticas e estéticas, de grande relevância para a arte e a política internacionais.

2.2 BRECHT, DÜRRENMATT, JELINEK: DIFERENTES PROPOSTAS DO TEATRO ÉPICO

“Ich spüre eine moralische Verpflichtung, mich der Unterprivilegierten anzunehmen. Das habe ich in meiner Literatur immer versucht”

(Elfriede Jelinek)⁵¹

*Brecht, ist Ihnen die Zigarre ausgegangen? Bei den Erdbeben, die wir hervorriefen
In den auf Sand gebauten Staaten.
Der Sozialismus geht, und Johnny Walker kommt. Ich kann ihn nicht an den Gedanken festhalten Die ohnehin ausfallen. Die warmen Straßen
Des Oktober sind die kalten Wege
Der Wirtschaft, Horatio. Ich schreibe den Gum in die Backe
Es ist gekommen, das nicht Nennenswerte.*

(Volker Braun)

Dois aspectos dentre os já mencionados acerca de Jelinek e sua produção bastariam para ao menos desconfiar-se da possibilidade de seu enquadramento como proponente do teatro épico: a relevância da abordagem de temas sociais e políticos em seus textos; e sua consciência, notória em sua escrita e destacada em entrevistas e comentários, da importância de renovações formais para que produções literárias sejam efetivas no sentido de despertarem os leitores/os espectadores ao engajamento. O pessimismo que

⁵¹ “Sinto o dever moral de me voltar aos menos privilegiados. Sempre busquei isso em minha literatura” (Elfriede Jelinek. Tradução de Tassia Kleine).

predomina em seus textos teatrais, no entanto, o qual se pode, em um primeiro momento, perceber como irreconciliável com o propósito de aprendizagem cuja centralidade caracteriza o Teatro Épico brechtiano, bem como as quebras com algumas das convenções mais relevantes desta forma teatral, fazem com que essa aproximação requeira cautela e seja acompanhada de considerações acerca dos desvios em relação a essa tradição que caracterizam a obra de Elfriede Jelinek e também acerca de possibilidades de compreensão mais abrangentes do propósito de aprendizagem que se observa na produção brechtiana.

É importante, para começo de conversa, revisarmos o teatro épico e seus pressupostos, recorrendo a alguns textos dramáticos e reflexões de e sobre Bertolt Brecht (1898 - 1956). Em seguida, observaremos a apropriação de técnicas e as transformações desta prática teatral na obra de Friedrich Dürrenmatt (1921 – 1990), que, sobretudo no que se refere a modos de apropriação da fábula, parece-nos dar um passo na direção da crítica desta apropriação e do pessimismo esclarecedor que caracterizam Elfriede Jelinek. Chegaremos, enfim, à apresentação da radicalização da proposta por parte da autora, tanto no que se refere à seleção temática quanto aos métodos. Para tecermos nossas considerações sobre os pontos de afastamento e de aproximação, bem como sobre os efeitos e impactos desta relação com o Teatro Épico, faremos breves incursões à produção para teatro de Elfriede Jelinek. Vale ressaltar ainda que nossa seleção de autores centrais, mas não únicos, para a elaboração deste tópico — Brecht, Dürrenmatt, Jelinek — justifica-se também pelo interesse em tecermos considerações acerca da prática do Teatro Épico em momentos históricos próximos e em três países falantes de língua alemã, Alemanha, Suíça e Áustria, nos quais esta vertente mostrou-se especialmente significativa, transformando os cenários literários em questão e sendo transformada por esses, inclusive por ter sido opção relevante para a prática literária de autores que figuram entre o cânone⁵².

Jean-Jacques Roubine, em seu “Introdução às grandes teorias do teatro”, parte de apontamentos sobre a encenação de *Mãe Coragem*, da dramaturgia de Brecht, pelo Berliner Ensemble em 1954, no Festival Internacional de Paris, para referir-se a “uma nova prática do teatro, que reconcilia realismo e estilização” (ROUBINE, 2003, p. 150). Esta formulação é bastante elucidativa no que diz respeito a propósitos e métodos do teatro

⁵² A lista de autoras e autores influenciados por Bertolt Brecht e seu teatro épico é extensa, e vai desde nomes mais óbvios, devido ao posicionamento político marcado, como Vladimir Maiakovski, até aqueles cujas investigações sociais e políticas distinguem-se das do autor alemão, como Caryl Churchill, embora evidenciem similaridades no posicionamento político geral.

épico: se para a função de crítica social do Realismo tradicional convinha o ilusionismo que daria ao espectador uma sensação de “olhar câmera”, por meio da construção de uma realidade ficcionalizada a qual teríamos acesso por meio de etapas que emulariam nossa percepção da nossa própria realidade, chega enfim o momento de observar que a evidência de estarmos diante de artifícios cenográficos/textuais pode contribuir sobremaneira com a manutenção de nossa postura crítica. Adiante, uma vez introduzidos esses que podemos compreender como fundamentos do teatro épico, amparados em leitura de Roberto Schwarz, mais especificamente do ensaio “Altos e baixos da atualidade de Brecht” (1999), pensaremos de modo mais crítico sobre as expectativas sociais e políticas depositadas nos recursos preferenciais de Bertolt Brecht, movimento a partir do qual a comparação e o contraste com opções estilísticas de Friedrich Dürrenmatt e de Elfriede Jelinek poderão ser mais bem desenvolvidos.

No que diz respeito à metodologia, o autor nos presenteia, em seu material sobre “*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*” (Ascensão e queda da cidade de Mahagonny) (BRECHT, 1991, p. 78 - 79), com um resumo, em forma de listagem, bastante preciso enquanto ponto de partida, que trata das diferenças de procedimentos entre a forma dramática e a forma épica. A tradução de ambas as listas, que apresentam as características do teatro dramático e do teatro épico (ou narrativo), encontra-se abaixo, conforme disponibilizada no livro *História Mundial do Teatro*, de Margot Berthold (BERTHOLD, 2017, p. 507), com tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia:

Teatro Dramático	Teatro Épico
O palco personifica um evento	Ele o narra
Envolve o espectador numa ação e	Torna-o um observador, mas
usa sua atividade	desperta sua atividade
Possibilita-lhe sentimentos	Exige dele decisões
Transmite-lhe vivências	Transmite-lhe conhecimento
O espectador é imerso na ação	É confrontado com ela
Os sentimentos são preservados como tais	São levados ao ponto do conhecimento

O homem é pressuposto como algo conhecido	O homem é objeto de uma investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e é transformável
Tensão voltada para o desfecho	Tensão voltada para o processo
Uma cena em função da outra	Cada cena para si
Os acontecimentos desenvolvem-se num curso linear	Os acontecimentos desenvolvem-se em curvas
<i>Natura non facit saltus</i>	<i>Facit saltus</i>
O mundo como ele é	O mundo como ele se torna
O que o homem deve fazer	O que o homem tem que fazer
Seus instintos	Seus motivos
O pensamento determina a existência	A existência social determina o pensamento

Bons exemplos de como Brecht implementa a metodologia que defende em seus comentários se encontram nos textos de sua terceira e última fase⁵³, nos quais se destaca, como procedimento, a *citação* de parábolas no âmbito de seus textos teatrais. Pode-se afirmar que o movimento de retomada, assim como podemos verificar em *O círculo de giz caucasiano*, ocorrerá no sentido de evidenciar o que há de artificioso na peça que se lê/assiste: a inserção de conteúdo ficcional/parabolar facilmente reconhecível nos fará lembrar de imediato dessa característica. Ao mesmo tempo, o jogo de encadeamento apresentado — as personagens da encenação a que assistimos (ou do texto que lemos) assistem a uma encenação que faz alusão ainda a outra narrativa (no caso, ao texto bíblico conhecido como Julgamento de Salomão) — nos permite conhecer variações na realidade e em valores morais ao longo da história e, assim, questionar o que por vezes tomamos como realidade imutável e inquestionável do humano. É interessante mantermos em mente este uso específico do procedimento de retomada para pensarmos sobre as transformações que Jelinek efetivará neste método em parte de sua

⁵³ Recorremos aqui à *Phasentheorie Brechtiana*, proposta de classificação de sua produção dramática com a qual a parte majoritária dos estudiosos do autor mostra-se de acordo. Uma visão panorâmica acerca deste modelo de organização e indicação de bibliografia para aprofundamento podem ser encontradas no artigo “O círculo de giz caucasiano: Manuel Bandeira traduz Bertold Brecht”, de minha autoria. Referência: KLEINE, Tássia. O círculo de giz caucasiano: Manuel Bandeira traduz Bertold Brecht. *Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 2, n. 2, p. 76-98, 2018. Disponível em: <<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/402/285>>. Acesso em: 28 Dez. 2021.

produção para teatro.

Por meio da exacerbação da consciência de estarmos diante de construções literárias sobrepostas, pertencentes a diferentes gêneros, acentua-se também nossa consciência acerca do enquadramento de diferentes gêneros a um momento histórico e, desse modo, da limitação temporal e espacial de nossos modos de observação e organização. Assim, desperta-se, idealmente, nossa consciência acerca da possibilidade de mudança das condições sociais humanas — o que teria como resultado principal nos motivar, enquanto plateia/leitores, para a *atividade transformadora*, objetivo primordial das peças de aprendizagem⁵⁴ que caracterizam este primeiro momento do teatro épico. Há um convite para a ação, especificamente para uma ação que se apresentará como *melhor em relação à outra*, esta comumente adotada e motivada pela falta de uma postura reflexiva. A esse juízo de valor, bom e verdadeiro, o espectador chegaria sem dificuldades, se considerarmos a idealização de Bertolt Brecht desta forma teatral moderna. E ainda, o mundo externo ao texto será parâmetro para qualquer julgamento e será ainda o ambiente o qual se pretende transformar por meio da produção literária/teatral, sobrepondo-se, mesmo no momento de leitura/contemplação, à realidade que se elabora na obra:

[...] 'Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. - So bin ich. - Das ist nur natürlich. - Das wird immer so sein. - Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. - Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. - Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. - So darf man es nicht machen. - Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. - Das muß aufhören. - Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. - Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. - Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden. (BRECHT, 1983, p. 265).⁵⁵

⁵⁴ Conforme apontado por Luciano Gatti em seu *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o Modelo Brechtiano*, embora o termo “peça didática” já esteja bastante difundido entre a crítica brechtiana nacional, “peça de aprendizagem” é formulação mais exata para a referência ao processo de “aprender coletivamente com o trabalho teatral, o que é algo muito distinto de assimilar conhecimentos por meio do teatro” (GATTI, 2015, p. 12). Vale destacar, aqui, que o próprio Brecht optou, em comunicação para público de língua inglesa, pela formulação “learning play” ao se referir à sua obra (p. 12).

⁵⁵ O espectador do teatro dramático diz - Sim, eu também já senti isso - Eu sou assim - O sofrimento deste homem comove-me pois é irremediável. É UMA COISA NATURAL - Será sempre assim - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente - Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria - Não é assim que se deve fazer - Que coisa extraordinária, quase inacreditável - isto tem que acabar - O sofrimento deste homem seria remediável - Isto é que é arte! Nada ali é evidente - Rio de quem chora e choro com os que riem. (Tradução extraída de BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*. 1941-1947. Org. Werner Hecht, trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo, v. 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.).

Vale lembrar que, ainda em seu *Über eine nichtaristotelische Dramatik* (pt. Sobre um drama não aristotélico), o dramaturgo e comentarista estabelece a relevância do aspecto de aprendizado da forma épica sem contrapô-lo ao divertimento que o teatro, sendo bom teatro, também acabará por oferecer (BRECHT, 1983, p. 167); lembrando-nos ainda da característica prazerosa e feliz que não precisa — não deve? — ser anulada de qualquer processo de aprendizado, que, aliás, idealmente sempre será também convite ao combate, à reação (p. 167).⁵⁶

A partir dessa breve exposição, temos acesso, em linhas gerais, ao que caracteriza o teatro épico em seu primeiro momento, conforme preconizado por Brecht. É esperado, tratando-se aqui de teorização sobre forma que preza pelo potencial transformador do teatro, que autores e realizadores que tenham articulado sua produção com base em métodos e propósitos desta proposta teatral essencialmente moderna tenham empreendido modificações no sentido de garantir a maior efetividade de suas produções. Não nos faltam exemplos que ilustram quão diversificadas podem ser as empreitadas dramáticas que derivam de um mesmo núcleo teórico e que comprovam com precisão a conclusão a que Müller chega em seu ensaio “Fatzner+Keuner”: “utilizar Brecht sem criticá-lo é traição” (MÜLLER, 2003, p. 55) – constatação, aliás, que conhecemos em outras formulações, ainda que próximas, atribuídas a diferentes autores.

Atendo-nos ao próprio Brecht e, mais especificamente, a encenações brasileiras executadas a partir de seus textos, já podemos observar movimentos bastante interessantes originados pela liberdade concedida por meio de uma abordagem não sacralizante do texto, privilegiada por uma perspectiva modernista. Observe-se, por exemplo, a reflexão feita por mim em torno das opções estéticas do diretor José Renato para sua representação de *O círculo de giz caucasiano*, que não se fiavam nas convenções do teatro moderno:

Se as convenções do teatro moderno não eram, ainda, dominadas pelo grande público, a quem a peça se dirigia, José Renato, ao abandonar alguns aspectos da estética brechtiana em sua peça, aproximou-se, paradoxalmente, do dramaturgo alemão, a quem interessava sobretudo gerar movimentação crítica entre os espectadores. Não se trata aqui de afirmar que o diretor teria encenado Brecht com atuação stanislavskiana, mas apenas que fez opções mais realistas que as pressupostas pelo teatro épico a fim de não atingir somente as elites – consciente da inconsistência teórica de sua opção, que poderia “ser contestada dialeticamente”, reitera que “um espetáculo teatral não se realiza com palavras, nem com dialética” (KLEINE, 2018, p. 87).

⁵⁶ Vale assinalar, no entanto, que nas críticas e propostas de transformação do teatro épico que encontraremos em autores como Friedrich Dürrenmatt, Heiner Müller e Elfriede Jelinek estará em destaque o aspecto didático, ou de instrução pontual, do modelo verificável nas peças de Brecht. Nesse sentido, por meio da crítica e da renovação proposta, esses autores teriam como resultado uma produção que atenderia com mais especificidade aqueles que seriam os propósitos de *aprendizagem* do próprio Brecht.

Uma vez mencionadas as características básicas do Teatro Épico e as expectativas sociais e políticas do emprego de seus recursos estilísticos mais marcados, cabe apropriar-se das palavras de Roberto Schwarz para pensar sobre as limitações do efeito de distanciamento, da desnaturalização, como método — seria essa uma solução que aponta mesmo para a raiz do problema das injustiças sociais? Um convite a uma postura que, se consistentemente empregada, levaria a uma transformação significativa do ordenamento social?

A síntese do mundo contemporâneo que se encontra no prólogo de *A exceção e a regra*, que é de 1930, dá notícia do novo quadro. Vivemos um tempo “de sangrenta desorientação/ De arbítrio planejado, de desordem induzida/ De humanidade desumanizada [...]”. Para que esse estado de coisas não seja dito imutável, o ator mestre-escola pede encarecidamente às crianças que duvidem... do habitual, do familiar, do simples. Pois bem, vocês me dirão se estou enganado, mas acho que entre a síntese de época e os conselhos a respeito há um certo desajuste, que é uma *insuficiência objetiva*... O mundo nos dois casos não é o mesmo, os momentos não coincidem. A sangrenta desorientação, o arbítrio planejado e a desordem induzida não são habituais, familiares ou simples, e nesse sentido os conselhos contrários a sua aceitação chovem no molhado. Ou por outra, será mesmo verdade que a sociedade a caminho do fascismo, caracterizada por caos, complô, ação direta, manipulação etc., pareceria *natural*? E reside mesmo aí, nessa ilusão de naturalidade, o bloqueio que aprisiona os explorados em sua condição, fechando-lhes a saída em direção de uma sociedade justa? (SCHWARZ, 1999, p. 117).

Schwarz segue aqui, dialeticamente, um movimento crítico de fácil compreensão — pelo que será citado integralmente, apesar da extensão — , principalmente tendo em vista as reviravoltas históricas assistidas pouco tempo depois do desenvolvimento dos recursos estilísticos que caracterizam o teatro épico:

Esquemáticamente, a transformação brechtiana do teatro — concebida nos anos 20 — pressupunha que estivesse em curso a superação do capitalismo pelo comunismo, ou, em faixa paralela, o seu travestimento pelo fascismo. Dirigidos contra este último, os procedimentos anti-ilusionistas ensinavam a sobriedade mental anti-kitsch, capaz de lhe denunciar as imposturas. Quanto ao capitalismo, a posição distanciadora punha em relevo a sua irracionalidade obsoleta, que os trabalhadores — ou seja, a revolução — iriam superar. Ora, como hoje é do conhecimento geral, a experiência histórica feita em nome do comunismo se afastou imensamente dos propósitos iniciais e levou a pior no confronto com a ordem do capital. Há diferentes explicações para a derrota, mas, sejam quais forem, ficou difícil imaginar que no campo do “socialismo real” se estivesse gestando uma sociedade de tipo superior. As revelações a respeito, vindas no bojo do colapso, espantaram até os bem informados. Assim, a clarividência e a dianteira histórica presumidas no procedimento brechtiano ficavam sem apoio no andamento real das coisas, transformando em ilusão a superioridade crítica. O distanciamento fazia fosforescer a face caduca do mundo capitalista, mas não habilitava por si só a visualizar o esperado sistema de vida melhor — cuja feição voltava a ser desconhecida. Digamos então que, hoje como ontem, o caráter absurdo e devastador do capitalismo se impõe como uma evidência, a qual contudo está historicamente presa a outra, à revelação da dinâmica regressiva das sociedades que

romperam com o padrão burguês na tentativa de superá-lo. Isso não torna insuperável esse padrão, mas mostra que não é suficiente sair dele para criar outra ordem superior. Diferentemente do que a esquerda supunha, a passagem da crítica à superação mostrou não ser automática, nem óbvia. Na circunstância, o componente didático do distanciamento brechtiano ficava sem ter o que ensinar, ao menos diretamente, e mudava de sentido. Uma encenação à altura do que a contragosto todos aprendemos tem de levar em conta esse horizonte difícil, sob pena de transformar em *kitsch* de segundo grau a gesticulação da sobriedade. (SCHWARZ, 1999, p. 126).

Na esteira deste movimento crítico, colocamo-nos de acordo com Schwarz quando este aponta — para o que recorre a Adorno e à afirmação deste de que o didatismo no caso do teatro de Brecht atuaria como um elemento de arte, um princípio formal (SCHWARZ, 1999, p. 131-133) — que a atualidade de Brecht se sustentaria justamente porque, com a aplicação de seu método, com o antiilusionismo, busca-se um ensinamento que é “mais da ordem da pergunta que da resposta, embora a sondagem tenha horizonte de engajamento político” (SCHWARZ, 1999, p. 131). A consciência da potencialidade deste “esfacelamento das aparências”, para além da saliência das questões históricas e políticas mais imediatas, que a obscurecem, foi central para a atuação de Brecht como realizador e justificam a manutenção de sua posição entre o cânone e a apropriação de seus recursos inclusive para a escrita de textos literários na contemporaneidade — como o faz Elfriede Jelinek, por exemplo. Que uma resposta certa e fechada seja um dos atributos da forma dramática que será questionado na forma épica, ou no teatro narrativo, fica evidente quando observamos as pesquisas e os propósitos estéticos que eram anunciados por Brecht. Por exemplo, ainda que houvesse, como é sabido, coincidências de objetivos entre o autor em questão e Erwin Piscator (1893 – 1966), com quem já trabalhara em colaboração, Brecht não conseguia observar, nos métodos de seu colega, a transformação formal almejada para a efetividade de peças teatrais enquanto construtos próprios para encetamento em processo de aprendizagem:

Brecht havia trabalhado com Piscator, que, na Alemanha dos anos 1920, pretendia fazer do teatro o lugar de um questionamento da sociedade. Afirmava-se com isso, por meio de uma visão marxista, a sobredeterminação do indivíduo por um feixe de forças socioeconômicas. Com isso, as forças deviam ser a matéria privilegiada desse novo teatro e substituir os conflitos individuais. Mas Piscator não escapava à forma fechada e ao dogmatismo: uma certa verdade era proclamada na cara do espectador. O palco a tornava palpável, como irrecusável, e não lhe deixava meios de discuti-la. Por fim, o patos de alguns destinos heróicos era substituído pela afirmação teológica de uma Lei suprema da História governada pelas relações econômicas e pelos conflitos de classe. Aos olhos de Brecht, esse teatro, não mais que a *forma dramática*, não tem virtude pedagógica. Confrontado com desfechos “dogmáticos”, o espectador é reduzido à passividade. (ROUBINE, 2003, p. 151 -152).

É essencial, para Brecht, evitar que a plateia se mantenha neste estado de passividade.

É antes uma metodologia e um conjunto de reações e questionamentos (por parte da plateia) que caracterizariam a prática do teatro épico, e não a adoção de uma postura específica cuja defesa se faz evidente no texto teatral/no espetáculo. Claro que não se pode negar a localização histórica precisa e o posicionamento marcado, marxista, de Bertolt Brecht — também é válido ressaltar que este posicionamento é traço que justifica o enquadramento de diferentes agentes literários e teatrais no épico: como Iná Camargo Costa formula em seu artigo “Transições”, o teatro épico poderia ser definido como a forma teatral encontrada “por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores.” (CAMARGO COSTA, 2011, p. 41). No entanto, e a própria trajetória artística de Bertolt Brecht é um testemunho desta característica, não há cristalização de um dogma ou de uma doutrina única em sua produção, que se pode descrever antes como um teatro épico-dialético vivo. Que a crítica especializada esteja de acordo com a divisão de produção em três fases já é indício de que não se pode falar de um único teatro épico brechtiano, e a distinção entre o cinismo e niilismo que predominam em sua produção no período que vai de 1913 até 1926 (MONTAGNARI, 2010, p. 9) e a maturidade e estetização evidente de sua terceira fase (MASON, 2007, p. 69) já torna claro que a reação a circunstâncias sociais específicas é item definidor do desenvolvimento de seus textos. Ou seja, seus textos para teatro se transformam conforme o contexto, cuja consideração é fundamental para sua escrita e suas propostas de crítica social e política. Seu método, no entanto, funcionará como ferramenta crítica que se abrirá para o diálogo com uma pluralidade de circunstâncias que têm, como ponto de convergência, a tematização de questões de relevância para a classe trabalhadora e de discussões acerca da potência e do alcance do capital.

Ainda que a leitura de suas peças nos apresente heróis e indicações mais ou menos claras de condutas a serem adotadas, como discutiremos, é importante observar que justamente o desenvolvimento de suas técnicas literárias e teatrais permite que o alcance dos textos transcenda o dos momentos e discussões históricas tão claramente apresentados – o que, claro, não significa dizer que as circunstâncias precisas sejam irrelevantes para a escrita do dramaturgo alemão. Deve-se observar, no entanto, que sobretudo o efeito de estranhamento é método cuja potência crítica transcende a circunstância específica com que cada um dos textos brechtiano dialoga:

Não importa tanto o recurso formal narrativo, a técnica das separações, as quebras e interrupções justapostas ao drama. Não importa suspender a ação e explicar,

positivamente, quem é o opressor e quem é o oprimido. Tudo aquilo que ele veio a chamar de Efeito de Estranhamento ou distanciamento não tem sentido como forma de conscientização ou de exposição metalingüística. O Estranhamento é um efeito que se constrói não dentro do palco, mas na passagem negativa da cena ao público, quando o espectador não só observa a máquina teatral agindo, por trás das representações, mas também percebe que a forma da cena é parte do problema ideológico e se pergunta sobre a causalidade dos movimentos da ficção em seus atritos com o mundo. O grande Teatro Épico, portanto, não recusa o drama, mas o historiciza, o amplia, o desloca, vira sua dialética do avesso, assim como Marx fez com Hegel. Numa fórmula didática, seria possível dizer que o Teatro Épico não mostra a vida como ela é, mas como não deveria ser, sendo que a vida inclui a própria representação. (CARVALHO, 2010, s/p.).

A retomada das ferramentas do épico por parte de autores como Dürrenmatt e Jelinek acaba por funcionar como comprovação desta percepção de sua obra: parte relevante do instrumentário do épico será colocada em contato com outro período, com outras discussões, ainda que no centro do debate estejam ainda questões relativas ao capital e às consequências de sua centralidade em nossa organização social. Em certo sentido, podemos perceber que esses dramaturgos escrevem a partir de uma situação social em que aquilo que em Bertolt Brecht se colocava como temor é dado como realidade. Friedrich Dürrenmatt e Elfriede Jelinek nos falam a partir de um mundo pós- guerra⁵⁷, em que o que é modificável no mundo se coloca como menos evidente e em que o terror como projeto é item dado, plenamente reconhecido. Nesse sentido, serão necessariamente outros seus métodos de retomada da fábula e de apresentação do que poderia ser visto como uma solução aos problemas sociais que se apresentam. Outra, também, será a dose de pessimismo observada em suas respectivas produções.

Quando tratamos de Friedrich Dürrenmatt (1921 – 1990), é interessante mencionar que o autor nega a vinculação de sua produção ao teatro épico, o qual critica de modo direto em seu texto “*Theaterprobleme*” (Pt. *Problemas do teatro*). Ainda que não nos caiba aqui afirmar que o suíço produza conforme preceitos os quais nega seguir, julgamos interessante pensar sobre como as suas críticas e seus textos teatrais constituem forma interessante de atualizarmos as teorias da forma épica mantendo-se firmes propósitos centrais ao próprio Bertolt Brecht na exposição de seu ideário. Buscaremos demonstrar que é possível observar uma linha de desenvolvimento do tratamento de temas de ordem política que nos leva de Brecht a Jelinek tendo Dürrenmatt por intermediário.

Tendo em vista a relevância da manutenção da *forma dramática* para a efetividade da

⁵⁷ O primeiro texto de sucesso de Dürrenmatt, *Es steht geschrieben*, é de 1947.

crítica na produção desses dramaturgos, as características que os inserem no que compreendemos aqui como tradição do teatro épico são especialmente relevantes para certas opções de tradução de suas respectivas obras e, por conseguinte, para a tradução de *Nach Nora*, de Elfriede Jelinek.

Em “Problemas do teatro”, Friedrich Dürrenmatt inicialmente deixa claro não ter nenhum interesse em ser visto como uma espécie de vendedor cuja obra serviria como propaganda de qualquer filosofia que estivesse então em voga no teatro (DÜRRENMATT, 2006, p. 137). Nesse sentido, qualquer pronunciamento, crença ou visão de mundo propagado por suas personagens não estaria ali como elemento de maior relevância para a peça: não deixam de aparecer, tendo em vista que fazem parte da realidade humana, mas são elementos secundários quando em comparação com a relevância de todos os aspectos que circundam a criação de uma realidade cênica, que, ainda que funcione como um espelho de nossa experiência, desenvolve-se — disso dependeria seu sucesso enquanto construção ficcional — em um ambiente independente (DÜRRENMATT, 2006, p. 138). O êxito de Brecht, que não é negado por Dürrenmatt (2006, p. 156), não seria, nesse sentido, o teor político de seus textos, mas sim o triunfo de suas características poéticas sobre suas características de polemista, sua opção por *evitar pensar* sobre muitos dos elementos que compõem as polêmicas de que trata. No entanto, tomando de empréstimo as palavras de Adorno, são justamente as características estilísticas e os métodos que contribuem com a força política dos textos de Brecht – o convite a processos de pensamento e de questionamento se sobrepõe, conforme já mencionado, à transmissão de mensagens fechadas e verdades, dogmas; o que Dürrenmatt aponta como diferença essencial seria, antes, diálogo com o que está no centro do método brechtiano:

A questão importante da dramaturgia da RDA⁵⁸ - «Que quer ele dizer?» - chega precisamente para meter medo aos autores assim apostrofados, mas levaria a protestar perante toda a peça de Brecht, cujo programa consistia finalmente em pôr em movimento processos de pensamento e não em comunicar dizeres cheios de significado; de outro modo, o falar de teatro dialéctico seria de antemão inútil. As tentativas de Brecht para destruir os matizes subjectivos e os tons intermédios com uma objectividade conceptual rigorosa são artificios e, nas suas melhores obras, um princípio de estilização, e não uma *fábula docet*; é difícil investigar o que pensa apenas o autor no *Galilei* ou no *Bom Homem de Se-Tchuan*, guardar silêncio sobre a objectividade das obras que não coincidem com a intenção subjectiva. A alergia aos valores expressivos, a predilecção de Brecht por uma qualidade que gostaria de impor à sua incompreensão dos protocolos positivistas, é também uma forma de expressão, eloquente apenas enquanto sua negação determinada. (ADORNO, 2008, p. 45).

⁵⁸ República Democrática Alemã.

Ainda assim, cabe apontar que outra diferença no que diz respeito à realização dramaturgica, contrapondo-se ainda as concepções de Dürrenmatt às de Brecht, deixa-se observar enfim ao considerarmos a *possibilidade* de traçarmos, a partir da leitura da obra de cada um, qual seria uma atuação social e política adequada e qual uma a ser evitada. E aqui cabe assinalar que Dürrenmatt toca a problemática da presença de figuras e atos heróicos com clareza e exatidão tal que o tornam, no que diz respeito a esse ponto, mais brechtiano do que Brecht — o que se deve, claro, ao seu contexto histórico. Em “*Leben des Galilei*” (Pt. “Vida de Galileu”), encontramos, em fala da própria personagem de Galileu, a icônica frase — em resposta à Andrea, que algumas linhas antes afirmara ser infeliz a terra que não tem heróis — “Infeliz a terra que precisa de heróis” (BRECHT, 1991, p. 154). A ideia apresentada pelo protagonista corresponde a teses do próprio Brecht quando este critica o conceito de heroísmo (MAYER, 1998, p. 58); ao mesmo tempo, no entanto, não se pode negar que seja justamente em torno deste conceito que se desenvolve “Vida de Galileu”:

Galileu bei Brecht ist zwar ein negativer Held, aber noch ein Held. Sein negatives Handeln soll den Blick freigeben auf die Möglichkeiten positives Handeln, die Brecht eigentlich nirgendwo in Frage stellt. Der Physiker kann vorbildlich handeln, also soll er es auch. (MAYER, 1998, p. 58).⁵⁹

Observa-se assim a incoerência, frequentemente apontada, entre a crítica ao conceito de heroísmo, caro à concepção da forma trágica e frequentemente tido por inócuo frente às circunstâncias que marcam a modernidade, e a própria prática dramática de Brecht. E ainda que a peça em questão seja ambientada no século XVII, não se pode dizer que a lição a se depreender de *Vida de Galileu* limite-se à época apresentada no enredo; ao contrário, também nesta produção do teatro épico almeja-se o contato crítico com o tempo presente dos espectadores:

Selbst aber wenn Brechts Thesen im Zeitalter des Galilei noch berechtigt sein mochten, das immerhin im Zeichen einer Emanzipation des Individuums stand, so bleibt die Frage nach der parabolisch- didaktischen Bedeutung der Brecht-Thesen in 20. Jahrhundert. Brecht glaubte an die Möglichkeit verantwortungsvollen Handelns: nicht bloss im Jahrhundert des Galilei, sondern auch in der Lebenszeit des Bertold Brecht. Trotzdem sprach er selbst andeutungsweise davon, dass Heldentum einen Prekären Begriff darstelle und dass das Galilei-Stück keine Tragödie sei. (MAYER, 1998, p. 61).⁶⁰

⁵⁹ O Galileu de Brecht é, de fato, um herói negativo, mas ainda assim um herói. Sua atuação negativa permite que se vislumbrem as possibilidades da atuação positiva, que Brecht não questiona em nenhuma parte. O físico poderia atuar de modo exemplar, o que então ele deveria fazer (MAYER, 1998, p. 58. Tradução de Tassia Kleine).

⁶⁰ Mesmo que as teses de Brecht ainda fossem justificadas na época de Galileu, que afinal de contas se caracterizava pela emancipação do indivíduo, a questão do significado parabólico e didático das teses de Brecht no século XX permanece. Brecht acreditava na possibilidade da ação responsável: não apenas no século de Galileu, mas também durante a vida de Bertolt Brecht. No entanto, ele mesmo deu a entender que o heroísmo era um conceito precário e que a peça de Galileu não era uma tragédia. (MAYER, 1998, p. 61. Tradução nossa).

Dürrenmatt, por sua vez, concentra-se de modo mais detido no *desvencilhamento da forma trágica* para a abordagem de questões sociais na contemporaneidade — ainda que essa mesma questão fosse cara para Brecht, suas alternativas ao procedimento trágico acabam por ter um alcance distinto das que observamos na produção do autor e dramaturgo suíço — o que se justifica pelas solicitações destoantes de seus respectivos períodos de escrita, que, ainda que próximos, tem parte de suas diferenças justificada pela rápida transformação própria da modernidade, sobretudo no breve século XX. O dramaturgo suíço vê uma saída, ao deparar problemas que geraram questionamentos centrais ao teatro de Bertolt Brecht, na opção pela comédia:

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstlei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weissen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei. (DÜRRENMATT, 1955, p. 37).⁶¹

A comédia, com a frequente incidência do tétrico e do grotesco, seria, conforme essa perspectiva, gênero que tornaria possível equacionar “o problema da configuração de um mundo fragmentado, diluído, disperso, amorfo” (RIBEIRO DE SOUZA [DÜRRENMATT], 2007, p. 15). Se, no entanto, as situações ficcionais se desenham de modo a indicar o humor trágico como forma privilegiada para o trabalho de ficcionalização com momento histórico marcado pela *impossibilidade de saída*, Dürrenmatt chama a atenção, novamente em seu ensaio “Problemas do teatro”, para o caráter não totalizante da comédia: “A tragédia, por ser o gênero artístico mais rígido, pressupõe um mundo enformado. A comédia, se não for comédia social, nos moldes de Molière, pressupõe um mundo desenformado, em mudança, em revolução, um mundo em arrumação, como o nosso” (DÜRRENMATT, 2007, p. 87). Ou seja, a ênfase na falta de saída e o decorrente desespero seriam uma possibilidade de se lidar com as circunstâncias; no entanto, ainda que este modo se apresente mesmo como conclusão única no

⁶¹ “A tragédia pressupõe culpa, necessidade, moderação, visão geral, responsabilidade. Na bagunça do nosso século, na saidera da raça branca, não há mais culpados e nem responsáveis. Ninguém pôde e nem quis fazer nada a respeito. Se dá, de fato, sem ninguém. Tudo é arrastado e fica preso em algum ancinho. Somos responsabilizados coletivamente, enterrados coletivamente nos pecados de nossos pais e antepassados. Continuamos a ser crianças de crianças. Este é nosso azar, não nossa culpa: a culpa existe apenas como conquista pessoal, como ato religioso. Só a comédia nos cabe”. (DÜRRENMATT, 1955, p. 37. *Tradução nossa*).

entrecho ficcional cômico, tal não ocorre no sentido de impô-lo, ao leitor ou ao espectador, como verdade absoluta em seu trato com o mundo exterior à obra:

Quase se poderia concluir que a comédia é a expressão do desespero, mas tal conclusão não é definitiva. Evidentemente que todo aquele que vê a falta de sentido deste mundo, bem como a sua falta de esperança, pode se desesperar, contudo, tal desespero não é uma consequência deste mundo, mas uma resposta que lhe damos. Uma outra resposta seria o não-desespero, algo como a decisão de resistir a este mundo, em que frequentemente vivemos como Gulliver entre os gigantes (DÜRRENMATT, 2007, p. 90).

É nesse sentido que Paulo Soethe, em seu artigo “Dürrenmatt: a patologia do poder a opção pela comédia”, enfatiza que confluem, no cômico, “a consciência da realidade que poderia conduzir ao desespero – o componente de amargor presente no riso – e a manutenção de uma postura consciente e crítica, de resistência diante da realidade” (SOETHE, 1993, p. 146). Ou seja, a comédia encerraria em si, como gênero, possibilidades que remetem às do *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) de Brecht. Compreende-se, assim, a comédia como lugar adequado para a tematização da dimensão trágica do homem no pós-guerra, considerando ao mesmo tempo o desalento e o ímpeto de reconstrução que caracterizam o período.

Desse modo, se o autor suíço assinala como característica de sua literatura o fato de não ter qualquer intuito de indicar soluções e boas condutas, ou de resgatar o mundo por meio de sua arte — “*Der Schriftsteller gebe es auf, die Welt retten zu wollen*” —, podemos observar que não se trata aqui da negação da relevância de uma atitude humanista na literatura, ou de uma negação de um convite didático à reação, mas sim que se trata de um convite formalmente renovado conforme aquelas que parecem ser as exigências estéticas do mundo do pós- guerra: “*Er [der Schriftsteller] wage es wieder, die Welt zu formen, aus ihrer Bildlosigkeit ein Bild zu machen.*” (DÜRRENMATT em KEEL, 1998, p. 03).

Os comentários de Dürrenmatt acerca de sua própria obra e da literatura de um modo mais geral não deixam dúvida quanto à relevância da política contemporânea para sua produção e nem quanto à busca por uma forma capaz de refletir criticamente sua época. Questiona-se a eficácia da forma épica conforme preconizada por Brecht considerando-se com mais ênfase a organização social no contexto da modernidade, enfatizando-se uma questão que, tendo em vista a produção de Dürrenmatt, poderia ser formulada do seguinte modo: qual a relevância de se reconhecer que há uma boa forma de proceder socialmente diante de um coletivo em que não

se verificam coincidências de propósitos e de padrão moral? Não bastam o pensamento lógico e procedimento ético, e diante deste quadro desenha-se um frequente cenário de *desolação* em que ficam em destaque, servindo inclusive como matéria para o cômico, ruídos de comunicação e a integração de elementos pertencentes a aspectos destoantes da realidade. Observe-se, por exemplo, o seguinte trecho da “tragédia cômica” *Der Besuch der alten Dame* (*A visita da velha senhora*), de 1956, em que a indicação de serem mecânicas partes do corpo de Clara se sobrepõe ao discurso de seu amante de juventude em momento em que este busca reatar os laços amorosos — ainda que por interesse nos recursos financeiros que poderá obter por meio de sua antiga amada:

SCHILL – Fresca madeira e vento nos ramos, o murmúrio da folhagem como o marulhar das ondas do mar. Como antigamente, tudo como antigamente. (*Os três cidadãos que fingem de árvores sopram ar pela boca e movem os braços para cima e para baixo.*) Tivesse o tempo parado, minha bruxinha. Pudessem a vida não nos ter dividido.

CLAIRE ZAHANASSIAN – É isso que você deseja?

SCHILL – Sim, isso, só isso. Porque eu amo você. (*Beija-lhe a mão direita.*) A mesma mão, branca e fresca.

CLAIRE ZAHANASSIAN – Engano. Também é mecânica. Demarfim. (*Schill larga a mão, horrorizado.*).

SCHILL – Clara: será que você tem tudo mecânico? (DÜRRENMATT, 1976, p. 32).

Poderíamos mesmo dizer que Clara seria a materialização da frieza e mecanização que marca os relacionamentos humanos no período do pós-Guerra; a sobreposição de elementos de natureza distinta, especificamente a integração do que seria ferramenta na própria composição do humano, fazem com que Clara se apresente como a personificação de condutas que, por fim, serão adotadas por toda a comunidade de Güllen, cidade de sua infância. A visualização de uma linha de procedimentos na própria constituição física da personagem acentua nossa percepção do que há de grotesco e desolador neste cenário — ainda que não possamos nos esquecer de que foi a sua experiência de juventude, ao ser abandonada grávida de Schill e expulsa da cidade por ser considerada prostituta, que a levou a esta constituição moral e física com a qual a vemos no plano dos acontecimentos de *A visita da velha senhora*. Em certo sentido, ela personifica o grotesco já anteriormente instaurado no ambiente da pequena cidade.

A tematização da desolação, seja em textos que tratam propriamente de guerra, como *Der Winterkrieg in Tibet* (*A guerra de inverno no Tibete*), de 1981, seja naqueles que apenas indicam declínio social de modo geral, como *Die Ehe des Herrn Mississippi* (*O casamento do senhor Mississippi*), de 1952, também é traço frequente de certa vertente literária pós 45 na qual seria possível inserirmos a obra de Dürrenmatt e ainda a de escritores como Wolfgang Borchert e Max Frisch. Identificamos influência do existencialismo ao observarmos a desorientação frente à falta de sentido que permeia as obras de Dürrenmatt; no entanto, tendo em vista o tratamento objetivo conferido a certas questões sociais, sobretudo em seus textos posteriores aos anos 60, não caberia tomá-lo por existencialista ou autor do teatro do absurdo. Tal colocação vai ao encontro de seu décimo apontamento para a leitura do drama *Die Physiker* [*Os Físicos*] – “10. História assim pode ser grotesca, mas não é absurda (desprovida de sentido)” (DÜRRENMATT, 1966, p. 91). A despeito da escrita intrincada e de certas opções alegóricas para a construção das personagens, são nítidos, em suas peças mais populares, o diálogo direto com o contexto e o encaminhamento para uma conclusão que consiste em crítica a circunstâncias e sujeitos do pós-guerra.

Podemos observar, de qualquer modo, um movimento de busca de aprendizagem que se desenvolve em seus textos dramáticos e comentários, o que possibilita o enquadramento desta produção na linhagem do épico brechtiano. Nos textos teatrais de Jelinek considerados para a escrita desta tese, podemos observar a radicalização da questão que se nos coloca por meio da produção de Dürrenmatt: não se trata mais de se questionar qual seria a *relevância* do reconhecimento de uma boa forma de proceder frente ao que se identifica como injusto ou problemático; *nega-se* mesmo a *possibilidade* de uma atuação consciente e efetiva no fluxo de vozes da contemporaneidade. A *essência*, da qual se requer força, boa vontade e racionalidade em Brecht e a qual se vê desolada em Dürrenmatt, *esfacela-se* por fim em Jelinek, tem sua própria existência una inviabilizada pelas camadas textuais que não deixam de transitar pela consciência dos indivíduos, mantendo sua condição de superfícies linguísticas, um segundo sequer.

Nesse sentido, se na esteira do épico, para Dürrenmatt, cumpre questionar a validade da forma trágica para a reflexão acerca de sua época, em Jelinek e outros autores contemporâneos cumprirá questionamento acerca de elementos os mais básicos para a constituição da forma dramática: introdução de personagens, organização em forma de diálogos e centralidade da ação.

Em textos como *Wolken.Heim*, *Bambiland* e *Nach Nora* temos bons exemplos de procedimentos que denotam ao mesmo tempo vinculação e atualização da forma do Teatro Épico. Destaca-se, em um primeiro momento, o tratamento crítico de questões políticas contemporâneas e identitárias — e os jogos intertextuais, conforme veremos a seguir, introduzem várias das camadas de sentido que contribuem com a compreensão do momento histórico a que os textos se referem. Quanto à estruturação, nota-se que também essa se renova tendo em vista promover nossa percepção crítica por meio de uma paródia de textos literários, documentais e midiáticos. A seguir, observaremos brevemente alguns traços da obra de Elfriede Jelinek para tecermos considerações sobre como o emprego de métodos que podem ser caracterizados, tomando-se de empréstimo aqui termo cunhado por Hans-Thies Lehmann, como pós-dramáticos, corrente estética que não será estudada com aprofundamento nesta tese, constitui forma privilegiada de atualização do teatro épico — a despeito do fato de as duas formas serem frequentemente vistas como irreconciliáveis, discussão que também apresentaremos e a respeito da qual nos posicionaremos no próximo subcapítulo.

O trabalho com os exemplos selecionados da produção de Jelinek almeja, em um primeiro momento, possibilitar ao leitor acesso a produções da autora em que se identificam movimentos de atualização do teatro épico — com pontos significativos de semelhança com *Depois da Casa de Bonecas* — e, assim, compreensão mais abrangente dos temas e propostas de seus textos pensados para o palco. Não menos relevante, no entanto, conforme mencionado acima, é pensar criticamente sobre quais seriam as características da escrita denominada pós-dramática e como essa forma se coloca como solo fértil para renovações que dialogam com as proposições acima mencionadas do teatro épico na produção de autores contemporâneos.

Tendo em vista a centralidade das citações em textos como *Wolken.Heim*. e *Bambiland*, além de *Nach Nora*, sobretudo, o que frequentemente ocorre, de citações de obras com as quais o público brasileiro não está familiarizado, buscaremos ao mesmo tempo refletir sobre questões de recepção relevantes aos propósitos do teatro épico e pensar sobre métodos por meio dos quais esses textos poderiam ser melhor interpretados por leitores e espectadores que não compartilham idioma e o reconhecimento de discursos políticos e econômicos — às vezes de âmbito nacional, às vezes praticamente circunscritos a países que têm o alemão como língua oficial — com a autora. Referimo-nos aqui não apenas a métodos tradutórios, mas também a produção de comentários, propostas de discussões e estabelecimento de paralelos com autores de língua portuguesa, sobretudo brasileiros — ou de autores com quem o

leitor/espectador brasileiro esteja mais familiarizado —, assim como a outras medidas que possam constituir bom movimento preparatório para a interpretação do que compreendemos como formas relevantes de manifestação do teatro épico na contemporaneidade.

2.2.1 ELFRIEDE JELINEK: O TEATRO ÉPICO ENCONTRA O PÓS-DRAMÁTICO

Uma vez observados possíveis rumos de atualização e transformação do teatro épico, a partir de considerações dos traços da produção do próprio Bertolt Brecht e de Friedrich Dürrenmatt, é chegado o momento de refletir sobre como o pós-dramático pode ser visto, na dicção artística de, entre outros autores, Elfriede Jelinek, como uma forma de atualização e de transformação de propostas estéticas e críticas centrais ao teatro idealizado pelo dramaturgo alemão. Sabe-se que o próprio Hans-Thies Lehmann, que cunhou e popularizou o termo pós-dramático, nutria reservas quanto a esta linha de pensamento: em seu mais famoso título, o crítico e teórico afirma que a produção de Brecht seria antes uma continuação e uma renovação não revolucionária da dramaturgia clássica (LEHMANN, 2007, p. 51), e é justamente nos modos de uso da fábula, ou do enredo, que se encontra a sua justificativa:

Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o *enredo* continuou sendo para ele o alfa e o ômega do teatro. Ocorre que partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma textual assumida pela literatura teatral. (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). O teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova “arte de assistir”. Ao mesmo tempo, ele deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional no teatro brechtiano, posicionando-se em um período posterior à validade autoritária do projeto teatral de Brecht. (LEHMANN, 2007, p. 51).

É inegável, no entanto, que justamente os recursos de mais peso crítico da produção de Bertolt Brecht, conforme leitura defendida no tópico anterior, são desconsiderados na argumentação de Lehmann. Em sua perspectiva, o corte radical desta tendência teatral, cujo estabelecimento teria origem nos anos 1960, reside em seu rompimento com o mimético — o que deixaria de ser visto como radical para se tornar uma realidade teatral frequente desde os anos 80 (LEHMANN, 2007, p. 36) — e em seu rompimento com uma representação, no palco, de um mundo, de uma realidade que, mesmo que não se apresente em sua completude, presuma uma completude (LEHMANN, 2007, p. 22). O emprego de discursos também seria distinto no teatro pós-dramático, no qual se pode notar a ausência de interlocutores reconhecíveis

(LEHMANN, 2007, p. 76). Um texto pensado para o palco, teatral, mas passível de enquadramento como pós-dramático, já se deixa definir como tal a partir de sua apresentação escrita: muitas vezes não temos lista de personagens e seus nomes antes das falas, mas sim blocos de texto corrido, que à primeira vista poderiam nos dar a impressão de estarmos diante de um ensaio ou de um texto em prosa — no que diz respeito ao resultado, em uma encenação, essa organização acaba por solicitar processos de tomada de decisão mais frequentes entre diferentes agentes teatrais, tendo como um de seus resultados a redução da centralidade da figura do dramaturgo. É possível estabelecermos aqui um paralelo, ainda que grosseiro, com as concepções de tradução em que nos amparamos para escrevermos nosso *Depois da Casa de Bonecas*, as quais serão observadas com mais atenção em nosso quarto capítulo: de acordo com essas, o texto original não será mais o portador de uma verdade nuclear, a qual o tradutor deverá transportar, com rigor e primor, a outra língua. Haverá, sim, respeito ao texto, consideração à sua materialidade, mas traduzi-lo será trabalho criativo, processo em que se levará em consideração a historicidade e a subjetividade do tradutor para o trabalho com *a letra* do texto original. No teatro pós-dramático, por sua vez, será o texto dramático, que terá esta posição de centralidade questionada: a atuação conjunta de diferentes agentes teatrais levará ao acontecimento cênico, que não mais terá o propósito de transmitir a verdade ou as verdades guardadas pelo drama, mas sim o de funcionar também como criação na qual atuarão, conjuntamente, diferentes agentes teatrais. Observe-se que não se trata aqui de procedimentos inéditos: formas japonesas tradicionais, por exemplo, como o *Nô*, o *Kabuki* e o *Bunraku*, “pautadas na visualidade, na musicalidade, na forte estilização e no teor simbólico”, reunindo “dança e representação, canto e narrativa”, e tratando “de personagens ancestrais e divindades” (LIMA CASTILHO, 2012, p. 23), já são exemplares de realizações cênicas não textocêntricas. Se essas transformações da escrita do texto teatral e da encenação são verificáveis no *corpus* teatral que Lehmann nos apresenta em seu *O teatro pós-dramático*, e são relevantes para o desenvolvimento do teatro como construção artística capaz de contribuição significativa para a crítica social e política, há pontos discutíveis de sua concepção, que não vê em Brecht um ponto de virada, de início de resolução da crise do drama.

Cabe aqui também destacarmos posturas como a de Inge Arteel, que, em seu artigo “*Groteske Texttheatralität*” (pt. Teatralidade textual grotesca), afirma não ver a serventia do enquadramento da produção de Jelinek no pós-dramático. Se estamos de acordo com suas justificativas — e inclusive para nossa pesquisa, francamente textocêntrica, impõem-se limites ao se tratar de uma linha de desenvolvimento teatral que questiona a supremacia do texto sobre

demais agentes e elementos da construção cênica — , optamos aqui por desenvolver esta reflexão sobre o encontro do teatro épico com o pós-dramático por dois motivos: 1) partimos de apontamentos de Hans-Thies Lehmann sobre o pós-dramático, mas nossa compreensão do termo está mais próxima daquela defendida por Hanna Klessinger, que encontra no conceito a potência de abrigar uma série de práticas textuais e teatrais experimentais que se realizam desde os anos 1960 e que encontram em uma leitura metateatral/metaliterária sua potência crítica e significativa (KLESSINGER, 2015, p. 09)⁶²; e 2) justamente o emprego de técnicas frequentemente associadas ao que se convencionou atualmente denominar pós-dramático permitem, a nosso ver, que se alcancem efeitos e impactos relevantes para a conscientização acerca de tópicos sociais e políticos por meio de caminhos e processos próximos aos idealizados e por vezes alcançados pelo teatro épico de Brecht.

Conforme já mencionado, há, em Lehmann, peso exacerbado no tradicionalismo imputado a Bertolt Brecht devido ao emprego do fabular em sua escrita. Retomemos aqui as palavras de Sérgio de Carvalho, que, além de ter escrito a apresentação da edição brasileira de *O teatro pós-dramático*, traduzida do alemão por Pedro Sússekind, proferiu em 2010 uma palestra, intitulada “Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático”, na qual abordou, entre outros tópicos, o que compreendia como limitações da visão de Lehmann quando em questão estava o teatro épico:

Ele (Lehmann) parece acreditar que, diante da proliferação de representações lançadas no imaginário coletivo pela indústria cultural, teleologicamente construídas, a cena teatral que se mostraria mais ativa, politicamente, seria aquela que se mostrasse como avesso de qualquer lógica fabular ou mimética, aquela capaz de ativar a percepção do espectador imerso nos códigos da sociedade midiática. Evidentemente, trata-se de uma hipótese generalista demais, encantada demais com uma ideia de experiência perceptiva que, no limite, se torna difusa, a ponto de ser comparável às convocações da publicidade em sua demanda por um “carpe diem” da experiência sensorial das mercadorias. A aposta de que as sensações esteticamente organizadas, de modo não-logocêntrico, teriam um potencial de obstaculizar, de modo mais efetivo, a incorporação às dinâmicas do capital é, no mínimo, uma crença ingênua. Toda a generalização estética se configura discutível quando surge como legitimação vaga, quando não se apresenta através de mediações reflexivas que permitam ver sua operação e sentido nas práticas particulares. Se é verdade que muitos experimentos do teatro performativo dos anos 1970 foram esteticamente notáveis, é também verdade

⁶² Interessa-nos aqui o modo como Hanna Klessinger, apesar de se amparar na terminologia proposta por Hans-Thies Lehmann, recorre ao estudo de Holger Korthals para apresentar sua perspectiva, de acordo com a qual a ausência ou presença de fábula/enredo não seria o item diferenciador fundamental para a determinação do que faria com que um texto teatral pudesse ser definido como pertencente à corrente estética do pós-dramático. Se etimologicamente faz sentido que se pense do modo proposto por Lehmann, o enredo não se apresenta, conforme a proposta da autora, como critério diferenciador central entre os gêneros textuais produzidos tendo o palco como horizonte. (KLESSINGER, 2015, p. 09).

que a recusa à dimensão narrativa pode ser mais ou menos conservadora, mais ou menos reacionária, mais ou menos formalista – e isso depende de configurações e relações concretas. (...) O que mais se vê, hoje, em artistas que ainda se dizem pós-dramáticos é uma expressividade lírica e um subjetivismo difuso (a famosa cena paisagem) disfarçados de polifonia metateatral. Nas condições do teatro periférico, em que esses rótulos não se pretendem conceitos para a crítica ou categorias poéticas, mas antes legitimação acadêmica, observa-se que a expressão tem justificado todo tipo de esteticismo autorreferente, na contramão dos grandes trabalhos de conexão do teatro moderno, que se deram como enfrentamento do mundo dado, como vontade de superação da dimensão estética. (CARVALHO, 2010, s/p.).

Além disso, momentos da história das encenações marcados por nítida influência entre agentes teatrais mencionados em seu *O teatro pós-dramático* e Bertolt Brecht não são investigados de modo detido — processo mais cuidadoso quanto a esse aspecto pode ser observado no já mencionado livro de Hanna Klessinger, que tratará justamente do poder de atualização e transformação do teatro épico por meio do estabelecimento do teatro pós-dramático. Apropriando-se, em nota de rodapé, das palavras de Andrzej Wirth, para quem a linguagem formal do teatro épico seria a “língua franca” dos textos teatrais contemporâneos (p. 38) — incluindo-se aí textos caracterizados como pós-dramáticos — Klessinger nos apresenta uma lista extensa de cineastas que empregam métodos próprios da produção brechtiana, entre os quais figuram Bertolucci, Godard, Kluge e Fassbinder, retomando ainda a afirmação de Raddatz de acordo com a qual *Dogville*, de Lars von Trier, seria uma homenagem do cinema contemporâneo a Brecht (p. 38). Se as relações intermediáticas são um traço caro à estética pós-dramática, trata-se aí de relação intertextual a ser detidamente observada quando em questão estão as revoluções que tem no teatro épico seu agente propulsor. O jogo de influência é mais frequentemente estudado quando em questão está a recepção produtiva de Bertolt Brecht por parte de autores envolvidos com a produção de um novo teatro político: ainda considerando informações extraídas da nota de Klessinger, um estudo de Elio Pellin, intitulado “*Lehrtheater für die Schweiz. Bärfuss’ Brecht-Brechungen*”, ocupa-se do diálogo de Lukas Bärfuss com Brecht; Patrick Primavesi, por sua vez, compara o teatro experimental de René Pollesch com as peças escritas e dirigidas por Brecht nos anos 1920 (KLESSINGER, 2015, p. 38). Depois de tratar da já mais pesquisada relação entre as produções de Heiner Müller e de Bertolt Brecht, com seus momentos de diálogo mais e menos marcado, momentos de aceitação e momentos de combate, Klessinger finalmente tratará dos modos como Elfriede Jelinek estabelece relação intertextual com a produção de Brecht para a escrita de seus textos políticos, e seus apontamentos servirão aqui como nossa porta de entrada para a investigação da vinculação da autora austríaca com a tradição do teatro épico.

A constatação de que são escassos os estudos, na pesquisa acerca de Elfriede Jelinek, que tratam da recepção produtiva de Bertolt Brecht na obra da autora austríaca, funciona aqui como ponto de partida. Ainda que a pesquisa de Hanna Klessinger tenha sido inicialmente publicada em 2015 e não se possa mais afirmar que, com exceção dos estudos a esse respeito realizados quando em questão está *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, não haja mais nenhuma investigação a esse respeito (KLESSINGER, 2015, p. 39 – 40), ainda há lacunas consideráveis quanto a retomadas significativas da produção brechtiana em sua obra de marca pós-dramática. É possível que isso se deva à perspectiva, de certo modo limitada e limitante, conforme já mencionado, de que o emprego do fabular no teatro épico o tornaria uma forma estilisticamente e até politicamente conservadora, com diálogo pouco produtivo com a contemporaneidade. Uma vez questionada esta perspectiva, e tendo-se já observado que os recursos mais fundamentais da produção de Bertolt Brecht residem ainda em outra parte que não no emprego do fabular, partiremos agora para esta empreitada, considerando aqui, além de *Nach Nora*, os textos teatrais *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*, publicada em 2009 e traduzida para o português de Portugal por Helena Topa com o título *Os contratos do comerciante. Uma comédia bancocrática*⁶³, e, mais brevemente, *Wolken.Heim.*, de 1990, não traduzido para o português até o momento em que foi finalizada esta tese.

Um dos pontos de diálogo entre as produções de Bertolt Brecht e Elfriede Jelinek é observável em *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, texto teatral de 1979 em que características dramáticas ainda estão claramente presentes, mas também em seus textos de marca pós-dramática: trata-se aqui da busca por desenvolver, pela estilização, no leitor/espectador, uma consciência acerca do que Brecht chama de *Gestus*. É importante frisar que Brecht diferencia os conceitos de *Gestik*, *Geste* e *Gestus*. *Geste*, o gesto individual, seria constituinte da *Gestik*, a comunicação por meio do corpo, que se opõe à pantomima por não ser de emprego puramente artístico e nem totalmente sem palavras (BOLLE, 1976, p. 394). *Gestus*, por sua vez, é de manifestação complexa: em combinação ou separadamente, é constituído por gestos, expressões mímicas e/ou palavras, e

⁶³ O livro com a tradução em português, que recebeu o título de *Capital Fuck*, foi publicado em 2015 pela editora portuguesa Vila do Conde e conta com textos introdutórios de Bruno Monteiro, Emanuel de Souza e da tradutora, Helena Topa. A tradução a que recorreremos para a elaboração deste tópico, no entanto, também feita por Helena Topa, encontra-se no site do Instituto Goethe e recebeu o título de *Os contratos do comerciante. Uma comédia bancocrática*. O ano desta publicação online infelizmente não foi localizado. Disponível em: <https://www.goethe.de/resources/files/pdf177/elfriede-jelinek_kontrakte_des_kaufmanns_os-contratos-do-comerciante1.pdf>. Acesso em: 11 Jul. 2023.

age como signo que representa interação social, que marca, enfim, a posição social daquele que o adota (p. 394 – 395). Focaliza-se a função pública da linguagem gestual — e o *Gestus* se deixa observar no desenvolvimento de personagens, mas também na vida, no cotidiano, sendo que a observação da realidade com sensibilidade e foco em aspectos sociais seria o laboratório preferencial dos envolvidos com atividades cênicas. Nas palavras de Willi Bolle:

Quando Brecht fala em “linguagem gestual”, pensa em primeiro lugar na unidade entre gesto e palavra. A interrelação entre os dois tipos de signos pode-se fazer num duplo sentido: 1) *Do gestus à palavra*. Na discussão de Antigone com o coro dos velhos de Tebas (Brecht, *Die Antigone des Sophokles*, versos 748 e seguintes), evitou-se, antes de mais nada, o hábito segundo o qual os atores, antes de longas tiradas, se “abastecem” com uma emoção mais ou menos suficiente para todos os versos; a alternativa proposta por Brecht é evitar qualquer “paixão” antes ou depois da fala: “Caminha-se de verso para verso, e cada um deles é desenvolvido a partir do gestus da personagem” (ST VI: 34). 2) *Das palavras ao gestus*. Em cada constelação social, postula Brecht, o indivíduo deve ser julgado segundo o que ele mostra de si e segundo o que faz — o que conta são os signos externos. A arte do ator baseia-se mais na comunicação gestual do que na expressão verbal: “também as palavras devem ser reduzidas a um gestus” (ST IV: 31). É o caso de frisar essa preponderância da série gestual, pois o estudo dos seus traços distintivos poderá esclarecer a sua capacidade comunicativa específica. (BOLLE, 1976, p. 402).

A relação desta busca estética com aquela que Jelinek anuncia em seus textos-comentários, como *Ich möchte seicht sein* e *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* é evidente. É notável também que o modo como suas superfícies linguísticas (*Sprachflächen*) se combinam na escrita de seus textos teatrais mais recentes conferem destaque ao caráter gestual — no sentido do *Gestus*, desprovido de paixão ou profundidade — da interação entre essas vozes que se manifestam sem interlocutores específicos. Observemos, de início, lembrando que na acepção brechtiana nada impede que o *Gestus* tenha manifestação exclusivamente linguística, como esta técnica se apresenta em *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* — para nossas citações deste título, utilizaremos exclusivamente a já citada tradução colaborativa *O que aconteceu depois de Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*:

Helmer:	Neste momento, estou precisando ficar muito tempo sozinho.
Linde:	Desgosto por amor passa.
Helmer:	Devido às profundas mágoas que sofri, não deixo ninguém se aproximar de mim.
Linde:	Só um homem para falar uma coisa dessas! Tão orgulhoso e sem coração.

- Helmer: Me tornei um lobo solitário, um *lone wolf*, objeto de desejo de muitas mulheres.
- Linde: Mas não é para você ser desejado por outras mulheres! Você só pode se abrir sem reservas comigo, Torvald!
- Helmer: Tubarões solitários da Bolsa de Valores como nós sempre caçam suas presas sozinhos. Arrancamos dos outros o dinheiro, essa presa tímida, com nossos dentes de aço... Com nossas garras bem armadas...
- Linde: Um cheiro inconfundível de poder emana de você, Torvald. Poucos têm o privilégio de sentir. É por isso que te amo tanto. Mas também porque eu, e somente eu, sei como você é capaz de ser carinhoso e amoroso.
- Helmer: E quando é que eu já fui carinhoso?
- Linde: Basta que a sua Linde saiba. Você precisa de alguém com as mãos delicadas que afaste de você as chatices do dia a dia.
- Helmer: O capital é algo de grande beleza, força de atração e autonomia.
- Linde: Olha só como você fala... Como se nunca tivesse feito outra coisa na vida. Nós, mulheres, não temos muita experiência nisso.
- Helmer: Mas e o Krogstad?
- Linde: Krogstad? Ele não me satisfaz. Helmer: Mas por que não?
- Linde: Não sinto no Krogstad essa energia de poder sem a qual não sei mais viver. Mas com você, sim, com você sinto solta pelo ar uma energia que quer me dominar. Krogstad não tem nenhuma posição no mundo econômico. Você é o máximo que eu consigo alcançar.
- Helmer: Eu sou o máximo que as mulheres capazes de alcançar muito mais do que você conseguem alcançar!

(JELINEK, 2023, p. 112 – 114).

Trata-se aqui, nesta Cena 11, que já tem por indicação na didascália que Dona Linde se encontra “agitada e inconveniente” (JELINEK, 2023, p. 110), evidentemente de uma cena que revela interesse, por parte da figura feminina, de se ver segura em um relacionamento amoroso com o capitalista em ascensão Helmer. A cena se constrói, no entanto, a partir de construções extraídas do senso comum, facilmente reconhecíveis pelo leitor contemporâneo, que sobretudo nos indicam a posição social ocupada por cada uma das personagens. Revela-se lance a lance quem são essas personagens em uma relação hierarquicamente marcada, por questões econômicas e de gênero, em uma linguagem gestual que, alcançando a comicidade, não dá espaço para a interpretação de qualquer profundidade ou paixão intensa — a despeito

da presença da palavra amor. Trata-se aqui da potência das *Floskeln*, das frases vazias, para a construção das personagens. Ainda em *O que aconteceu após Nora deixar seu Marido ou Pilares das Sociedades*, essa retomada do método brechtiano se faz mais evidente quando se dá por meio da citação de discursos extraídos de seus contextos — neste caso, da Cena 3, extraído de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de Sigmund Freud, e frequentemente citado, por vezes com pequenas alterações — e transfigurados por processos de pastiche ou de paródia⁶⁴ antes de serem pronunciados pelas personagens:

- Gerente: Eu te amo, Nora. Eu sei que te amo desde que percebi que você é o melhor que consigo alcançar neste momento. Contudo, eu também sou a melhor coisa que você consegue alcançar na sua atual situação. Sou bonito...
- Nora: ... a menina nota o pênis de um irmão ou companheiro de jogo, flagrantemente visível e de tamanho notável, reconhece-o de imediato como a superior contrapartida de seu próprio órgão pequeno e oculto, e passa a ter inveja do pênis, tornando-se incapaz de qualquer criação cultural.
- Gerente: São palavras que nunca ouvi antes, todas elas menos uma, que não me agrada tanto saindo de uma boca feminina quanto agradaria se estivesse em uma mão feminina.

(JELINEK, 2013, p. 54).

Por fim, não restam dúvidas acerca de uma filiação com a estética brechtiana autorreferencial em momentos do texto teatral em que as personagens se tornam também mediadoras da cena e passam a narrar. Observe-se por exemplo esta interação entre Nora e seu novo amado, o capitalista Weygang:

- Weygang: Você tem essa alegria que vem bem de dentro de você. Nas mulheres, esse dentro costuma ser muito profundo, enquanto os homens podem ser mais ociosos, rasos e planos. A vida desgasta mais os homens, pois eles amam com mais intensidade que as mulheres.
- Nora: A menininha, toda ofegante, está olhando para a porta perguntando do que vamos brincar hoje.
- Weygang: Numa mulher, o exterior e o interior têm a mesma importância.
- Nora: Olhando para a porta da entrada, pergunto, cheia de expectativa: não vamos sair hoje? Estou quase pronta.
- Weygang: Não, hoje não. Hoje preciso ter uma conversa séria com a minha menininha.
- Nora: Oooh, meio chateada, bato o pé no chão e giro em torno do meu eixo

⁶⁴ Trataremos destes conceitos em nosso próximo capítulo.

longitudinal, olhando para você aqui de baixo, toda travessa, para mostrar que não estou levando isso tão a sério quanto parece.

(JELINEK, 2023, p. 97).

A narratividade e os jogos de citação contribuem de modo significativo, aqui, inclusive pelo *efeito de estranhamento*, para a percepção da artificialidade e, assim, do caráter modificável da realidade externa ao texto; ademais, essa experimentação com a linguagem teatral, na esteira das elaborações brechtianas, permite que se reflita e que se tire conclusões sobre a realidade social imediata, contemporânea à publicação do texto — assim como no teatro épico, não são valores eternos que estão em jogo, mas um momento histórico preciso. Uma das formas de atualização do épico que percebemos em *O que aconteceu...* é o emprego mais exacerbado do cômico no trabalho com as citações. Esta opção pela comédia, em moldes, a este respeito, similares aos que observamos nos trechos analisados de Dürrenmatt, decorre também de questões de contexto: o pessimismo cabal de um mundo que parece, por vezes, ter consagrado a vitória do capitalismo — temos, afinal, informação de batalhas e derrotas na história das guerras ideológicas posteriores à escrita de Bertolt Brecht —, ou em que discursos humanistas revelaram não ter a potência transformadora outrora a eles atribuída, inviabiliza uma escrita com o mesmo uso da fábula, com a mesma presença de heróis ou da ideia de heroísmo.

Voltemos, no entanto, ao *Gestus*. Especificamente para pensarmos sobre como as superfícies linguísticas ou camadas textuais de Elfriede Jelinek, que caracterizam seus textos teatrais de marca pós-dramática, podem representar uma atualização deste elemento da técnica de Bertolt Brecht.

Uma das ambições mencionadas por Brecht, a respeito de suas peças musicais, é a de despojar a sua linguagem teatral de um significado complexo em prol do *Gestus*: “São preferíveis os gestos mais comuns, mais vulgares, mais banais”, que facilitariam a aferição do valor político da composição (BRECHT, 1978, p. 195). Esta busca se verifica com frequência em seus textos e resulta em personagens que, antes de serem construídos como indivíduos dotados de profundidade, são representantes de suas respectivas classes sociais — e isso se verifica pela sua linguagem, pelo modo como seu nome aparece na lista de personagens, pelas didascálias que enfatizam relações marcadas pela realidade social e posição hierárquica das figuras. Schwarz, que traduziu o texto do alemão para o português, foi preciso a dar o título de

“Bate boca das classes” a seu prefácio à edição da Cosac Naify de *Santa Joana dos Matadouros*. Neste comentário, o crítico literário nos apresentará um pequeno apanhado de elementos da peça de 1931 — a crise do capitalismo será o assunto; as personagens, uma massa trabalhadora em contato com magnatas, especuladores, jornalistas; o lugar, matadouros, edifícios da bolsa de valores (SCHWARZ em BRECHT, 2009, p. 09). O apanhado será concluído com um comentário mais longo sobre a figuração da linguagem:

A linguagem, agressivamente artificial e heterogênea, força a promiscuidade de estilos verbais com repugnância recíproca. Ela é calcada, entre outros modelos, na realidade sangrenta e comercial dos matadouros; em momentos escolhidamente sublimes da lírica alemã (a dicção helenizante de Hölderlin e Goethe, o clima final do segundo Fausto, a interioridade exaltada do expressionismo); na terminologia da especulação financeira; na sobriedade trágica dos gregos; na retórica dos agitadores de porta de fábrica; na Bíblia de Lutero; na miséria operária. (SCHWARZ em BRECHT, 2009, p. 09. Destaque da edição consultada).

A partir deste levantamento, Schwarz tratará de alguns dos resultados das combinações desses elementos: o traço “reductor e caricato” terá a potência, já explorada aqui no que diz respeito à produção de Brecht, de substituir um componente de fatalidade pela “certeza escarninha da exploração econômica e da mistificação ideológica” (SCHWARZ em BRECHT, 2009, p. 09 – 10). Nas *camadas linguísticas* de Elfriede Jelinek, e pensamos aqui especificamente em seu emprego em *Bambiland* e *Nach Nora*, vemos atualização do recurso ao *Gestus*. Observe-se, por exemplo, voltando aqui à forma como se cria, em *Nach Nora*, a voz que — a partir da citação com modificações de trecho da entrevista com Persson — faz referência ao sócio e diretor-executivo da *H&M*, mas, ao mesmo tempo, a uma personagem como Bernick, de *Os Pilares da Sociedade*, e ao senso comum atrelado a uma imagem do empresariado ou de grandes industriais:

Não. Não tínhamos produção lá. Há anos tentamos melhorar as condições, ao invés disso buscaram nos impor condições! Nós somos o lugar errado para condições. Essas a gente cria em outro lugar, sempre em outro lugar. Em outro lugar, num lugar invisível. Mas elas são criadas. Por nós, que não somos capazes de dar um ponto reto. Só nas chamamos aproximadamente 700 pessoas mortas até agora. Mas fazer o quê? Fazemos vestidos! Esta é nossa missão. Não estou dizendo omissão, já disse. (JELINEK, 2013, s/p. Tradução de Tássia Kleine).

O poder de generalização está ligado, aqui, também ao fato de não ouvirmos o discurso a partir de uma personagem determinada no âmbito da peça: o comportamento esquemático, o

esvaziamento a que o ator épico se submeteria para que se mostrasse para nós “de mãos vazias”, como sujeito disposto a “reinventar a linguagem” (BOLLE, 1976, p. 405), torna-se mais evidente quando a esta voz não se concede um nome, quando não se atribui sua emissão a uma representação de sujeito; ou seja, o método desenvolvido por Jelinek e empregado em seus textos teatrais mais recentes faz com que as vozes que lemos ou ouvimos ao longo da encenação se distanciem ainda mais um passo da possibilidade de categorização como representação de indivíduos, dotados de profundidade e de complexidade, no plano dos acontecimentos do texto teatral. E aqui encontramos ainda outro ponto que tornará mais potente, e até mesmo assustadora, a sua crítica: a citação do discurso jornalístico, ainda que com modificações, e a referência a acontecimentos que de fato marcaram nossa história recente fazem com que este mesmo esquematismo e superficialidade que marcam a conduta humana nas peças possam ser percebidos como um espelhamento de nossa atuação social real. Um dos possíveis impactos da leitura: colocar-nos em um processo de busca, novamente autocentrado, de quais seriam nossos traços individuais que nos distanciariam da caricatura.

Esta depuração leva a composição teatral a se aproximar do ideal de *Gestus* conforme almejado por Brecht — cuja relação com o teatro pós-dramático é estudada, no já mencionado livro de Klessinger, em capítulo que se chama “*Mutter and Väter der Postdramatik*” (*Mãe e pais do pós-dramático*), por tratar ainda da relevância de Gertrude Stein e de Samuel Beckett para o estabelecimento dos textos teatrais e das encenações pós-dramáticas. Observe-se, por exemplo, o modo como noções de identidade se diluem por meio deste conjunto codificado de signos, que acessamos pelo conhecimento do vocabulário gestual de nossa cultura, e nos revelam uma posição social desta voz emitida sem um interlocutor específico:

Nós, os menores, que não temos direito de voto, atiramo-nos com preguiça ao trabalho, ainda vamos ter de aguentar vinte anos de trabalho, porque a nossa reforma foi-se, evaporou-se, sumiu, apostámos no cavalo errado, temos os certificados, que nunca nos valorizaram, nós é que somos valores para os outros, tabelados, o nosso preço está nesta tabela que nós não preenchemos, aqui estão os nossos extraordinários valores que foram desvalorizados e nós tropeçámos no degrau e caímos, caímos, ai! Pois, devíamos ter apostado neles, antes de eles caírem, antes de cairmos, mas apostámos noutros, postámo-nos de forma diferente, nem sequer nos postámos, não tínhamos nem posto nem voto no quadro da direcção, no quadro onde os nossos nomes estavam escritos a giz, registamos perdas e somos apagados, e, como eu dizia: fora, está fora de questão que nos ponham dentro do que quer que seja, nós pomo-nos a nós próprios, mas só na casa de banho, não nos pomos dentro de mais nada, portanto estamos fora de nossa casa, precisamente fora da nossa própria casa, e não diante da nossa casa, porque há certos amigos, o que é que se passa com eles? Este carimbo de empresa no envelope, nosso amigo, prometeu-nos muito, o sacana que já fez tudo e acha que já se pode ir embora, prometeu-nos muito, o carimbo, o querido carimbo, prometeu-nos muito, até agora pelo menos, nós que moramos juntos há tanto tempo,

e conhecemos bem as compotas, os bolos e os tipos de café dele, são tantos, o campo dele é a perder de vista, é o Minipreço a fazer de banqueiro, o lavrador a fazer de milionário; prometeu muito, não cumpriu nada! É a perder de vista este campo do proprietário esperto, o nosso, em contrapartida, vê-se bem e agora foi-se, perdemos o nosso campo de acção e não recebemos mais nenhum. O que é que eu queria dizer? (JELINEK, 2015, p. 6 – 7. Tradução de Helena Topa).

O trecho acima foi extraído da tradução de Helena Topa do texto teatral *Os contratos do comerciante. Uma comédia bancocrática*, publicado por Elfriede Jelinek em 2009. Como antecedente da escrita – assim como para Brecht, o contato com a realidade política próxima e reconhecível é importante para Jelinek —, temos circunstâncias que, nas palavras de Bruno Monteiro, poderiam ser classificadas como “paroquiais” (2016, p. 03): um caso de especulação e fraude envolvendo os bancos BAWAG, que era então o quarto maior banco austríaco, e Meisl, que levou à perda de 1,4 bilhões de euros, ou 2,2 bilhões de dólares, conforme cotação da época⁶⁵, e à prisão de 9 executivos bancários. O caso, no entanto, é retomado no texto teatral de Elfriede Jelinek de modo a adquirir valor exemplar e traduzir dinâmicas reconhecíveis nas relações financeiras estabelecidas entre diferentes instituições e indivíduos na contemporaneidade. Um dos elementos que contribui para que se chegue a esta forma de *generalização* — ainda que circunscrita no tempo histórico, pelo que evitamos aqui o uso do termo *universalização* — é justamente o emprego das camadas linguísticas. Claro está, no trecho citado acima, uma vez cientes das circunstâncias que inspiram a escrita do texto, que a voz que ouvimos representa, pelo uso da primeira pessoa do plural, uma coletividade, e refere-se aos pequenos investidores — grupo que constituía a maior parte dos clientes do Banco BAWAG — afetados pela fraude. Seu lamento retumbante, no entanto, caberia bem a outras circunstâncias frequentes do capitalismo, ressoa na audiência: a percepção, por exemplo, de *ser valor para os outros, e de não ter valores* (a ambiguidade da construção é também elemento frequente da dicção de Jelinek, que encontra valor de expressão crítica nos jogos de linguagem — neste caso específico, pela ambiguidade, a crítica passa a se dirigir também aos vitimizados, sem valores financeiros e também sem valores humanitários: outro procedimento frequente nos textos da austríaca, nos quais não há espaço para heróis e nem idealização das vítimas); o sentimento quanto à expectativa do tempo de trabalho restante antes da aposentadoria — 20 anos — e a menção a uma reforma frustrada; a constatação de azar depois de um engano, de

⁶⁵ Mais informações sobre o Meisl-Affair podem ser obtidas nos seguintes links: Nikbakhsh, Michael. Meisl-Affäre – Die Spur des Geldes. *profil*, 12.07.2008. Disponível em: <<https://www.profil.at/home/meisl-affaere-die-spur-geldes-212214>>. Acesso em: 13 Jul. 2023. e THE NEW York Times. 9 sentenced to prison in Austrian bank fraud case. 04.07.2008. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/07/04/business/worldbusiness/04iht-refco.4.14248170.html>>. Acesso em: 13 Jul. 2023

uma oportunidade perdida ou mal aproveitada — “apostamos no cavalo errado”. Essa voz, enfim, cujo precedente é um escândalo de fraude bancária, torna-se expressão de uma realidade frequente e reconhecível, o que contribui para o impacto crítico do texto: o sentimento corriqueiro se assemelha ao impulsionado por situação de fraude e escândalo. O *Gestus* se refere a um grupo ao qual a audiência muito provavelmente pertence, ou que pelo menos reconhece como massivo, e se sobrepõe ao que aponta concretamente para o referente, para o grupo de pequenos investidores. Nas palavras de Willi Bolle:

O que contribui para tal superioridade do gesto sobre a palavra não é apenas o seu caráter imagético, mas o elemento primitivo, corporal, desencadeador de reflexos — tudo o que facilita sua gravação na retina e nos músculos. Brecht recomenda que a encenação não se esqueça em nenhum momento que muitos dos acontecimentos e dos discursos são difíceis de entender de modo que se toma necessário expressar o sentido básico já por meio das posições e das posturas. (BOLLE, 1976, p. 403).

É importante lembrar que o *Gestus*, na concepção brechtiana, pode manifestar atitudes emotivas e ser construído discursivamente, ou seja, o emprego de gestos e o emprego de palavras podem se dar em combinação ou separadamente para a constituição do *Gestus*. Não se trata aqui, no entanto, de uma dependência em relação ao significado das palavras: transmite-se uma imagem “não por meio das palavras, mas apesar delas, contra elas” (BOLLE, 1976, p. 402). Pensemos novamente aqui na voz que, em *Nach Nora*, é a de Persson, de Bernick e deste empresário universal, que deixa claro, pelo *Gestus*, o seu posicionamento acerca da sustentabilidade — de indiferença — ao mesmo tempo em que a defende; ou ainda na voz que parece expressar uma consciência humana mais generalista, em que a piedade e o horror frente ao desastre ocorrido em Bangladesh figuram no discurso, sem, no entanto, resultarem em mínima transformação de conduta:

Pessoas morrem e são oferecidas, oferecidas em fotos, fotos de celular, vídeos, isso é terrível, não, não é a foto que é terrível, tudo é terrível, mas a saia cai muito bem em mim, quase totalmente bem; só perder um, dois quilinhos, aí ficará melhor, a saia, aí ela poderá ficar, digo, ela ficará em mim se sentar, digo, aí ela sentará. (JELINEK, 2013, s/p. Tradução de Tassia Kleine).

No caso de Brecht, por exemplo em *O círculo de giz caucasiano*, a atitude da mãe biológica de Miguel (*Mulher do Governador*), antes do golpe sofrido pela família, considerando-se apenas o significado de suas falas, revelaria zelo pela criança — “Ele tossiu! Ouviste, Georgi? Agressiva, aos dois médicos, dois homens muito dignos, em pé atrás do

carrinho da criança. Ele tossiu.” (BRECHT, 2010, p. 54). Seu *Gestus*, no entanto, é revelador antes de sua posição social e de um conjunto de características que, no projeto ideológico de Brecht, atribuem-se a esta posição: a didascália, o modo como seu nome é indicado (*Mulher do Governador*, e não um nome próprio, ou *Mãe do Miguel*) e, por fim, o próprio desenrolar da trama, com sua fuga sem o filho e seu interesse exclusivo em se manter no poder, revelam o esvaziamento dessas construções e seu propósito de acessório para a manutenção da posição social ocupada. A sustentação do *Gestus* apesar das palavras, na produção de marca pós-dramática de Elfriede Jelinek, será atualizada no sentido de tornar a crítica social e política mais contundente e abrangente. É o que se pode notar novamente no caso de *Nach Nora* (lembrando que se trata aqui de texto teatral que será mais detidamente analisado no próximo capítulo e cuja tradução, discutida e apresentada em nosso quarto capítulo, com o título *Depois da Casa de Bonecas*, constitui um dos resultados mais relevantes desta tese). Observe-se aqui os modos como, no texto de 2013, marcas discursivas, em grande medida desenvolvidas a partir do emprego de estereótipos, ao mesmo tempo revelam a classe dos donos das vozes e refletem, propõem uma crítica metadiscursiva acerca do *Gestus*:

Não nos tornamos outros, mesmo quando vestimos outra coisa. Camadas populacionais largas podem hoje se dar ao luxo. Abrir mão ninguém quer. Também não vamos abrir mão de crescimento e lucro. Já você por sua vez ficará cativante com esse novo biquíni, parte de cima e extra a de baixo, separadas, deve-se agora juntá-las e pagar junto, caso se deseje ter ambas, por que não deveríamos também ganhar algo assim? Não entendemos. Quase não nos restaria nada se não fôssemos lucrativos. Crescimento, lucro e sustentabilidade não são mais opostos. Eles andam de mãos dadas. São um. Estão de acordo entre si. Com esta blusa você fica melhor. É nova? Sim. Ainda não lavada uma única vez. Veja só. Se você não a tivesse comprado, embora você já tenha outras 78 em seu guarda-roupa, então não poderíamos ter aberto nenhuma outra nova filial, nem produzir mais designs, nem criar novos empregos. Não poderíamos construir nada. Você não poderia mais ir à rua. Isso não poderia continuar assim. Ou seja, nada mais poderia ser diferente do que foi. É isso que a moda quer: que nada nunca seja como foi. De acordo? De acordo? Ela fareja se isso está de acordo, a moda, e pula como um predador no passado, onde agora mesmo o mais atual foi encontrado, o que há de mais novo. Extra para você! Deve sempre ser algo diferente do que é. Nunca é algo diferente daquilo que foi. Tudo deve ser diferente do que é. Pelo menos sentir-se assim, você deve apenas acreditar em nós! (JELINEK, 2013, s/p. *Tradução nossa*).

Pelo menos na condição de cúmplice, toda a audiência se vê implicada na lógica que leva, por fim, à catástrofe que funciona como antecedente da ação de *Nach Nora*: o incêndio seguido de desabamento que aconteceu em Savar em 2013 e causou a morte de 1.127 pessoas, em sua maioria mulheres, as costureiras que viviam em circunstâncias análogas à da escravidão a serviço da indústria da moda. A organização do texto pelas camadas linguísticas expande o

alcance da crítica, não nos deixa de fora. As citações de trechos adaptados da entrevista concedida pelo então diretor-executivo da *H&M*, Karl-Johan Persson, em que este tratava, entre outros temas ligados à indústria da moda, do descaso com as instalações, buscando inocentar a si e a seus pares, dão a precisão histórica que situa a crítica. Que isso ocorra pelo emprego das camadas linguísticas, no entanto, sem marcação de nome da personagem, sem clareza quanto a quem se atribui a voz, torna mais eficiente a sobreposição de entidades — ator, personagem, audiência — que promoveria, entre leitores/espectadores, a consciência de seu envolvimento com a estruturação do mundo: e esta sobreposição, cabe lembrar, já era almejada por Bertolt Brecht. Em *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism* (pt. *A morte da personagem: perspectivas do teatro depois do modernismo*), por exemplo, Fuchs trata dos modos como Brecht buscava alcançar esta sobreposição, bem como da função e dos impactos de sua investigação:

Brecht's depiction of character on simultaneous levels requires of the spectator another kind of allegorical reading, not primarily idealist and metaphysical, like the later Strindberg, but ironic, dialogic, and analytical. It can emerge only in actual performance, through the critical and conscious relationship of actor to character. The actor should not adopt "another's facial expression at the cost of erasing his own," says the Dramaturg in *The Messingkauf Dialogues*, but "show the two faces overlapping." The split image may be brutally disjunct, as suggested by the Philosopher's preceding comment, "The classics say that apes are best understood from the point of view of their successor in the evolutionary process, man." The actor/character uncoupling permits the spectator a critical understanding of the ideological construction of the social subject, and provides in some sense a scale model of it. Yet taken as an aesthetic construct, the actor/character split can also be compared to the dual-aspect portraiture of a Picasso who wants to break down humanist norms of perspective painting. (FUCHS, 1996, p. 61).

A sobreposição se renova com o método de Jelinek: o “desacoplamento” entre figura e discurso — que bem poderia resultar em um desacoplamento entre ator e personagem, no contexto de uma encenação — se intensifica ao se reduzir a clareza acerca de quem seria o enunciador das falas. É válido mencionar também que se o recurso à forma narrativa contribui para que se alcancem os propósitos das escolhas estilísticas propostas por Brecht, a forma como o texto de natureza pós-dramática se apresenta no papel constituirá ainda uma exacerbação dos modos como o elemento narrativo pode se imiscuir no teatral.

Como não recebemos das composições para o palco da autora austríaca nenhuma indicação de qual seria uma conduta indicada, adequada, frente aos problemas sociais apresentados, não podemos dizer que o resultado almejado seja o de despertar a percepção, aos modos de Brecht, de nossa relevância enquanto sujeitos organizados capazes de transformar a

realidade social. Trata-se, conforme já dito, de um esclarecimento pessimista: qualquer linha de atuação ou de discurso perde suas forças diante do poder avassalador do capital, que inclusive terá o poder de se apropriar de condutas e propostas em princípio contrárias a seu domínio, assimilando-as e tornando-as material rentável, próprio para seu proveito. É importante que se destaque, no entanto, que este esclarecimento pessimista destaca o caráter grotesco, injusto e antinatural de determinadas atitudes, mas também dos discursos que acompanham estas atitudes, que se tornam ainda mais esvaziados e grotescos quando observados em sobreposição aos eventos a que normalmente se referem — o crescimento, o lucro e a sustentabilidade andando juntos no discurso de um homem que figura entre os responsáveis por um crime que levou mais de mil pessoas à morte, um crime pelo crescimento e pelo lucro. Observe-se, assim, que as técnicas do teatro épico, na transformação e atualização que sofrem nas elaborações de alguém como Elfriede Jelinek, que levam a um resultado com características pós-dramáticas, relevantes mesmo para o estabelecimento do que seria esta arte pós-dramática — relembremos aqui o comentário de Hans-Thies Lehmann sobre as superfícies textuais ou camadas linguísticas⁶⁶ —, chegam por fim a impactos distintos, dentre os quais se pode destacar inclusive uma série de críticas à literatura brechtiana. Uma dessas críticas, cuja leitura dos textos teatrais mais recentes de Jelinek nos permite construir, é diretamente elaborada pela autora em um de seus textos sobre Brecht. *Alles oder Nichts* (Tudo ou Nada), texto integrante de *Zu Brecht* (Sobre Brecht), coletânea de três pequenos textos sobre o dramaturgo alemão que se encontra no website da autora, inicia-se com o comentário de que Jelinek sempre teve dificuldades com a literatura brechtiana, mais especificamente com o reducionismo que, de modo autoconfiante e insistente, faz com que o “espectro de um sentido” salte da boca dos atores ou dos leitores da poesia de Brecht (JELINEK, 1998, s/p.).

A crítica à condução a um sentido único, que também se verifica nos apontamentos do que há de dogmático na produção brechtiana, verifica-se nos próprios textos de Brecht — a

⁶⁶ “A concept that may illuminate what is happening here is Elfriede Jelinek’s idea of juxtaposed ‘language surfaces’ (Sprachflächen) in place of dialogue. As Poschmann explains, this form is directed against the ‘depth’ of speaking figures, which would suggest a mimetic illusion. In this respect, the metaphor of ‘language surfaces’ corresponds to the turning point of painting in modernity when, instead of the illusion of three-dimensional space, what is being ‘staged’ is the picture’s plane-ness, its two-dimensional reality, and the reality of colour as an autonomous quality. The interpretation that this autonomization of language bears witness to a lack of interest in the human being, however, is not a foregone conclusion. Is it not rather a matter of a changed perspective on human subjectivity? What finds articulation here is less intentionality – a characteristic of the subject – than its failure, less conscious will than desire, less the ‘I’ than the ‘subject of the unconscious’. So rather than bemoan the lack of an already defined image of the human being in postdramatically organized texts, it is necessary to explore the new possibilities of thinking and representing the individual human subject sketched in these texts.” (LEHMANN, 2006, p. 18).

busca mais essencial, ele reitera, é pela dialética, o que a proximidade histórica com os temas de que trata pode eventualmente eclipsar. A recepção produtiva de Jelinek, neste sentido, lida com e aproxima-se da resolução de impasses que já se colocavam como tal nos textos do dramaturgo alemão: a dissolução da noção de identidade que se apresenta no texto acaba por diluir também qualquer ideia de sentido, fazendo com que o texto aponte em diversas direções acerca do tema proposto.

Chegamos, por fim, ao último ponto de diálogo que discutiremos quanto ao encontro das características do teatro épico e do teatro pós-dramático na produção de Elfriede Jelinek: trata-se aqui do trabalho com a noção de superficialidade, de outros modos para além do desenvolvimento do *Gestus* e, em última instância, com a moda como tema que aumenta a potência da metatextualidade enquanto recurso. Claro esteja que há outros pontos de contato do teatro épico e do pós-dramático, inclusive na obra de Jelinek, cuja tensão ressoa de modo crítico e produtivo nas leituras da contemporaneidade. Buscamos destacar aqui, no entanto, aspectos relevantes para a reflexão sobre e tradução do texto *Nach Nora*, motivo pelo qual o trabalho com o conceito da moda merece destaque.

A opção pela superficialidade na escrita de Elfriede Jelinek encontra antecedente nas propostas de Bertolt Brecht, na opção pelo *Gestus* como elemento fundamental à construção e justificativa da ação das personagens — Mãe Coragem, e até mesmo Grusha, com sua conduta que pode ser vista como bondosa e heróica, por exemplo, fazem apenas aquilo que cabe fazer em suas posições. Trabalhar, cuidar. Não há espaço para manifestação da profundidade, característica que, conforme vimos, leva ao teatro técnicas de representação anteriormente exploradas no campo das artes plásticas modernas — a clara representação plana, bidimensional, permite a ênfase em certas características que, no caso do teatro épico, contribuirão para a crítica social e política. É nesse sentido que Brecht estabelecerá, em seu texto “*Über den Beruf des Schauspielers*” um paralelo entre aquilo que busca em seu teatro e um desfile de modas:

O impacto político da arte teatral, incluindo-se aqui a arte “não política”, a sua influência na formação de julgamentos políticos e de humores políticos emocionais, tem sido muito discutido. Ninguém nega o seu efeito sobre a moralidade, nenhum pregador de púlpito e nenhum pensador socialista. É importante como o amor, o casamento, o trabalho, a morte são tratados no palco, quais ideais são instituídos e propagados para os amantes, para aqueles que lutam pela sua existência, e assim por diante. Francamente, o palco quase desempenha a função de um desfile de moda; não são os últimos trajes que se apresentam, mas sim os mais recentes modos de

comportamento; não se mostra o que se veste, mas como se comporta. (BRECHT, 1983, p. 431 – 432. Tradução de Tassia Kleine).⁶⁷

A força política desta crítica reside, em partes, no fato de que ações cênicas em que reconhecemos representações cotidianas têm sua justificativa total no que reconhecemos como plenamente integrado ao campo do *Gestus*. Em Brecht, é por ocuparem suas respectivas posições na hierarquia social que as personagens se comportam como se comportam. Ainda que se tratem de personagens ficcionais, sua construção gestual é amplamente amparada na realidade — a realidade social como laboratório — e o contato com a discussão política que predominava no período é marcado, evidente. Em Jelinek, a dissolução permite que as vozes e contra-vozes que constituem seus textos sejam extraídas de discursos e personagens reconhecíveis — indicadas, por vezes, no paratexto —, peças relevantes para a compreensão de certas facetas da sociedade e política contemporâneas. Ainda que esses elementos se apresentem sem pretensão de profundidade — são discursos mutilados, transformados, extraídos de seus contextos, libertos do sujeito complexo que os terá proferido —, as combinações nos revelam que a chave para condutas verificáveis e frequentes, normalmente injustas, se encontra com grande precisão no caráter absurdo das declarações resultantes. O resultado, tétrico, vai ao encontro da negação não apenas da relevância, mas mesmo da existência do que seria uma essência única, de potencial transformador: apresenta-se um sistema que de tudo e de todos se apropria. O pessimismo próprio da autora a respeito do potencial transformador de seus textos parece-se com aquele de K., *d'O Castelo*: ao apontar o que podem ser pontos frágeis da razão do dono do albergue na deferência deste a uma série de sujeitos, inclusive de comportamento questionável, o protagonista, com modos confiantes que se sustentam no que crê serem sua astúcia e natureza questionadora, ouve do jovem “Você — disse ele, tímido mas sério —, você eu não considero poderoso” (KAFKA, 2008, p. 12 e 13). Claro fica: regras centrais da estruturação social independem do que se considera lógico, justo, adequado, de bom tom — há discursos que operam na tentativa de mascarar este traço da realidade, e o confronto desses discursos com as práticas correntes é exercício revelador.

⁶⁷ Die politische Wirkung der Theaterkunst, auch der ‘Unpolitischen’, ihre Einflußnahme auf die politische Urteilsbildung und die gefühlsmäßigen politischen Stimmungen ist viel behandelt worden. Ihre Wirkung auf die Moral bestreitet niemand, kein Kanzelprediger und kein sozialistischer Denker. Es ist wichtig, wie Liebe, Ehe, Arbeit, Tod auf der Bühne behandelt werden, was für Ideale für Liebende, für ihren Existenzkampf Kämpfende und so weiter aufgestellt und propagiert werden. Die Bühne vollführt da, auf sehr ernstem Gebiet, beinahe die Funktion von Modenschauen; es werden auf ihr nicht die neuesten Kostüme, sondern die neuesten Verhaltensarten vorgeführt, es wird nicht gezeigt, was man trägt, aber wie man sich beträgt. (BRECHT, 1983, p. 431 – 432).

Também em Jelinek o potencial de aprendizagem é em grande medida azedado pela consciência do alcance limitado da lógica e dos discursos humanitários no que se refere a um aprimoramento de condutas. Há esclarecimento, no entanto, e honestidade ímpar nos modos como a autora se apropria de elementos do teatro épico de Brecht para desenvolver sua dicção.

2.3 ELFRIEDE JELINEK E O DIÁLOGO COM UMA LITERATURA AUSTRIACA

“[...] hören Sie! Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen!”

(Elfriede Jelinek, *Lust*, S. 28)

Cabe lembrar que, a despeito de sua relação com o teatro épico, defendida no tópico anterior, e de sua relevância como proponente especialmente inovadora desta forma que encontra na Alemanha seu grande idealizador teórico, Elfriede Jelinek não julga o público de nacionalidade alemã — ainda que falante da mesma língua, com algumas diferenças⁶⁸ — especialmente apto a compreender propostas relevantes de sua produção literária. Ao justificar este ponto de vista, a autora frequentemente fará menção a certos jogos de linguagem que permeiam seus textos e que adquirem novos sentidos quando pensados em conjuntura com aspectos próprios de um repertório austríaco, fazendo com frequência alusão a autores austríacos e especialmente à produção deste que ficou conhecido como *Wiener Gruppe* (Grupo de Viena).

Ao nos debruçarmos sobre questões referentes a características próprias da literatura produzida em um ou outro país, corremos o risco, conforme Ruth Bohunovsky aponta em seu artigo “À procura da literatura austríaca: da construção à análise de um mito”, de soarmos obsoletos devido à alusão a um nacionalismo ultrapassado “em tempos de hibridização cultural e múltiplas identidades, de transnacionalidade e globalização” (BOHUNOVSKY, 2010, p. 142). Mais estranheza podem causar apontamentos neste sentido quando em questão está uma produção artística como a de Jelinek, que busca promover, de modo enfático, uma reflexão crítica sobre a homogeneização cultural que marca, de modo cada vez mais intenso, a

⁶⁸ Podemos falar pelo menos de três variedades-padrão nacionais, com diferenças no vocabulário, fonética, gramática, fraseologia etc., e de imensa variação regional e no uso oral da língua. Cf. AMMON, Ulrich. Standard und Variation: Norm, Autorität, Legitimation. In: EICHINGER, Ludwig M.; KALLMEYER, Werner (Org.): *Standardvariation. Wie viel Variation verträgt die deutsche Sprache?* Berlin, New York: de Gruyter, 2005. P. 28-40. Disponível em: <<https://core.ac.uk/reader/212271680>>. Acesso em: 07 Out. 2023.

contemporaneidade. No entanto, que a própria autora nos indique que há aspectos de seu texto que serão mais bem assimilados por aqueles familiarizados com certas tradições literárias austríacas é boa pista de que investigar em que consiste a especificidade dessas tradições pode ser caminho produtivo para exercícios de leitura e interpretação que antecedem e acompanham a tradução.

Atentos às advertências propostas por Bohunovsky no artigo supracitado, que encontra em críticos e germanistas como Schmidt-Dengler, Sebald e Zeyringer seu ponto de partida, ressaltamos que em questão não está aqui a busca por uma “essência” da literatura austríaca:

Longe de procurar algo como a “essência” da literatura austríaca, qualquer coisa que pudesse caracterizar intrinsecamente obras literárias provenientes de autores austríacos ou uma definição de uma “literatura nacional” nos moldes do século XIX, as argumentações desses autores apontam muito mais para as interdependências e correlações da literatura com contextos sócio-históricos singulares, com realidades extratextuais relevantes para a socialização de autores austríacos, mas muitas vezes negligenciadas quando se olha para a produção literária “em língua alemã” como um todo. (BOHUNOVSKY, 2010, p. 143).

Não são apenas os contextos sociais, políticos e culturais pós-45, período em que se situa a produção de Jelinek, que vêm à tona quando em questão está a investigação destas particularidades da literatura austríaca. No entanto, embora esses traços distintivos possam ser observados “sobretudo a partir de 1806”⁶⁹, trataremos aqui especialmente de sua manifestação na literatura produzida a partir do estabelecimento do Modernismo.

É válido mencionar, de qualquer modo, que não há coincidência de periodização em alguns momentos culminantes das literaturas alemã e austríaca que antecedem aqueles em que nos deteremos aqui — o *Sturm und Drang* e o naturalismo não tiveram manifestação relevante na Áustria, por exemplo (p. 147), enquanto o *Biedermeierzeit*, o *Jahrhundertwende* (a virada do século) e a época do *Volkstheater* (teatro popular) foram períodos de desenvolvimento literário notável para o país (p. 147)⁷⁰ —, o que enfatiza a existência de linhas distintas de desenvolvimento.

⁶⁹ SCHMIDT-DENGLER (apud BOHUNOVSKY, 2010, p. 147) ressalta, ao listar, além de 1806, as datas de 1866, 1914, 1918, 1933, 1934, 1945 e 1955, cuja função histórica na Áustria difere de modo significativo em relação à da Alemanha, que “a história austríaca na sua especificidade é claramente distinguível da alemã, sobretudo desde 1806”, aspecto a ser levado em consideração tendo em vista as condições de produção e recepção e a relevância dessas para a constituição de uma literatura nacional.

⁷⁰ Mais detalhes dessas linhas e tendências serão apresentados ao longo do desenvolvimento desta parte de nosso segundo capítulo.

Se não faz parte de nossos propósitos, com esta tese, refletir de modo abrangente acerca das origens e características gerais dos supracitados traços distintivos entre as literaturas austríaca e alemã, cabe ressaltar que partir da indicação da sua existência é passo fundamental para compreendermos a que pode se referir Elfriede Jelinek quando afirma que o domínio de um mesmo idioma não basta para que o público alemão compreenda seus textos do modo como a autora previra ou mesmo tencionara. Por mais que cumpra tratarmos com cautela questões relacionadas a intenções e apontamentos autorais, as características da autora com que já trabalhamos, sobretudo ao pensarmos sobre suas relações com o Teatro Épico, fazem com que seja inevitável reconhecermos certos intuitos — especialmente ligados à sua postura política — que marcam seus projetos, considerando-os para garantir maior respeito à *letra*, no sentido bermaniano, em nosso exercício de tradução.

Guiados mais uma vez por apontamentos da própria Elfriede Jelinek ao falar de suas influências mais relevantes⁷¹, passaremos agora a um breve olhar a momentos da história da literatura austríaca em que se manifesta com notável centralidade esta que parece ser herança primordial na produção de nossa autora: a investigação em várias camadas do potencial da linguagem para a elaboração de seus textos.

Conforme já mencionado, é na literatura pós-45 que nos concentraremos de modo mais detido. No entanto, considerando-se inclusive que certas linhas do modernismo na Áustria encontraram em Johann Nestroy (1801 - 1862) relevante inspiração, e tendo em vista as menções da própria Jelinek a este dramaturgo que atuou também como cantor de ópera e como ator, daremos início a este tópico pensando sobre as especificidades textuais de Nestroy que fazem com que este possa ser visto como fundador de uma linhagem a que também a autora de *Nach Nora* se filia. Os modos de operação da linguagem na obra de Nestroy constituirão indicação valiosa de pontos a serem enfatizados em nossa leitura e tradução do texto teatral de Jelinek.

Em seguida, ainda em tópico dedicado a considerações referentes a linhas da literatura austríaca anterior ao estabelecimento do *Wiener Gruppe*, trataremos da figura de Karl Kraus

⁷¹ Influências que revelam, inclusive, modos como a literatura produzida na Alemanha é constitutiva da literatura austríaca, ponto a respeito do qual há consenso entre os teóricos citados por Bohunovsky (p. 145) em seu artigo a que aludimos aqui, “A procura da literatura austríaca”, cuja leitura é fundamental àqueles que se interessam por compreender algumas características e as possíveis origens da tradição literária de que nos ocuparemos agora. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/pg/a/3XVR6B5c5d373MgRPG7JCTB/?format=pdf&lang=pt> >. Acesso em: 18 Jul. 2023. Outro volume fundamental aos interessados no tópico é Áustria: uma história literária, de Helmut e Zeyringer, publicado em 2019 pela Editora da UFPR, em tradução de Ruth Bohunovsky.

(1874 - 1936), aproveitando-nos da oportunidade não apenas de pensar sobre como sua verve satírica e seu foco no potencial da linguagem possibilitaram novos rumos ao palco austríaco, mas também de acessarmos tanto seu lado de comentador quanto seu lado de obstinadamente comentado: além de explorarmos aspectos de sua peça *Die letzten Tage der Menschheit*, de 1918 – que recebeu o título *Os últimos dias da humanidade* em sua tradução para o português brasileiro, realizada em 2017 por Mariana Ribeiro, que tomou escolhas de tradução mais literais, não marcadas pela reflexão em torno dos métodos de Kraus –, em parte desta tese que será dedicada à breve exploração de *Bambiland*, pensando no entrelaçamento de exploração do potencial humorístico da linguagem e de exploração de temas políticos⁷², investigaremos sua produção também à luz da leitura de *The Kraus Project*, projeto de tradução amplamente comentada de quatro ensaios e de um poema de Kraus por Jonathan Franzen, com notas do germanista Paul Reitter e do autor *best seller* austríaco Daniel Kehlmann. Em *The Kraus Project*, para além de elucidações relevantes acerca do contexto do próprio ensaísta, dramaturgo, jornalista e poeta, estarão à nossa disposição também comentários que aproximam os contextos de Kraus e de Franzen, em movimento que inspirou nosso projeto de tradução de *Nach Nora* — muito embora nosso trabalho de tradução se refira ao estabelecimento de contato entre realidades temporais, sociais e políticas relativamente próximas, quando em comparação com as realidades que se aproximam no projeto de Franzen.

Ainda em nosso item que se dedica a traçar uma linhagem das influências austríacas de Jelinek, de Nestroy até o *Wiener Gruppe*, trataremos também não de um dramaturgo ou de um ficcionista, mas sim do filósofo austríaco de naturalização britânica Ludwig Wittgenstein (1889 - 1951). Wittgenstein, que dedicou parte de sua carreira ao trabalho com a filosofia da linguagem — sendo notórias ainda suas contribuições nos campos da lógica e da filosofia da matemática — teve como objeto relevante de suas investigações os jogos de linguagem. Tendo em vista a característica pragmática da linguagem destacada na perspectiva do filósofo — empregamos a linguagem porque queremos dizer algo a alguém, afinal, e elucubrações acerca de uma “linguagem interior” não diriam respeito a um potencial real de seu emprego —, cumpre conhecer as regras do jogo e informar-se acerca de acordos coletivos relativos ao uso da língua para, assim, usá-la de modo a fazer-se entender. Jogos de linguagem permitiriam a

⁷² Quanto a esta exploração acerca de *Os últimos dias da humanidade*, cabe ressaltar que esta se desenvolve a partir da expressão por vezes sobreposta de discursos díspares, eventualmente contraditórios, de modo similar ao que verificamos no teatro de expressão pós-dramática de Elfriede Jelinek. Essas combinações resultam em esclarecimento acerca de certas especificidades do funcionamento da linguagem que se emprega em diferentes esferas (jornalística, bélica, cotidiana), com foco na crítica, no texto dramático de Kraus, da linguagem jornalística.

contemplação de palavras em diferentes contextos, nos quais estas carregariam sentidos distintos, definidos conforme as regras subjacentes ao contexto da enunciação — regras essas de definição social, coletiva. A enunciação instaura, assim, novas realidades, com suas próprias regras, e não cumpre apenas função referencial em relação a um plano exterior à linguagem. Os exemplos e algumas das conclusões de Wittgenstein se relacionam com o protagonismo da linguagem que observamos em Jelinek, e situam o filósofo entre aqueles que possuem uma voz relevante para a criação da dicção literária da autora de modos que exploraremos na terceira parte do atual tópico.

Encerraremos por fim nosso trabalho de traçado pontual de algumas das influências austríacas de Jelinek com considerações ao *Wiener Gruppe* (Grupo de Viena), cuja produção assemelha-se de certo modo à da autora não apenas no que diz respeito à centralidade da linguagem, mas também no que concerne à recepção um tanto quanto hostil por seus contemporâneos: alvo de críticas, a produção do grupo foi frequentemente considerada “suja e sem valor” e até mesmo “degenerada” (BOHUNOVSKY, 2010, p. 154). Não podemos deixar de lembrar, aqui, da adjetivação hostil a que a obra de Jelinek se vê sujeita. Cabe inclusive relembrar da solicitação de desligamento do comitê do Nobel por parte do escritor, historiador e crítico literário Knut Ahnlund (1923 - 2012) como protesto contra a premiação da autora em 2004⁷³.

A evidência dessas influências em *Nach Nora*, assim como em outros textos da autora, coloca a obra em uma posição bastante interessante no que se refere ao que ao mesmo tempo se apresentará como negação e afirmação da existência e relevância de uma identidade nacional por meio da escrita⁷⁴. Ao mesmo tempo em que a confluência de vozes tematiza certa homogeneidade dos discursos empregados e nega essências e especificidades, colocando-nos diante de contextos com que estamos extremamente familiarizados mesmo que fisicamente distantes, o acesso a certas camadas de sentido é possibilitado, ou ao menos facilitado, justamente pelo conhecimento de repertório tipicamente austríaco. Dentre os desafios da tradução, encontra-se a busca por soluções que deem espaço para a manifestação da linguagem como protagonista — questão que será discutida em nosso terceiro capítulo, momento em que

⁷³ DEMISSÃO na Academia do Nobel da literatura. *Jornal Público*, 12 Out. 2005. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2005/10/12/jornal/demissao-na-academia-do-nobel-da-literatura-43382>>. Acesso em: 18 Jul. 2023.

⁷⁴ Vale relembrar, aqui, conforme ressalta BOHUNOVSKY em seu “À procura da literatura austríaca: da construção à análise de um mito”, que não se trata aqui de uma identidade una, ligada ao que seria uma essência primordial do povo austríaco, mas sim da confluência de eventos históricos e discursos que dotariam a comunidade nacional em questão de certos traços distintivos.

também buscaremos estabelecer paralelos entre a tradição austríaca com que lidamos para a elaboração deste tópico e certas vertentes das produções literárias e teatrais brasileiras.

Considerando-se aqui a variedade de influências austríacas identificáveis na produção de Elfriede Jelinek, vale ressaltar que nossa seleção de autores e tópicos que se apresentam a seguir baseou-se em grande medida nas declarações da própria autora a respeito de tradições e tendências que foram especialmente relevantes para o desenvolvimento de sua dicção, assim como em nossa identificação de estratégias de outros autores que foram incorporadas para a escrita de seus textos teatrais escritos a partir da década de 1990. Tratando-se aqui de *Nach Nora*, bem como de outros textos de sua obra em que as características do drama tradicional se veem suspensas, cabe ressaltar, inclusive, que o reconhecimento dos métodos dos autores e do grupo que serão agora brevemente introduzidos pode ser apontado como orientação fundamental para o descortinamento de uma série de possibilidades interpretativas do texto teatral, cuja consideração é de extrema importância para a realização do exercício de tradução a que nos propomos. Devido aos limites que se impõem a qualquer pesquisa, não foram incluídas em nosso escopo influências igualmente nítidas e relevantes, às quais não pudemos dedicar mais do que comentários ligeiros: o sarcasmo de figuras como Ödön von Horváth e Thomas Bernhard, bem como as experimentações de uma figura como Peter Handke, por exemplo, são evidentemente recebidos de forma produtiva por Jelinek. Assim como nosso foco recaiu na figura de Brecht para pensarmos sobre modos de figuração da superficialidade e da intertextualidade para a construção de uma crítica política no texto teatral, pensar no conjunto composto por Nestroy, Kraus, Wittgenstein e o *Wiener Gruppe* terá aqui o propósito de pensar sobre como um trabalho bastante específico com a linguagem e com discursos funciona como questionamento acerca da figuração da essência na comunicação e na estruturação da sociedade.

2.3.1 COLAGENS E ADAPTAÇÕES LIVRES A SERVIÇO DO RASO — NOS RASTROS DE ELFRIEDE JELINEK

“Das alles steht nicht viel über dem Range eines Vorstadt-Varietés und hat nur in einer Stadt wie Wien nachhaltige Zugkraft beweisen können”

(OEHLKE apud SCHMIDT-DENGLER, p. 9)

Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, in dem sich

die Sprache Gedanken macht über die Dinge. Er
erlöst die Sprache vom Starrkrampf, und sie wirft
ihm für jede Redensart einen
Gedanken ab.

(KRAUS, 1912, p. 12)

Do que falamos quando falamos, neste trabalho, de superficialidade? Há diversas acepções, e nos interessa, ao estudarmos a literatura de Elfriede Jelinek, o modo como essas se sobrepõem e se articulam para a construção da poética e da crítica social em sua obra, mais especificamente em seus textos teatrais mais recentes (de a partir de 1990, com a virada que *Wolken.Heim.* representa em sua obra). Ao observarmos o teatro épico, interessou-nos, o que fica patente tanto pela figuração das personagens quanto pelo emprego da fábula, mas, sobretudo, pela centralidade do *Gestus* para a transmissão das mensagens políticas, a superficialidade decorrente do que poderíamos chamar, retomando aqui formulação de Adorno, de “entrelaçamento entre cultura e comércio” (ADORNO, 2002, p. 52): representam-se sujeitos nos dramas brechtianos; a substância desses, no entanto, perde-se frente às demandas e aos sistemas de valorização que predominam no capitalismo. Evidencia-se cenicamente o modo como a ação humana — daí a relevância do paralelo com acontecimentos históricos como recurso — justifica-se sobretudo pelo que é condizente com seu papel social; não há espaço para um exercício aprofundado do ser. Em Brecht, o cumprimento do que é previsto para determinados papéis sociais se apresenta como crítica localizada, refere-se a uma vivência então contemporânea, moderna, marcada por uma lógica que tem por centro o capital, e essa dimensão da compreensão da superficialidade também pode ser observada em Jelinek, conforme buscamos defender ao tratarmos do diálogo da autora com o teatro épico, em nosso subcapítulo anterior.

Ao discutir-se, no entanto, o diálogo com os autores centrais para o desenvolvimento do presente subcapítulo, que têm como traço coincidente entre si a nacionalidade austríaca e a prática de uma escrita que promove reflexões ligadas ao ceticismo linguístico (*Sprachskepsis*), percebe-se também que está em questão outra forma de se compreender o conceito de superficialidade, que tem outro alcance, e que, ao se sobrepor, no texto literário, à acepção anteriormente apresentada, atinge uma potência crítica que torna a produção artística mais pessimista e abrangente, ainda que, de acordo com a percepção de Elfriede Jelinek e de alguns críticos e comentadores, de compreensão e aceitação geograficamente mais restritas. Trata-se aqui de uma superficialidade na própria representação psíquica das vozes que figuram nos textos que se constroem, em grande medida, a partir de processos de colagem de discursos de

natureza e contextos variados. Discutiremos essas formas de manifestação da superficialidade agora e, em nosso penúltimo capítulo, tomaremos parte em um debate sobre as possibilidades e as impossibilidades de traduzi-la.

Johann Nepomuk Nestroy, que viveu entre 1801 e 1862, é, conforme apontamento encontrado no “Prefácio e introdução ao dossiê ‘A Áustria e sua literatura no Brasil e no mundo’: Boas-vindas à literatura austríaca em solo brasileiro!”, de Rainer Guggenberger e Kathrin Rosenfield, descendente de uma tradição popular e burlesca que encontraria sua expressão máxima no teatro de harlequim e na *Commedia dell’arte* (doravante CDA) do veneziano Carlo Goldoni (1707 – 1793) (GUGGENBERGER; ROSENFELD, 2021, p. 6)⁷⁵. O diálogo com uma tradição de marca popular em período fortemente marcado pelo conservadorismo estético – estamos falando, afinal, do *Biedermeierzeit*, e em território até hoje reconhecido pelo seu tradicionalismo – é um dos elementos que justificaria certas dificuldades enfrentadas por Nestroy em sua aceitação junto ao público: conforme Laurence V. Harding, considerando-se que Nestroy teria escrito 31 peças até o fim de 1836, não impressiona positivamente que apenas quatro tenham feito sucesso na época (p. 19 – as peças de sucesso mencionadas são *Verbannung*, *Lumpazivagabundus*, *Robert der Teuxel* e *Zu ebener Erde*). E, de fato, frequentemente se apontavam — no período de vida de Nestroy e na crítica realizada posteriormente — o que seriam excessos desses traços que remetiam à tradição burlesca e que não continham, portanto, propostas de uma literatura que poderia ser considerada enobrecedora e, por conseguinte, nobre:

The growing tide of enthusiasm for Nestroy did not remain without disrupting undercurrents. Many observers felt that the function of the comic is to ennoble through laughter. They believed that Thalia must never be divorced from moral purpose. The harshness of poverty and the vagabondage in Nestroy's plays, though they serve powerfully in the creation of a comic illusion, were misunderstood. It was inevitable that Nestroy, too, should disappoint the critics, because he failed to follow their wishes and concentrate on an edifying representation of folk life. (HARDING, 1974, p. 22).

Estes breves apontamentos já nos revelam pelo menos dois pontos de contato importantes entre as obras de Nestroy e de Jelinek. Primeiramente, em ambos os autores se identifica e se critica a ausência de um propósito edificante: há crítica social e, assim como em Nestroy, também em Jelinek esta se constrói frequentemente com base no humor, ainda que

⁷⁵ GUGGENBERGER, Rainer; ROSENFELD, Kathrin. “Prefácio e introdução ao dossiê ‘A Áustria e sua literatura no Brasil e no mundo’: Boas-vindas à literatura austríaca em solo brasileiro!”. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 24, n. 44, set.-dez. 2021, p. 1-14. Disponível em: <<https://d-nb.info/1237748968/34>>. Acesso em: 19 Jul. 2023.

com formas distintas de comicidade⁷⁶. Esta crítica produzida no âmbito do texto teatral, no entanto, em Nestroy e em Jelinek, não apresenta soluções, trajetos que levem ao desenvolvimento moral e psíquico das personagens ou que claramente promovam este percurso de aprimoramento entre a plateia. Sequer há espaço para contemplação de uma dimensão psíquica, interior. Conforme comentários da época, a respeito de *Das Mädl aus der Vorstadt* (A garota do subúrbio), considerado um dos textos mais espirituosos de Nestroy, trata-se antes de “uma sucessão de cenas drásticas, marcantes, de piadas, tiradas, barroquismos e flashes jocosos”⁷⁷ (M. G. Saphir [1841] *apud* YATES, 1997, p. 380. Tradução de Tassia Kleine). A peça, escrita a partir de uma peça do teatro Vaudeville parisiense intitulada *La Jolie Fille du Faubourg*, assinada por Charles Varin e Paul de Kock, foi criticada, conforme levantamento realizado por Yates no artigo supracitado, por sua “falta de substância satírica” (p. 386), o que talvez se devesse, hipótese levantada por parte dos críticos citados no levantamento, à sua origem francesa, e não austríaca. O trabalho de adaptação que torna a peça do gênero Vaudeville uma *Posse* (ou farsa vienense) é notável, no entanto, e o que confere esta característica ao texto é, entre outras características, o trabalho que se realiza com a *linguagem* para a construção da crítica social observável. E é justamente aqui que o ponto de contato entre a produção de Nestroy e não apenas de Jelinek, mas de outros autores importantes do modernismo em língua alemã, torna-se específico e evidente⁷⁸. Esta forma complexa de construção da crítica social e sua efetividade não ficaram sempre claras para aqueles que brevemente se debruçaram sobre os textos de Johann Nestroy, conforme podemos perceber por formulações como esta de Karl Goedeke, escrita em 1881, que descarta a relevância das farsas do autor tomando-as por “das regional begrenzte, dialektgebundene, anspruchslose, ‘bloss’ unterhaltene, ‘triviale’ Lokalstück auf der ‘Schaubühne ohne ideale Ansprüche’” (GOEDEKE *apud* DECKER, 1987, p. 45). No entanto, seu contexto de produção, em que questões de linguagem e questões sociais se veem

⁷⁶ Cabe apontar, aqui, que o humor de ambos se constitui como crítica de costumes e usa em grande medida a potência das palavras e da fala – trocadilhos, lapsos, ambiguidades – para se construir. Os pontos de contato e de semelhança, no entanto, são diversos e justificam o apontamento de um diálogo intertextual como especialmente produtivo para a dicção de Jelinek e para o lançamento de uma nova luz de leitura aos textos de Johann Nestroy. As diferenças a que nos referimos se manifestam em paralelo às diferenças de época – Jelinek, contemporânea, encontra-se na posição de empregar o grotesco e de construir um humor ácido em uma sociedade na qual discursos humanistas se revelam tristemente insuficientes quanto à sua potência e seu alcance e em que, ao menos oficialmente, não há censura; Nestroy via-se limitado não apenas pelas convenções do teatro comercial de sua época, mas também pela censura que se impunha na época do Biedermeier.

⁷⁷ “... eine Kette von schlagenden, drastischen Szenen, Witzen, Einfällen, Barokitäten und jokosen Blitzschlägen.” (M. G. Saphir [1841] *apud* YATES, 1997, p. 380).

⁷⁸ Cf. HEIN, Jürgen. “Johann Nestroy und das moderne Drama des 20. Jahrhunderts”. 1974. Disponível em: <<https://www.nestroy.at/neu/forschung/sekundaerliteratur/forschungsbeitraege/johann-nestroy-und-das-moderne-drama-des-20-jahrhunderts/>>. Acesso em: 20 Jul. 2023.

bastante intrincadas, já constitui indício de seu potencial crítico:

According to Gerd Müller, the concept of the “traditional ‘Volkstück’” largely engenders connotations of “eine Form des leichten Unterhaltungstheaters, das sich auf klischeehafte Problemgestaltung, humorige Verwicklungen und dialektal gefärbte Sprache eingestellt hat”.

[...]

Critics who perceive the genre in these terms, however, fail to recognize the revolutionary and democratic potential of the Volkstück, a potential albeit not fully realized until Nestroy. Indeed, the very fact that a forum for entertainment was being provided to the broad masses as opposed to a select elite indicates a movement toward the democratization of culture. The use of dialect in the theater may have represented a “lack of refinement” in relation to the aesthetically polished language of the classical theater. However, within the socio-historical context of the cultural needs of the people, it provided a representative voice. (DECKER, 1987, p. 45 – 46).

É válido observar ainda que este potencial crítico do contexto alcança a esfera da criação pensada para o palco por meio da seleção da variante e do registro linguístico a serem empregados na escrita e na encenação. Conforme apontamentos de Bernadette Schwaiger em sua monografia intitulada *Explizite Sprachreflexion in den Werken von Johann Nestroy*, o termo “dialeto” é usado de modo bastante livre pelo dramaturgo e ator, e se refere frequentemente não apenas a um sistema linguístico geograficamente limitado e com cor local específica, mas também a usos informais da língua verificáveis, por exemplo, em Viena e outros centros urbanos, que marcariam diferentes formas de existência social no âmbito de uma mesma única língua (SCHWAIGER, 2009, p. 9). Os jogos que propõem pelo emprego dessas formas em seus textos seriam reveladores de nuances da interação social, com grande potencial crítico, inspiradores para dramaturgos como Ödön von Horváth (1901 – 1938), por exemplo, que também viram nessa ferramenta um método interessante para se propor, por meio do texto pensado para o palco, reflexão acerca da sociedade:

A descoberta da língua, do dialeto, não como cor local, mas como fator social, como instrumento de análise social crítica e satírica, constitui também a qualidade essencial das peças folclóricas/populares de Horváth. Ele tinha em mente algo como “uma continuação da peça folclórica tradicional” com meios diferentes e para uma sociedade diferente. “Você teria que ser um Nestroy para poder definir tudo o que lhe permanece indefinido no caminho”, escreveu ele a Csokor em 1938, e na tentativa de uma “síntese entre ironia e realismo”, ele se vincula ao estilo específico de Nestroy. Os personagens de Horváth - como muitos dos de Nestroy - não têm linguagem própria, embora falem um dialeto que soa familiar. As competências linguísticas e sociais dos personagens desmoronam e levam ao “desmascaramento da consciência” entre pequeno-burgueses e burgueses. (HEIN, 1974, s/p. Tradução de Tássia

Kleine).⁷⁹

Embora o emprego do dialeto temporal- e geograficamente localizado como método pareça constituir indício suficiente da relevância do aspecto social para a escrita de Nestroy — ainda que não seja o único —, é interessante observarmos que Karl Kraus, responsável pelo “ressurgimento” de Nestroy na academia e figura com que também lidaremos mais atentamente no presente subcapítulo, em seu célebre e elogioso texto sobre Nestroy, “Nestroy und die Nachwelt” (originalmente publicado em 1912), afirma que a força da dicção nestroiana leva sua produção a transcender o momento histórico habitado por ele. Observe-se, por exemplo, a crítica que Kraus dirige a Friedjung por este ter afirmado que encontraria em *Lady und Schneider* (1848) a defesa de uma postura liberal por parte de Nestroy:

Keinem Friedjung wird es gelingen, nachzuweisen, daß der eine politische Gesinnung hatte, geschweige denn jene, die die politische Gesinnung erst zur Gesinnung macht. Was lag ihm am Herzen? So viel, und darum nichts vom Freisinn. Während draußen die Schuster für die idealsten Güter kämpften, hat er die Schneider Couplets singen lassen. (KRAUS, 2013, p. 150 – 156).

Conforme a perspectiva de Kraus, é a potência metacrítica da linguagem por si que está em questão na produção de Nestroy, é disso inclusive que o autor e comentador trata nestas que são as máximas das máximas a respeito da produção de Nestroy, encontradas no mesmo artigo e representação desta que se tornou a busca assinalada de autores como os pertencentes ao *Wiener Gruppe* e também de Jelinek, por exemplo, que tem em Nestroy um ancestral declarado⁸⁰: “*Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht*

⁷⁹ Die Entdeckung der Sprache, des Dialekts nicht als Lokalkolorit, sondern als sozialer Faktor, als Instrument kritischer und satirischer Gesellschaftsanalyse macht auch die wesentliche Qualität der Volksstücke Horváths aus. Ihm schwebte so etwas „wie die Fortsetzung des alten Volksstücks“ mit anderen Mitteln und für eine andere Gesellschaft vor. „Man müßte ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht“, schreibt er 1938 an Csokor, und in dem Versuch einer „Synthese zwischen Ironie und Realismus“ knüpft er an den spezifischen Stil Nestroys an. Auch Horváths Figuren verfügen – wie viele Nestroys –, wiewohl sie den vertraut klingenden Dialekt sprechen, nicht über ihre Sprache. Sprachkompetenz und Sozialkompetenz der Figuren fallen auseinander und führen zur „Demaskierung des Bewusstseins“ bei Kleinbürgern und Spießern. (HEIN, 1974, s/p.).

⁸⁰ Faz-se referência aqui a artigo de Ruth Bohunovsky dedicado a apresentação da literatura de Nestroy ao público brasileiro, que discute, também, a tradução da peça *Hauptling Abendwind* oder *Das gräuliche Festmahl* para o português, a qual recebeu o título de *Cacique Vento-da- Tarde* ou *O festim do horror*. Ainda recorreremos ao artigo ao longo do desenvolvimento desta tese. BOHUNOVSKY, Ruth. “Johann Nestroy, o ancestral da vanguarda

über die Dinge. Er erlöst die Sprache vom Starrkrampf, und sie wirft ihm für jede Redensart einen Gedanken ab” (p. 206) e *“Hier lacht sich die Sprache selbst aus”* (p. 206). Como sustentação para essas formulações, Kraus apresenta um levantamento que, ainda que não seja exaustivo, é bastante abrangente e revela com competência os modos como Nestroy propõe seus jogos com a linguagem, fazendo, por exemplo, com que cheguemos ao que se pode compreender como as origens dos clichês e convenções, como em *“Da g’hören die Ruben her! An keine Ordnung g’wöhnt sich das Volk. Kraut und Ruben werfeten s’ untereinander, als wie Kraut und Ruben.”* (NESTROY apud KRAUS, p. 206)⁸¹, em que a expressão idiomática *“wie Kraut und Rüben”*, que significa algo como de modo caótico, desorganizado, emprega-se em combinação com *Kraut und Rüben* — repolho e beterrabas — como referentes concretos; ou contemplemos construções que, ao modo de lapsos, atos falhos, nos expõem verdades que podem permanecer ocultas em declarações de caráter demagógico: *“O, ich will euch ein furchtbarer Hausknecht sein!”* (NESTROY apud KRAUS, 2013, p. 208)⁸². A

palavra esperada aqui seria *furchtsamer* — temeroso — e não *furchtbarer* — terrível.

O levantamento de Kraus chega a formulações de Nestroy em que nitidamente está em questão o jogo entre alto e baixo registro da língua⁸³, por exemplo, por meio da caricatura, na fala de personagens que representam o povo sem refinamento, dos modos de falar da classe mais alta: *“Da kommt auf einmal eine verspätete Sternin erster Grösse zur Gesellschaft als*

austríaca: quando a língua se fala e a tradução (não) empaca”. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 24, n. 44, set.-dez. 2021, p. 246-270. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pg/a/GT6CwptfF9LF7zJs93Z3Mnk/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 21 Jul. 2023.

⁸¹ Pode-se observar paralelo, ainda que inexacto, com uma construção atualmente popular no Brasil: “Mais que amigas, friends”. Compreende-se pela estrutura do enunciado um sentido, o de intensificação do sentimento de amizade. Que se espere, no entanto, que a última palavra da declaração seja “irmãs” gera efeitos humorísticos interessantes: o discurso de intensidade, normalmente associado a uma postura séria, torna-se um discurso divertido, que não perde, no entanto, seu caráter de homenagem. Se seria excessivo falar em irmandade, há uma tentativa de indicar que não se trata de um emprego esvaziado do termo amizade, o que fica proposto pela parte inicial da declaração e revela sobremaneira a frequência com que o termo é empregado de modo esvaziado. O referente se mantém aproximadamente o mesmo nas duas partes da comparação. Ao mesmo tempo, o emprego da palavra em inglês confere certa leviandade à afirmação, retornando criticamente ao esvaziamento. Temos aqui possibilidades interpretativas cômicas em sua contradição, que nos levam a crer que possivelmente a expressão cairia no gosto de alguém como Nestroy.

⁸² O reconhecimento de atos falhos e lapsos nas falas de pessoas públicas é laboratório de máximo interesse a autoras e autores que pensam em adotar estratégias nestroianas. Observemos aqui declarações como a de Sérgio Moro em sua entrevista para o programa televisivo *Fantástico* do dia 11/11/2018: “Eu não sou um político que mintó”. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/politica/noticia/2018/11/em-entrevista-ao-fantastico-moro-diz-que-nao-vai-ser-candidato-a-presidente-cjodn55z70d4701rxc5xr73nh.html>>. Acesso em: 21 Jul. 2023.

⁸³ Método, cumpre destacar, também empregado por Elfriede Jelinek, que por meio da escrita com suas camadas linguísticas ou superfícies textuais promove a coexistência, em um mesmo texto, de diferentes registros, representativos de vozes provenientes de diferentes estratos sociais. Poderemos observar mais detidamente como isto acontece em nosso próximo capítulo, ao analisarmos o caso de *Nach Nora*.

glanzpunktischer Umundauf der ambulanten Enterprise...” (NESTROY apud KRAUS, 2013, p. 208). Assim, é curioso que o entrelaçamento, a atuação em um contínuo, no qual a sátira de cunho linguístico se revela como expressão precisa e sofisticada da crítica de cunho social e político, não seja indicada por Kraus em seu texto sobre Nestroy. Esta dimensão, conforme Decker nos informa em seu já citado artigo “Toward a Critical ‘Volksstück’: Nestroy and the Politics of Language”, não é ignorada por Ödön von Horváth. O autor de *Jugend ohne Gott* (pt. Juventude sem Deus) parecia especialmente ciente da articulação entre as esferas social e linguística e da relevância do contexto para a consolidação de atos da fala:

Unlike Kraus, Horváth recognizes the integral relationship between form and content, and the way in which language could be used as a means of social criticism. Indeed, an understanding of Nestroy’s texts presupposes an understanding of how language functions. Language is not the autonomous aesthetic object Kraus posits, but rather a social médium providing the means for interpersonal Exchange and communication. It functions to identify and structure a given Community of speakers on the one hand, and to offer a common means for expressing changes within that Community on the other. The dialect which exists between the linguistic system and its cultural context also operates, as speech act theory has demonstrated, upon individual linguistic formulations and their specific contexts. (DECKER, 1987, p. 49).

A consideração aos contextos dos atos de fala leva à consciência da impossibilidade de um ato discursivo perfeito, conforme aponta Decker, pela inexistência de um contexto livre de limitações — dificilmente haveria, entre um público, acesso igualitário aos atos de fala que Austin descreve em seu *How to do things with words* como constativos, ou seja, aqueles cujas declarações podem ser consideradas verdadeiras ou falsas por descreverem, relatarem ou constatarem estados de coisas (AUSTIN, 1962, p. 3). É aqui, no entanto, que mais uma vez as estratégias de Nestroy contribuem para o desenvolvimento de um texto pensado para o palco cuja metacrítica torna mais efetiva e democrática também a transmissão de suas mensagens:

Central to Nestroy’s exploration of language is his thematization of dialogic constraints. His *Volkstücke* reflect a highly classconscious society. The rising bourgeoisie challenges a socially and economically decaying aristocracy, while, at the other end of the social hierarchy, the conditions for the formation of a Kleinbürgertum and a proletariat are emerging. The social codes governing appearance, behavior and, most importantly, class status have become reified. Rummelpuff, the commander of Krähwinkel’s soldiers in *Freiheit in Krähwinkel* (1848), articulates the ways in which individual human worth is socially determined: “Der Mensch fängt erst beim Baron an”. The social exclusions which the aristocracy establishes are reinforced through corresponding linguistic exclusions. The ‘inhuman status’ of the lower classes restricts their employment possibilities. Their respective jobs, in turn, restrict their language. (DECKER, 1987, p. 49).

A “restrição” das classes mais baixas devido ao cargo ocupado que Decker apresenta

como exemplo é a do lamento de Rumpf, da peça *Der Unbedeutende* (1846), que sente *uma dor no coração* quando ouve alguém xingando seu chefe, Puffman, o secretário do barão, por, devido à sua posição, não poder xingar junto, “*nach Gusto*” (NESTROY, 1846, p. 49). Aqui, cabe recorrermos novamente ao já citado artigo de Kraus a respeito de Nestroy para tratarmos de outro ponto de diálogo entre as obras de Nestroy e Jelinek que se mostram produtivos para esta: ambos se apropriam de textos de outros autores e de outras tradições, transformando-os, por meio do emprego de seus métodos, em peças de sua autoria — “*umso schöpferischer, wo er den fremden Stoff zum eigenen Werk erhebt*”. Parte significativa deste processo de apropriação se dá pela transformação das convenções dos gêneros que retoma — que Jelinek incorpore discursos provenientes de diferentes contextos textuais em suas composições para o teatro, e torne esta incorporação tão nítida quanto possível em seus textos, evidencia o emprego do método enquanto estratégia, conforme discutiremos mais detalhadamente em nosso próximo capítulo, dedicado à análise de *Nach Nora*. Quanto a Nestroy, conforme já mencionamos, é frequente que este seja apontado como herdeiro da tradição da CDA, assim como do *Stegreiftheater* (teatro do improviso) e das *Zauberstücke* (peças mágicas). Assim como se pode verificar em Jelinek, Nestroy se apropria das superfícies reconhecíveis desses gêneros, para que na incorporação dessas — na forma de circunstâncias, imbróglis, gestos ou personagens — em seus próprios textos, a própria transferência se dote de sentido e intensifique as propostas estéticas e críticas apresentadas. No que diz respeito à relação com as *Zauberstücke*, vale assinalar que o autor não compactua com a possibilidade de um mundo ordenado: seu pessimismo é enfatizado pela não resolução de problemas quando houve retomada de gênero caracterizado por esta resolução; suas fadas, como em *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, revelam-se impotentes (ZANDL, 2020, p. 55). A retomada parcial das convenções contribui para a crítica que se constrói ao tempo presente: os elementos que levam a trama à Viena da época e a série de problemas que se apresenta como irresolúvel, de modo pessimista, ainda que cômico, em peças que retomam elementos de um gênero normalmente concluído por boas resoluções, fazem com que a crítica à circunstância histórica presente seja ainda mais contundente. Quanto à relação com a CDA, esta também é chave para pensarmos na figuração da superficialidade. Muito embora se possa dizer que as personagens de Johann Nestroy tenham se desenvolvido na direção de tipos vienenses e sejam individualizadas, essas ainda se estruturam como *tipos*, que têm sua atuação em grande medida determinada por sua posição social. Além disso, o ilusionismo, que em Brecht passará a se quebrar, como inovação, para fins de efetividade da crítica, pela narração, em Nestroy se quebrará, com efeito crítico próximo, pelos já mencionados jogos linguísticos, pelas quebras da quarta parede e também, lembrando-

nos de sua atuação também como ator, pelo emprego dos *lazzi*⁸⁴ — que requerem a presença dos tipos — e da retórica do silêncio, que possibilitou inclusive que sua crítica política se desenvolvesse apesar da censura vigente na Viena do início do século XIX (NEUBER, 1991, p. 109).

Que a força da dimensão política na dicção de Nestroy não seja contemplada com a devida atenção por Karl Kraus surpreende porque na própria escrita teatral do autor de “*Nestroy und die Nachwelt*” questões de ordem social e política encontram sua força de expressão máxima quando em articulação com questões de linguagem, como veremos a seguir. No entanto, o foco recai, em Kraus, mais detidamente nos discursos das mídias, no caso, do jornal. Se o contato que Jelinek estabelece com Nestroy e com Brecht fica claro pelo paratexto — os comentários e entrevistas já citados, por exemplo —, é interessante observarmos que, no caso de Kraus, temos, além do paratexto, um texto teatral assinado por Jelinek que claramente se organiza como gesto de retomada — não apenas do texto de Karl Kraus, vale destacar — e de homenagem: vamos pensar agora sobre alguns modos pelos quais *Bambiland* (2003) dialoga produtivamente com *Os últimos dias da humanidade* (1918), propondo um debate acerca de discursos midiáticos.

Nascido em 1874, Karl Kraus atuou como dramaturgo, jornalista e ensaísta. Em 1899 fundou a revista *Die Fackel*⁸⁵ (A tocha), para a qual continuou a escrever, além de atuar como editor e diretor, até sua morte, em 1936. A revista, que tinha sua força na autonomia financeira de Kraus — garantia-se, assim, liberdade de escolha por sua parte acerca do material a ser publicado — e que contou, ao longo de sua existência, com a contribuição de vozes importantes para o mundo da arte e da cultura, como as de Peter Altenberg, Oskar Kokoschka, Else Lasker-Schüler, Heinrich Mann, August Strindberg, Georg Trakl, Frank Wedekind e Oscar Wilde, parece ter funcionado como laboratório exemplar para desenvolver, no autor, senso crítico aguçado para questões acerca da potência por vezes nefasta das mídias. Disso se trata sua peça *Os últimos dias da humanidade*, drama para o qual a guerra servirá como acontecimento que permite que se lance um olhar atento às formas de atuação do jornalismo.

⁸⁴ “Os *lazzi* (plural da palavra *lazzo*) são piadas e sequências de ações cômicas usadas na *commedia dell’arte*, e que, apesar do roteiro livre e sumário (*canovaccio*), são fixas e bem estruturadas. Cada *lazzo* era a descrição de uma ação estabelecida, sem diálogo, (*lazzo* do cumprimento, por exemplo, ir com a mão estendida e desviar; colocar a cadeira para sentar e puxar para a pessoa cair ao chão...), e eram muito bem ensaiados pelos atores. Esse recurso de ações ensaiadas e cômicas foi usado também no teatro de feira e se manifesta muito no circo.” (CARDOSO, 2022, s/ p.).

⁸⁵ É possível fazer buscas pelas edições da *Die Fackel* por meio do seguinte link: <<https://fackel.oeaw.ac.at/>>. Acesso em: 25 Jul. 2023.

Conforme as palavras de Madalina Tvardochlib, em seu artigo “*Die Sprache als Mittel der Enthüllung: Hypokrisie und Ideologie in Die letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus*” (2019, p. 109), o projeto de Kraus, em sua revista e na peça analisada, bem como em outros textos de sua carreira, consistia, em suma, na criação de antídotos que protegessem contra os malefícios da mídia — a função pedagógica articulada à crítica social e política coloca-se claramente. Certas estratégias de linguagem, de uso frequente no meio jornalístico, serão criticadas por meio de seu próprio emprego: no caso de *Os últimos dias da humanidade*, por meio da colagem em peça teatral, por meio de métodos que observaremos agora em cotejo com *Bambiland*, evidenciando sua influência para a produção de Elfriede Jelinek.

Considerando-se o ano de publicação de *Os últimos dias da humanidade* e a nacionalidade austríaca de seu autor, não surpreende que a guerra a que o texto se refere seja a Primeira Guerra Mundial. Não se pode dizer que a precisão do contexto seja mero pano de fundo para uma discussão acerca do poder da mídia na determinação de eventos de relevância pública. É fato que nosso ponto de chegada pode dar a entender que o papel dos jornais na sociedade será explorado na peça de Kraus de modo generalista. No entanto, assim como em Nestroy e, retornando ao subcapítulo anterior, em Brecht, a especificidade das circunstâncias históricas imediatas é parte importante da dicção de Kraus — e muitos dos seus efeitos se obtêm pela citação de nomes e discursos extraídos da realidade temporal — e geograficamente próxima: destaque-se aqui o nome de Alice Schalek (1874 – 1956), que figura como personagem na supracitada peça e atuou de fato como correspondente da Primeira Guerra Mundial — a única mulher a fazê-lo do lado austríaco — a serviço do *Neue Freie Presse* (KRAUS, 2017, p. 332)⁸⁶. A construção de personagem que recebe o mesmo nome da repórter possibilita um jogo interessante de sentidos. A representação da figura da repórter em contexto literário, pelos processos característicos da ficcionalização, levam-na à condição de arquétipo — desenvolvem, mais precisamente, este arquétipo, hoje mais facilmente reconhecível, do repórter de guerra:

SCHALEK (de pé, rodeada de oficiais): Acabo de percorrer passo a passo o front de Isonzo ao longo do setor de Gorizia. Me mostraram tudo! Que experiência! Os que estão acomodados na retaguarda nem imaginam o que é isso. Após muito insistir, consegui autorização para acompanhá-los. Senti todo peso do voluntariado. Não ser soldado foi a causa do meu conflito interior. (...) Vu, vu, vu... Uma granada que não explodiu. Nem pensar em ficar parado ou procurar abrigo. Ordem: apresentar-se às

⁸⁶ Informação extraída do Índice de nomes, lugares, publicações e acontecimentos históricos que aparece na edição de *Os últimos dias da humanidade* traduzida por Mariana Ribeiro de Souza e publicada em 2017 pela Balão Editorial.

nove horas. Pela primeira vez pude sentir a tropa. Que alívio é uma ordem! Como é incrivelmente fácil passar pelo fogo quando uma ordem assim o exige. Feliz o povo que possa viver sob ordens, confiante, acreditando que a ordem, concebida pelos melhores dentre os melhores, é um acerto; tal como é a ordem agora aqui em Isonzo: avançar, evitar qualquer retirada e proteger nossas posições! Os feridos nos alcançaram... Um ficou surdo-mudo e acenou mostrando o que lhe aconteceu... (KRAUS, 2017, p. 198).

Os processos de caricatura elevam uma figura, que gozava então de popularidade, à condição de arquétipo, e não um arquétipo associado a boas práticas e ao humanismo, contribuindo para a construção do olhar crítico acerca da atuação da própria. Destaca-se, pelo texto, o absurdo, empreitada cujo sucesso é em grande parte garantido pela proximidade entre discursos extraídos de textos comprometidos com o já citado pacto da veracidade — aqui, especificamente o jornalístico — e o texto teatral. Observe-se aqui que marcar a proximidade entre o discurso jornalístico e o literário, recorrendo frequentemente à colagem, é método para construção da crítica social também empregado por Elfriede Jelinek. Em seu *Bambiland* (2003), que também terá na relação entre as mídias e uma guerra o seu tema, a autora recorre a procedimentos de Kraus e deixa claro, pela epígrafe, que o fará:

(meus agradecimentos a Ésquilo e aos “Persas”, traduzido por Oskar Werner. Eu diria que ainda dá para adicionar uma pitada de Nietzsche. Mas o resto também não é meu. É de má procedência. Vem da mídia.) (JELINEK, 2003, s/p. Tradução minha).

O agradecimento, que seria uma forma menos clara de marcar a função de um procedimento intertextual, ganha novo tom ao ser seguido de “você pode ainda adicionar uma pitada...”: ou seja, o que provém da tragédia grega é mais relevante para a composição do que a pitada de Nietzsche que se pode acrescentar. E há um resto, de má procedência e, ainda assim, presente de modo consciente no texto — inescapável?

A construção da epígrafe já marca o posicionamento crítico em relação a uma voz predominante, que se sobrepõe à da autora — “não é meu” — mesmo que ironicamente no âmbito da sua peça. A aplicação de técnicas teatrais de modo a se destacar a estranheza, a artificialidade, é frequentemente associada ao teatro épico e é responsável pela obtenção de impactos interessantes a partir da leitura: a organização de registros díspares, de natureza ficcional ou não, em um mesmo texto teatral, produz sentidos, como vimos, a partir de sua própria variedade, antes mesmo que se faça necessário verificar os significados dos enunciados. É ainda a epígrafe a responsável pelo estabelecimento de uma relação hipertextual destacada com *Os últimos dias da humanidade*, o que já se pode observar pelo prólogo do texto teatral de

Kraus:

Os feitos mais inverossímeis aqui narrados realmente ocorreram. Pintei-os simplesmente do modo como aconteceram. Os diálogos mais inacreditáveis aqui travados foram literalmente pronunciados. As fantasias mais aberrantes são citações. Sentenças, cujo absurdo se inscreveu no ouvido de maneira indelével, se tornam a música da vida. O documento é personagem; relatos surgem como figuras humanas, e estas morrem como editoriais; o suplemento cultural ganha uma boca que o recita em monólogos; os clichês andam sobre duas pernas — alguns humanos mantiveram uma única. Gente, que viveu ou sobreviveu abaixo da linha da humanidade, aparece como agente e porta-voz de um presente sem carne, com sangue, sem sangue, com tinta — reduzida a sombras e marionetes e apresentada sob a fórmula da sua efetiva inexistência. (KRAUS, 2017, p. 23).

Por ora, interessa-nos observar especificamente os modos pelos quais a alusão à produção dramática em questão, publicada inicialmente em 1918/1919 na revista *Die Fackel*, da qual Kraus era editor, e em 1922 em formato de livro, fornece-nos boas pistas acerca da crítica que se desenvolverá em *Bambiland*, em que se refere, pelo texto e por uma coletânea de imagens, à Guerra do Iraque. Em um primeiro movimento comum, temos em ambos, epígrafe de Jelinek e prólogo de Kraus, uma negação de autoria no sentido como frequentemente se compreende o termo — não é meu ou pintei-os simplesmente do modo como aconteceram — e uma crítica à qualidade e à origem — mídia, editorial, suplemento cultural — do que se pronunciará na tessitura de ambas as produções teatrais. Vale ressaltar que a crítica à qualidade intensifica-se à medida que reconhecemos a natureza do tema abordado pelos discursos os quais observamos, no decorrer da leitura, pelos processos de seleção e de paródia que caracterizam os textos: o tema é a guerra, e que a gravidade da manifestação dos eventos de uma guerra se submeta a formas de expressão como aquelas que encontramos nos textos evidencia a crítica à linguagem verificável em ambos os textos. Conforme podemos ler no texto *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, de Jelinek, esta nega que haja, em sua produção, o interesse pela criação de personagens redondas, complexas: interessam-na os contrastes fortes que se obtêm pela inserção de discursos que já existem e que revelam ambiguidades da linguagem em sua literatura, disparates de nosso comportamento em relação ao que pronunciamos em constante repetição, sem a capacidade de o considerarmos essencialmente. Kraus, por sua vez, assim como no prólogo de *Os últimos dias da humanidade*, reflete sobre como o uso desses discursos reduz seus emissores a sombras e marionetes — clichês que andam sobre duas pernas enquanto enunciam as fórmulas de sua efetiva inexistência. Também em seus aforismos Kraus reflete

sobre a potência dos discursos — destrutiva, no caso — para a construção da realidade. Consideremos, por exemplo, este breve levantamento de aforismos de Karl Kraus organizado e traduzido por Ruth Bohunovsky para o posfácio da edição consultada de *Os últimos dias da humanidade* (KRAUS, 2017, p. 340 e 344):

- *Die Sprache ist die Mutter, nicht die Magd des Gedanken.* (A língua é a mãe das ideias, não sua serva.).
- *Wie ich den Gedanken beim Wort nehme, so kommt er.* (As ideias surgem quando sigo as palavras ao pé da letra.).
- *Wie wird die Welt regiert und in den Krieg geführt? Diplomaten belügen Journalisten und glauben es, wenn sie's lesen.* (Como é que se governa o mundo em direção à guerra? Os diplomatas mentem para os jornalistas e, então, acreditam no que leem nos jornais).

Apresentando a linguagem como forma potente de agir no mundo e tratando criticamente de procedimentos discursivos usuais não apenas na mídia, mas também em qualquer cotidiano — inclusive, por vezes, com certo potencial cômico que caracteriza parte das tradições austríacas —, Kraus e Jelinek promovem reflexão que extrapola as circunstâncias históricas a que estavam imediatamente circunscritos seus trabalhos. Em *Bambiland*, com sua estrutura pós-dramática, temos parte da experiência de leitura sem a indicação de quem seriam os donos das vozes que se pronunciam, muito embora haja pistas. Em *Os últimos dias da humanidade*, o uso frequente de personagens-tipo — Kraus deixa clara a influência de Nestroy para sua escrita teatral — expande a crítica para outros conflitos e circunstâncias, desindividualiza, em certa medida, a sociedade a qual os apontamentos críticos se dirigem: vale ressaltar, no entanto, que a definição do momento histórico a que se referem os textos também se deixa antever e contribui com uma série de propostas interpretativas, conforme vimos ao tratarmos da personagem que representa Schalek.

O deslumbramento da correspondente em *Os últimos dias da humanidade*, no trecho citado acima, com a experiência original que está sendo vivenciada e as odes, em construções estereotípicas, ao sistema de organização militar com que trava conhecimento são interrompidos pela chegada dos feridos, que alcançam o grupo em que se encontra Schalek e permitem que vejamos uma consequência real e pesada da guerra: um ferimento que resulta na perda do sentido da audição. Em seguida? Poucas linhas depois, a jornalista, sem qualquer questionamento acerca de seu tom elogioso que até então prevalecia nem qualquer nova menção

aos feridos a que tivera acesso, apenas decide mudar de rota: “... sabe do que mais? Deixa pra lá o Monte San Michele” (KRAUS, 2017, p. 198). Combinam-se, enfim, com maestria, no extrato em questão, a especificidade de vermos personagem baseada em figura identificável do jornalismo da Primeira Guerra Mundial e a generalização acerca de procedimentos usuais entre correspondentes ao tratarem de eventos de guerra: o silêncio quanto ao que não levará à angariação de leitores — um ataque cujos resultados são trágicos, sem serem, no entanto, apelativos o suficiente — e o pronunciamento claro e destacado acerca daquilo que promove o acontecimento bélico: o deslumbramento com características como a força, a eficácia e a organização no decorrer da guerra.

Pensemos agora sobre como a especificação do conflito de que se trata se manifesta no texto de Jelinek. Claro que, em *Bambiland*, o contato estabelecido com Ésquilo, anunciado na epígrafe, nos fornece chaves de leitura interessantes no que diz respeito à estrutura do texto. No entanto, pensemos aqui sobre os sentidos propostos pela intertextualidade com a tragédia no que se refere à matéria proveniente da realidade contemporânea com a qual se lidará em maior medida durante a peça. Em primeiro lugar, se o título pode fazer com que pensemos que *Bambiland* se refira especificamente à Guerra do Kosovo, citando-se os Persas (427 a.C.) na abertura desloca-se o foco à região em que se situava, na Antiguidade, o Império Aquemênida (550 a.C. – 330 a.C.), e em que hoje se encontram, entre outros, Israel, Irã e o Iraque. A menção ao povo da Babilônia — especificamente à culpa em relação ao povo da Babilônia — já no primeiro parágrafo localiza com mais precisão o país de que se trata aqui: o Iraque. De modo similar ao que observamos no já citado *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht, o encadeamento de textos pertencentes a diferentes épocas e gêneros nos traz a circunstâncias históricas presentes ao mesmo tempo em que nos lembra de seu caráter etéreo.

Com o épico brechtiano, no entanto, propõe-se questionamento acerca do que seria imutável — é possível transformar os rumos da história —, ou seja, propõe-se uma lembrança constante de que nossa essência não é rígida e pode ser aprimorada pela observação atenta e racional das circunstâncias. Nas peças de Jelinek que citamos ao longo desta tese, por sua vez, e nisso reconhecemos marca desta linhagem literária austríaca a que pertencem Nestroy e Kraus, o bombardeio de vozes díspares e de informações nos lembrará do excesso de mutabilidade dos sujeitos e das circunstâncias. O resultado final possui solidez e sentido crítico, situa-se historicamente, mas despoja o sujeito do que se poderia compreender como essência: só existe e só conta como forma de atuar no mundo o que se manifesta pela superficialidade. É interessante, aqui, pararmos para estabelecer cotejo com reflexões propostas por Ludwig

Wittgenstein.

Considerando-se ainda *Bambiland*, a data de publicação também pode ser acionada como elemento que evidencia qual o conflito que fornecerá matéria para a elaboração dramática: o monólogo-polílogo é publicado no site oficial de Jelinek no dia 2 de abril de 2003 — menos de um mês depois do início da Guerra do Iraque. A indicação da data da primeira publicação e das atualizações, nos dias 5 de abril de 2003 e 5 de maio de 2004 — ou seja, enquanto a guerra ainda se desenrolava —, contribui para a proposição de sentidos de uma das vozes que constitui a narrativa de *Bambiland*: a que emula, assim como no texto de Karl Kraus, o discurso de um correspondente de guerra — este não terá sua identidade especificada, no entanto, construindo-se por pronunciamentos que se misturam ao fluxo de vozes que formam o texto:

Talvez venhamos a ver a tempestade de fato nos próximos dias, eu me esforço, me esforço mesmo. Já estou me esforçando. Não consigo escrever mais rápido. E certamente escrevo mais rápido do que você. Dá pra ir descrevendo a tempestade, antes que ela aconteça? Posso tentar, diabo talentoso que sou, com o jeito durão como vou aos fatos e os torço, fazendo-os olhar para trás, mas aqueles que ainda olham para o futuro, trago-os aqui. Eu torço o pescoço deles, dos fatos. Para começar, uma pergunta: você acha que vale lutar por essa religião? Justo agora que falar seria tão importante, o golfinho vem de novo e me distrai, o que os animais sempre conseguem fazer comigo, mesmo quando estou prestes a romper laços de amor e moralidade com um único golpe. (JELINEK, 2003, s/p. *Tradução nossa*).

Interessante observar como este autolouvor por parte de um correspondente de guerra também pode ser observado em *Os últimos dias da humanidade*, traçando-se mais uma vez a relevância deste diálogo intertextual para a composição de *Bambiland*.

Aqui, no entanto, a personagem é construída com base em figura pública reconhecível ao momento da publicação do texto: o repórter Julius Ferdinand Hirsch, redator de origem judaica que também atuava a serviço do *Neue Freie Presse*. No excerto abaixo, em composição que nos remete à inserção das canções com que Brecht trabalhará em sua produção — data, aliás, também de 1918 a peça *Baal*, a primeira publicada por Brecht, que contém 4 canções —, podemos observar mais uma vez que, se a especificação da figura nos faz lembrar que a Primeira Guerra Mundial é a circunstância que subjaz à crítica dos discursos que se apresenta, o tema e seu tratamento permitem que a crítica aponte de modo mais generalizado para o procedimento jornalístico frente às guerras — generalização que se acentua ainda mais pelo

claro movimento de retomada que observamos em *Bambiland*⁸⁷:

Hirsch (entra cantando a melodia de “O perdulário”): Feliz e sem pesadelos,
Na guerra continuo inteiro
Escrevendo crônicas Como repórter.
Mesmo que condições tivesse, Nem por isso militar seria. (Ganho uma fortuna
Com outra artilharia.)

Como aqui na retaguarda Não tem marcha
nem vigília Só me resta montar guarda
No quartel da imprensa.
Mesmo na trincheira Parado ficaria.
(Me deram pois uma distinção Um posto na redação.)

No decorrer da batalha Rápido posso informar. As heróicas proezas
De longe relatar. Pelo triunfo lutarei
E sem dúvida ganharei. (Nem bem começo a escrever,
Todos os inimigos fogem.)

Por isso digo a mim mesmo Me sinto em casa.
O repórter relata Como combate a massa.
(À prova de bala
Vivo despreocupado e contente
Neste bélico negócio.)
(KRAUS, 2017, p. 84 - 85).

Destaque-se, ainda, a potência de atuação no mundo atribuída às construções midiáticas e, de modo mais geral, aos discursos, tanto nos excertos observados de Jelinek quanto nos de Kraus. As investigações a que as peças se propõem se relacionam antes com as práticas da mídia e com a alienação promovida, paradoxalmente, pela veiculação das notícias de guerra. Em questão está o acesso aos fatos: observam-se os observadores e os responsáveis pela transmissão de informações, evidenciando-se pela paródia — com exagero? — certos aspectos de sua ideologia e procedimentos. Observe-se, por exemplo, o trecho a seguir, d’*Os últimos dias da humanidade*, em que é notável a crítica à falta de métodos confiáveis na construção de discussões acerca da guerra:

O patriota: O que me diz do exagero com que os países inimigos avaliaram o
motim de três, veja bem, apenas três marinheiros alemães?
O assinante: Isso merece uma só resposta: grande motim na frota inglesa.

O patriota: Onde, como?

⁸⁷ Cabe nos lembrarmos, aqui, que a intertextualidade tem poder transformador também sobre o texto publicado anteriormente. Ao retomar processos identificáveis em *Os últimos dias da humanidade*, Jelinek fortalece a possibilidade de vermos arquétipos na construção das personagens de Kraus que se baseiam em seus contemporâneos, assim como de vermos peso universalizante nas circunstâncias que representam, a princípio, eventos situados em períodos estritos da história.

O assinante: Em Spithead the Nore.

O patriota: Ora essa... um motim?

O assinante: E que motim! Motim nem é a melhor palavra! Atingiu quase toda a frota do almirante Duncan. Os amotinados bloquearam o Tâmesa com vinte e seis navios de guerra.

O patriota: Jura? Onde leu isso? Que motim foi esse?

O assinante: Um motim que parecia ser o prelúdio de uma revolução.

O patriota: Não me diga! Que revolução, que motim?

O assinante: Mas como que motim? Aquele que o distinto correspondente nos recorda!

O patriota: Ah, claro, é verdade... e quando foi isso?

O assinante: Nos últimos anos.

O patriota: Mas como assim, se não soubemos de nada? E agora vem à tona? Por favor, diga exatamente quando isso aconteceu.

O assinante: Em 1797.

O patriota: Olha... que isso não é bem nos últimos anos!

O assinante: Como não? Nos últimos anos do século XVIII!

O patriota: Mas... de que nos serve isso agora?

O assinante: Ora... tem se falado muito!

O patriota: Claro, e se ainda por cima é verdade! Sabe de uma coisa? Ficaria satisfeito se isso influenciasse o moral da Entente, especialmente se, por exemplo, na França...

O assinante: Tomara... Na França, acaba de estourar a Revolução Francesa!

O patriota: Não me diga... onde leu isso?! (Muda a cena)

(KRAUS, 2017, p. 205 - 206).

Já em *Bambiland* emprega-se, para a empreitada, uma forma teatral que remete às mídias sujeitas a este olhar crítico: ou seja, os propósitos associados ao teatro épico serão alcançados por meio do emprego de método de escrita passível de ser enquadrado nesta forma que parte da crítica convencionou denominar pós-dramática. Ainda que o resultado final nos permita contemplar um sentido crítico, a organização do texto remete ao conjunto pouco articulado de diferentes enunciados — manchetes, slogans, frases prontas — com que somos continuamente bombardeados e a partir do qual organizamos nossos mundos de olhar o mundo. Contemplamos, neste texto de 2003, consonante às notícias referentes da guerra do Iraque que invadiam massivamente os jornais, de modo hiperbólico e até caricatural, o caráter alienado do

observador ocidental. O acesso à linguagem deste conduz à reflexão em torno dos mensageiros, aqueles enviados à guerra cuja subjetividade seleciona e molda a “verdade” das informações às quais teremos acesso:

Eles combatem, claro. Pois bem. O que mais poderiam fazer. Combatem. O pior é que o que digo traz preocupação aos pais dos filhos que estão longe. Não faz mal. Em outros lugares a pobreza chega a extremos, aqui ao menos eles têm uma ocupação e ficam longe da rua, se mandaram de onde teriam precisado deles, estão em outra rua, mas também estamos lá. Também estamos lá e enviamos as imagens, aderimos a elas, somos os selos de nossas imagens, cujo único objetivo é voltar para casa. Para casa. Somos o supremo. Mais hábeis não há, por isso enviamos as imagens. Para que não sejamos nós mesmos enviados. Para a areia. Que se cumpra o bem, e que seja nossa a vitória! Somos o muro, dizer sim é nossa primeira atividade mental. Onde dizemos sim, tem início o início enfim. Gravamos, bebemos e enviamos. Por que ele quer saquear esta cidade? Vamos dizer para ele e junto vamos enviar as imagens, para que ele também entenda o que falamos para ele. (JELINEK, 2003, s/p. *Tradução de Tassia Kleine*).

Pela linguagem, emula-se a voz de um “nós” ocidental, que em muitos momentos se manifesta como representação dos jornalistas correspondentes de guerra, e se evidencia sua ignorância no que diz respeito aos habitantes do país invadido. Seria possível, sim, um apontamento crítico no sentido de que também o observador se delinea no âmbito do texto de modo estereotipado — crítica que também caberia à voz que prevalece em *Nach Nora*. Se considerarmos, no entanto, que Jelinek e nós, seus leitores/espectadores, seríamos justamente aqueles em certa medida representados por esta voz, o texto teria o efeito de uma dupla provocação: enfatiza-se a limitação de nossa percepção tanto pela ignorância da voz que narra, nossa representante, quanto pela nossa constante sujeição a esse mesmo olhar redutor — mesmo quando olhamos para nós mesmos.

Tendo em vista os empregos da linguagem, não surpreende que até mesmo os modos de reação da crítica aos textos de Jelinek coincida, em partes, com os modos de reação aos textos de Nestroy e de Kraus. Um dos pontos frequentemente apontado como problemático é a falta de originalidade⁸⁸. Guldall, ao tratar de *Bambiland*, destaca a oposição binária entre o

⁸⁸ Já tratamos, neste subtópico, sobre como as adaptações de Nestroy levavam o autor a ter que lidar com esta mesma crítica, a de ser um imitador. Jelinek, ao reagir ao apontamento de um crítico cujo nome não conhecemos, que teria dito que seu trabalho não é original, escreve o texto *Das Parasitär drama* (pt. O drama parasitário), disponível integralmente em seu website oficial, no qual anuncia que seu procedimento de escrita é, de fato, o de devorar o que vê pela frente, como o porco, organizando a substância devorada para a escrita de seus textos (JELINEK, 2011, s/p.). E não é o movimento de retomada por si que torna sua escrita revolucionária: a história da literatura nos mostra, o que fica evidente pelo breve apanhado de textos literários e teatrais que são mencionados nesta tese, que outros antes de Jelinek se aproveitaram, de modo mais ou menos marcado, da potência da citação. Kraus, por exemplo, que em seu texto *Vom Plagiat* dá o nome de “Einschöpfung” para a técnica pela qual integra

“nós” que continuamente se manifesta e os outros — que poderá ser interpretado como outras culturas de modo geral, ou especificamente como a população do Iraque. O crítico chega à conclusão de que não haveria atributos verdadeiramente literários na obra de Jelinek e de outros escritores europeus que manifestam uma postura antiamericana. A seu ver, o procedimento, que se realiza pela criação de uma voz presunçosa, infantil, que representaria a cultura norte-americana, não constituiria uma análise comportamental válida, mas antes postularia o que os Estados Unidos seriam — um “atoleiro de violência e desejo e vontade de poder” (GULDALL, 2011, p. 194. *Tradução nossa*). *Bambiland*, assim, pelos processos de simplificação grosseira pelos quais passa a voz narrativa central, tornaria-se uma propaganda antiamericana grosseira — e nem a musicalidade e os fluxos de vozes resgatariam a peça dessa “falta de qualidade” (GULDALL, 2011, p. 201). Mesmo que em outros momentos do livro demonstre consciência acerca da falta de originalidade como projeto e perceba a aparente regularidade do procedimento em diferentes autoras e autores, Guldall não investiga a fundo possíveis proposições críticas e estéticas da peça em questão, nem recorre a uma história do método para compreender suas funções em diferentes circunstâncias.

A presença da individualidade na própria cultura sendo reiteradamente afirmada por uma voz que se apresenta como “nós” é apenas um primeiro movimento reflexivo em torno do inevitável entrelaçamento entre o privado e o político, tema caro à produção de Jelinek que coloca em xeque justamente a efetividade do conceito de individualidade — outra forma de manifestação da ideia de *superficialidade* no texto. Quanto à falta de sutileza, cabe pensarmos aqui que esta atua no sentido de evidenciar que em jogo estão discursos, e não eventos em sua complexidade, outra característica que aproxima Jelinek das dicções de Nestroy e de Kraus:

Uma técnica literária que eu uso é a das colagens. Eu alcanço em uma peça diferentes camadas linguísticas ao colocar enunciados que já existem na boca das minhas personagens. Não me esforço para criar pessoas redondas com falhas e fraquezas, mas sim polêmicas, com contrastes fortes, cores vigorosas, pintura em preto e branco; uma espécie de xilogravura. Vamos dizer que eu golpeio com um machado para que a grama não cresça mais por onde as minhas personagens passaram. (JELINEK, 1984, p. 14).

o discurso de outros a seus textos, chega a afirmar que é justamente pela natureza de plágio de seus textos que se pode dizer que as suas produções e os pensamentos fomentados por elas têm valor crítico (KRAUS, s/ ano, s/p. Disponível no site do *Projekt Gutenberg* — DE: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kraus/sprache/chap017.html>>. Acesso em 29 Jul. 2023).

Enfatizam-se assim a meta — e a intertextualidade — deixando ainda mais clara a inserção da obra da autora na linhagem do teatro épico, com notória estilização e consequente esfacelamento das aparências. No entanto, a revelação da artificialidade não ocorre com fins didáticos mais imediatos. Não encontramos possíveis heróis a quem cumpriria adotar, mesmo que não adotem, uma postura adequada diante de circunstâncias dramáticas e nem circunstâncias nas quais uma boa conduta até seria possível, mas perderia o sentido e a eficácia diante de uma estrutura disforme, caótica: estamos diante de uma produção que, se menciona indicações de conduta diante do contexto em questão, parece fazê-lo apenas para esvaziar de sentido a própria ideia de posturas e procedimentos críticos como solução. O posicionamento político é bem claro: “What she reveals behind the ‘excess of words’ by the oscillating narrator and the voices which justify the war, is the total silencing of the voices of the victims of global politics, economy, and warfare” (BASTIAN, 2017, s/ paginação). O pessimismo que permeia seus textos, no entanto, conforme já mencionamos, faz com que mesmo seus aliados em termos de posicionamento não sejam econômicos em críticas à sua obra — no que diz respeito ao feminismo, por exemplo, Inge Arteel (apud KANTIONO, 2005, p. 32) chega mesmo a afirmar que identificaria na obra de Jelinek um “olhar malvado”:

(...) A escritora desencadeou críticas públicas com este romance [*A Pianista*] e também com outras obras. Inge Arteel a censura pelo tratamento pessimista dos problemas das mulheres, o que é incompatível com as ideias do feminismo. As pessoas até falam sobre o “olhar malvado” de Elfriede Jelinek. Estas são experiências inteiramente subjetivas, sem crítica social explícita.

Levando em conta o masoquismo e o voyeurismo de Erika, isso pode ser interpretado como uma tentativa de desmistificar o corpo feminino. Outra crítica a Jelinek é que, com exceção do romance *A pianista*, ela dispensou a autobiografia e a perspectiva em primeira pessoa. Isso é visto como um golpe nos alicerces da literatura feminina. Inge Arteel confirma que para Jelinek esta renúncia significa que ela não acredita numa autêntica constituição subjetiva. A personagem Erika, por exemplo, não desenvolve nenhuma personalidade. O tema deste romance é a estrutura social tradicional e uma imagem negativa das mulheres. (KANTIONO, 2005, p. 32. Tradução de Tassia Kleine).⁸⁹

⁸⁹ (...) Die Schriftstellerin hat mit diesem Roman [*Die Klavierspielerin*] sowie mit anderen Werken in der Öffentlichkeit Kritik hervorgerufen. Inge Arteel macht ihr Vorwürfe wegen der pessimistischen Behandlung der Probleme der Frauen, die mit den Vorstellungen des Feminismus unvereinbar ist. Man spricht sogar vom “bösen Blick” Elfriede Jelineks. Es handele sich bei ihr um ganz subjektiv erlebte Erfahrungen ohne explizite Sozialkritik. Zieht man Erikas Masochismus und Voyeurismus in Betracht, kann dies interpretiert werden als ein Versuch, den weiblichen Körper zu entmystifizieren. Eine andere Kritik an Jelinek ist, dass sie abgesehen von dem Roman *Die Klavierspielerin* auf Autobiographie und Ich-Perspektive verzichtet hat. Dies wird als Stoß gegen das Fundament der Frauenliteratur betrachtet. Inge Arteel bestätigt, dass dieser Verzicht für Jelinek bedeute, sie glaube nicht an eine authentische Subjektkonstituierung. Die Figur Erikas zum Beispiel entfaltet keine Persönlichkeit. Gegenstand dieses Romans ist die traditionelle gesellschaftliche Struktur und ein negatives Frauenbild. (KANTIONO, 2005, p. 32).

A falta de um propósito imediatamente humanista, e mesmo certa impossibilidade de se manter uma atitude consistente no que se refere a esses posicionamentos, fica igualmente evidente na composição — traço que, conforme vimos, também já foi frequentemente apontado e criticado na produção de Nestroy. Inviabilizam-se, assim, noções como a de um espectador/leitor ideal, que desenvolveria a postura crítica ideal a partir do que vislumbresse no palco. Não há, inclusive, uma linha de leitura que possa se apresentar como a ideal: são vozes díspares as que ouvimos, de origens as mais variadas. As várias camadas de linguagem em *Bambiland* refletem a consciência acerca da limitação do conceito de autoria e, por conseguinte, da propriedade da autora em relação ao seu próprio texto, o que também ocorrerá em *Depois da Casa de Bonecas*. Breve parênteses: há aqui material para uma discussão radical a respeito da superfluidade e mesmo da impossibilidade de buscar-se uma “encenação fiel” — essa liberdade concedida à encenação em relação ao seu texto base bem pode ser aproveitada para reflexões acerca da tradução da obra de Jelinek, e será ponto de partida para as considerações acerca da tradução de *Nach Nora* que marcarão nosso quarto capítulo.

Jogando de modo consciente com sua característica ficcional, tomando de empréstimo elementos provenientes de discursos comprometidos com o pacto de veracidade em sua forma bruta, indaga-se a respeito dos limites entre os discursos e a vida. Qual o impacto dessas duas instâncias uma na constituição da outra? O hiper-realismo dos jogos de retomada traz, por si, a atenção ao modo como se organiza o texto, sugerindo que se inicie uma reflexão em torno das propostas e dos efeitos de diferentes discursos literários e midiáticos em sua relação com nossa experiência da vida. Vamos, assim, ao encontro de crítica de Guy Debord que pensa em nossa sociedade como “sociedade de espetáculo”: como característica de nossa sociedade contemporânea, Debord aponta uma relação entre pessoas e eventos mediada por imagens (DEBORD, 1997, p. 14) — “tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (p. 13). A impossibilidade de viver diretamente diz respeito, aqui, ao empobrecimento da experiência do indivíduo que se torna mais evidente a partir da “terceira revolução industrial”: a maior reprodutibilidade técnica das imagens limitaria a percepção e a ação humana às vivências que nos seriam possibilitadas pelo acesso a padrões e imagens repetidas. Portanto, se podemos questionar, da formulação de Debord, a noção de “viver diretamente” — seria possível? —, cabe ressaltar que se trata aqui de uma crítica à vida conforme moldes extremamente restritivos. A experiência artística rica e variada, se não nos resgata desta realidade, ao menos teria o poder de despertar a nossa consciência a respeito de algumas de

suas características: em *Bambiland* e em *Nach Nora* observa-se um jogo literário que desafia esta noção a que tão frequentemente se recorre para a defesa do potencial humanizador de se manter informado e de fruir de produções artísticas. Temos aqui hábitos que entram e saem da moda, de que podemos nos vestir para em seguida nos despojarmos, conforme determinações do mercado. A dura crítica ao sistema inclui a vista de uma impossibilidade de ser em profundidade, impossibilidade que chega até nós por meio de uma pluralidade tão vasta de discursos que, se nos dão vertigem, não é tanto por olhar um abismo, que se revelaria para nós com suas feições trágicas, mas antes por não conseguir contemplar nada mais, mais bem amparados quando acompanhados da comédia, do que alguns poucos contornos do raso.

Antes de passarmos para o próximo capítulo, vale justificarmos aqui nossa opção de termos limitado nossas considerações aqui às relações que pudemos observar, com foco na atuação da superficialidade, entre a produção de Jelinek e a obra de Nestroy e de Kraus. São significativas, afinal, as possibilidades interpretativas que se descortinam ao refletirmos sobre os pontos de contato da obra da autora, incluindo-se aqui *Nach Nora*, com o pensamento de Ludwig Wittgenstein e com a obra de Ödön von Horváth e do *Wiener Gruppe*, por exemplo. Inicialmente, nosso recorte diz respeito ao fato de percebermos Nestroy como nome fundador de uma tendência estética, em que jogos linguísticos se articularão à crítica social de modo muito particular, fortemente associado à oralidade e ao contexto imediato de absorção, que se desenvolverá e permeará a obra dos autores supracitados de maneiras distintas. Justamente em Kraus, que resgatará o nome de Nestroy e o reintroduzirá como tópico de interesse à academia — a partir da publicação de seu já mencionado “Nestroy und die Nachwelt” (1912) —, percebemos que a influência de Nestroy será empregada para a construção de uma literatura cuja potência crítica em muito se aproxima da de Elfriede Jelinek, com foco, pela metatextualidade, na atuação das mídias e dos discursos de modo geral. Nossa leitura de *Bambiland* e de *Nach Nora* em cotejo com *Os últimos dias da humanidade*, de Kraus, revelou a existência de um contato entre as obras que se dá pela retomada direta e destacada de métodos — por exemplo, o emprego das epígrafes como forma de acentuação dos processos intertextuais e os jogos com a ideia de *nada ser elaboração do autor* — ou da autora —, o que se colocará clara- e objetivamente no texto, como item que potencializará a crítica social desenvolvida. Nosso recorte se pautou, enfim, pela localização de uma influência central à linha da literatura austríaca na qual situamos Jelinek, que terá seus métodos ligados ao ceticismo linguístico, o que nos levou a Nestroy, e, em seguida, pela localização de uma influência evidente e específica, Kraus, que também terá na crítica aos discursos midiáticos um núcleo de sua

expressão.

Uma vez discutida a *arquitextualidade* de *Nach Nora* e da produção de Elfriede Jelinek de modo mais geral, é hora de analisarmos mais de perto a peça teatral de 2013. Trataremos, no capítulo seguinte, de observar o texto, seus hipotextos e seus recursos preferenciais. No que diz respeito aos objetivos de nosso trabalho, visamos não apenas introduzir o texto, em sua tradução para o português, no Brasil, mas também facilitar processos de assimilação, entre leitores falantes de português, de métodos e estratégias de Jelinek que são associados às tradições com que a autora dialoga. Nossa próxima leitura será seguida, enfim, já em nosso quarto capítulo, de nossos comentários sobre as escolhas de tradução que tomamos ao longo de nosso trabalho para, enfim, apresentarmos a versão em português de *Nach Nora*.

3 O TERTIÄRDRAMA: UMA ANÁLISE DE *NACH NORA*

Há dois aspectos de especial interesse para nossa pesquisa no que se refere à análise da elaboração de *Nach Nora*, ambos fundamentais para a discussão em torno da manifestação da superficialidade e do melhor modo para transpor esses discursos desprovidos de profundidade do alemão austríaco para o português brasileiro. Por meio da análise dos efeitos e sentidos do texto, nota-se que uma série de camadas interpretativas pode ser liberada à medida que os leitores/espectadores reconhecem mais referências, as quais possibilitam que a audiência se torne mais ciente dos jogos discursivos em que a produção nos envolve. No que concerne ao processo de escrita que possibilita este diálogo abrangente, ao o observarmos com atenção e à luz de categorias de análise que contemplem o teatro pós-dramático, aproximamo-nos de um processo de escrita relevante não apenas para a dramaturgia pós-moderna, mas para a literatura pós-moderna de modo geral.

Daremos início ao presente capítulo com uma apresentação geral da peça, retomando e complementando comentários introdutórios verificáveis em capítulos anteriores. Por meio desta descrição mais geral, chegaremos ao levantamento de recursos preferenciais que conduziu a organização de tópicos relevantes para a análise a que agora nos lançaremos, a saber, em linhas gerais: a hipertextualidade, com destaque para a colagem; a recorrência a métodos de transformação do discurso, como a paródia e o pastiche; a dissolução de elementos de escrita que são característicos da forma dramática; o emprego da moda como tema que ilustra, também, as discussões em torno da superficialidade; e o desenvolvimento de crítica em que se destacam traços do grotesco e do pessimismo perceptíveis na dicção da autora.

Para a apresentação geral, é interessante recorrermos a considerações que cabem a um primeiro contato estabelecido com o texto, o que de modo geral se dá pelo *website* oficial da autora. À primeira vista, é exclusivamente um dado paratextual que nos indicará que o texto tem o palco como horizonte: o *link* que nos levará a ele se encontra na coluna em que a autora insere, por vezes integralmente, parte significativa de sua produção para o teatro — há, ainda, colunas específicas para seus comentários e para outros gêneros de sua produção literária, ficcional e ensaística. De resto, não se verificam em *Nach Nora* os elementos que facilitam seu enquadramento para o leitor: não há *dramatis personae* nem nomes de figuras que antecedem o que seriam suas falas, mas apenas 11 parágrafos, de

modo geral longos, com enunciados que não se distinguem um dos outros por meio de destaques de edição ou diferenciação de fontes, o que, se fosse feito, nos daria pistas acerca de como identificar qual o dono ou quais os donos das diferentes vozes que se manifestam. É, no entanto, sem maiores pistas que o leitor brasileiro, não familiarizado com a produção de Jelinek, inicia sua leitura. Àquele que chegou até aqui depois de percorrer os capítulos anteriores, ou que é familiarizado com literatura canônica mundial traduzida para a língua alemã, ou mesmo especificamente com a produção anterior de Elfriede Jelinek, o título já constitui uma sugestão interessante de sentidos possíveis: *Nora*, conforme já mencionamos, é a tradução célebre para o alemão do título do drama que no Brasil recebe o título de *Casa de Bonecas*, de Henrik Johan Ibsen. Além disso, um dos textos para teatro mais populares dentre a produção de Elfriede Jelinek é *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, de 1979, que faz referência justamente às peças *Casa de Bonecas* (1879)⁹⁰ e *Os Pilares da Sociedade* (1877), também de Ibsen. Mesmo com o reconhecimento do título, no entanto, ainda é necessário um olhar detido para que se comece a decifrar, antes da leitura, a natureza do que se encontrará pela frente.

Ainda neste movimento de primeiro contato, nossa atenção recairá sobre as duas imagens que ilustram o texto, que, na presente tese, encontram-se disponíveis em nosso quarto capítulo, na parte em que se apresenta nossa proposta de tradução para *Nach Nora*. Por meio das imagens, o caráter crítico do texto acerca de assuntos ligados à política e sociedade se fará evidente; ao leitor mais informado, será possível estabelecer conexão com o já mencionado crime de descaso que levou, em 2013, ao desabamento do prédio Rana Plaza, localizado em Savar, periferia de Daca, em Bangladesh, cujos 8 andares abrigavam confecções têxteis. Essa associação será fortalecida ainda pela indicação da data em que o texto foi postado, em 22 de outubro de 2013, poucos meses depois do desabamento, que ocorreu no dia 24 de abril.

Desse modo, podemos perceber que a dimensão política é o primeiro aspecto do texto a se destacar. Pode-se logo, pela seleção das imagens e evidente injustiça que

⁹⁰ É justamente para facilitar o reconhecimento do hipertexto, considerando-se que no Brasil o título *Nora* não nos faz, de modo imediato, pensar sobre a mais popular das peças de Ibsen, que o grupo de tradutores que traduziu *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* para o português brasileiro optou não pelo que poderia ser compreendido como uma tradição “ao pé da letra”, ou literal, do título, que resultaria em algo como *O que aconteceu depois de Nora deixar o seu Marido ou Pilares das Sociedades*, mas sim por *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* (JELINEK, 2023).

circunda o caso, afirmar que a perspectiva adotada será favorável aos trabalhadores em suas causas e demandas. E aqui, com o contato marcado com o tempo presente e com seus problemas, com a relevância da imediatez histórica para a construção literária e teatral, temos um ponto relevante — há outros que serão apresentados e discutidos ao longo desta análise —, que justifica nossa percepção de que há um movimento de recepção produtiva, por parte de Jelinek, da produção de Brecht. Este movimento, a filiação de sua dicção à tradição do teatro épico, deixa-se observar não apenas na escrita de *Nach Nora*, nosso *Depois da Casa de Bonecas*, mas também de outros textos da carreira literária da austríaca.

Partamos, então, aos blocos de texto. As citações não referenciadas ao longo deste subcapítulo foram extraídas de nossa tradução do texto teatral, disponibilizada no próximo capítulo.

Nach Nora, ou melhor, *Depois da Casa de Bonecas*, já que trabalharemos agora com citações da nossa tradução para o português, será aberto por uma voz que se dirige diretamente a nós, leitores, em tom acusatório. Temos o supracitado desabamento como acontecimento base para a escrita, e de imediato dedos se apontam em nossa direção nos lembrando que isso acontece porque queremos ter nossos corpos embalados por roupas — “É nisso que dá você querer seu corpo embalado por uma roupa (...)” — acusação inescapável. O primeiro parágrafo, breve em comparação com os outros, será constituído por essa voz cuja determinação se mantém em aberto e que nos acompanhará em diferentes momentos do texto. Apenas a última frase do parágrafo — “Será que vão me matar quando me virem assim, tocada pelo vestido, montada com o vestido?” — abandona o tom acusatório, e talvez parta de outro sujeito: manifesta-se aqui a preocupação de uma acusada. Não podemos afirmar com certeza que se trate também de uma mudança de sujeito enunciador, já que, tendo em vista a temática em questão, o papel de acusado e de acusador bem pode ser desempenhado por todos. É possível, então, que a mesma acusadora se incrimine por também estar não apenas vestida, mas também tocada com a beleza do vestido, toda montada com o vestido. De todo modo, as ambiguidades da construção podem nos levar até a especular em todo da manifestação mais direta de um traço da *persona* da autora, que frequentemente destaca, em entrevistas e comentários⁹¹, o seu

⁹¹ Cf. GONDORF, Ulrike. Elfriede Jelinek verhacktstückt ihr Mode-Faible auf der Bühne. *Deutschlandfunk Kultur*, Jan. 2017. Disponível em: <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/urauffuehrung-das-licht-im-kasten-in-duesseldorf-elfriede-100.html>>. Acesso em: 03 Out. 2023. Cf. JELINEK, Elfriede. Mode. *Website oficial da autora*. 2000. Disponível em: <<https://www.elfriedejelinek.com/fmode.html>>. Acesso em: 08 Out. 2023.

interesse por moda, além de não esconder, conforme podemos observar no capítulo em que nos dedicamos à sua biografia, que se lança em tão grande medida a seus próprios textos. O pessimismo cabal acerca da conduta humana em sua obra é caracterizado, inclusive, por não deixar nenhuma forma de atuação e nenhum tipo de sujeito de fora da crítica que se constrói — incluir-se como possibilidade de voz exposta a críticas em seus próprios textos fortalece esta característica.

Ainda no que diz respeito ao procedimento de criação desta voz que abre o texto, não identificamos aqui processos de colagem a partir de discursos escritos extraídos de unidades textuais específicas, reconhecíveis. Há, no entanto, processos de retomada a partir de construções frasais e ideias pertencentes ao senso comum que criam um efeito de caricatura e sobre os quais também nos debruçaremos ao tratar das estratégias de retomada de hipertexto identificáveis em *Depois da Casa de Bonecas*. Antes de chegarmos a este ponto, no entanto, vamos acompanhar outras manifestações desta voz ao longo do texto e tratar de seu tom e de outras características estéticas de sua construção que contribuem com o resultado da construção de uma teatralidade grotesca.

A indeterminação dos sujeitos enunciadorez faz parte do projeto do texto analisado e é, conforme já mencionamos, item que confere maior liberdade de interpretação no ato da leitura e de atuação criativa a agentes teatrais que venham a trabalhar com adaptações e encenações. Para fins de nossa análise, no entanto, buscamos traçar uma identidade desta e das outras vozes localizadas no texto, sobretudo para fins de criação de sua dicção em nossa tradução. Como primeiro traço levantado para estabelecermos a unidade da voz de abertura, a qual se coloca como representante das costureiras mortas no desabamento, está o tom acusatório já assinalado acima, que será encontrado também em construções como: “Quem vai nos costurar agora em nossos corpos, que são tão frágeis? Quem vai fazer o acabamento dessa sutura? Ela não segura! E tá torta! Faça de novo!”. Tendo em vista a proposta de representar uma categoria com pouco acesso à educação formal e com pouca possibilidade de se expressar por meios de ampla divulgação, a escolha autoral é a de não trabalhar com retomadas de registros verbais que partem de um texto uno, reconhecível, mas antes com construções estereotípicas e de marca oral, ligadas ao mundo dos trabalhadores cuja função é pouco valorizada — “Vai ser deduzido do seu salário, mas de onde não tem nada não se pode deduzir mais nada”. Sabemos estar diante das vítimas que, conforme a voz que compreendemos como uma representação mais direta de Jelinek, a qual observaremos em

seguida, “não são mais bonitas”.

Essa falta de beleza depois do sacrifício e seu pronunciamento, que não é interrompido mesmo depois de sua morte, são indícios da possibilidade de vermos aqui, por meio da linguagem, a manifestação de sujeitos que podem ser compreendidos como mortos-vivos, zumbis — em mais de uma acepção de zumbi. A primeira diz respeito ao zumbi como construção de que se apropriou a cultura pop desde os anos 1930, com *White Zombie* (1932), de Victor Halperin, mas mais consistentemente a partir dos anos 1940: a princípio, as figuras percorriam o universo de pouco reconhecimento das histórias de quadrinho de terror, incluindo-se aqui o subgênero *weird menace*, que tem como característica relevante a brutalidade na representação gráfica dos ataques sofridos pelos heróis; em 1968, no entanto, com *A noite dos mortos-vivos*, os zumbis passaram a ser vistos como símbolo subversivo que se prestava, com seu potencial metafórico, ao desenvolvimento estético de uma crítica à sociedade desta que ficou conhecida como *Era da Guerra do Vietnam*⁹². O interesse deste apontamento, no que diz respeito à organização de uma encenação, por exemplo, é o de observar produções culturais que se apropriam da figura dos zumbis como inspiração estética para a construção dos emissores, ou das emissoras, dessas vozes no âmbito de uma peça — a apropriação de recursos da cultura pop é, inclusive, um dos métodos empregados por Elfriede Jelinek para a criação de seu universo literário e, ainda, atualização relevante para a manutenção do Teatro Épico. Na citação abaixo, por exemplo, ainda que em questão não estejam os textos da autora em que se manifestem imagens e discursos de zumbis, há a declaração clara de que elementos da cultura pop inspiram sua estética:

Claro que isso corresponde a um estilo de encenação próprio, tipificado, que, infelizmente, nas minhas peças foi empregado tão bem como nunca antes. Eu pelo menos entendo a minha *Casa de Bonecas* como uma continuação do teatro brechtiano com recursos literários modernos, recursos da cultura pop dos anos 50 e 60, que também consistem em colocar lado a lado material previamente encontrado – puro ou misturado com seus próprios elementos, que tenham sido usurpados do contexto original – para atingir uma consciência de estado e fatos. (JELINEK, 1984, p. 15. Tradução de Angélica Neri e Tassia Kleine).

Outra acepção de zumbi que interessa à construção de *Nach Nora* — e vale

⁹² As informações mais gerais acerca das figurações dos zumbis foram extraídas do livro de Luckhurst. Cf. LUCKHURST, Roger. *Zombies: a cultural history*. Londres: Reaktion Books, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=J1yXCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 30 Jul. 2023.

destacar que o “minha Casa de Bonecas” a que a autora se refere na citação não é *Nach Nora*, o o nosso *Depois da Casa de Bonecas*, mas sim *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou os Pilares das Sociedades*, o que se pode afirmar pelo ano da primeira publicação do texto “Ich schlage sozusagen mit der Axt drein”, de 1984 — diz respeito às origens do termo. E, aqui, podemos ressignificar essa figura, a do zumbi, frequente nas construções fictícias modernas considerando sua história ligada a sistemas de crença e folclore. Ainda em Luckhurst encontramos a apresentação de diferentes origens possíveis para as figuras do zumbi, e essas são associadas a funções sociais que dizem respeito, também, à criação de um código de conduta em relação ao lamento pelos mortos — o zumbi atacará aquele que tardar em aceitar a morte de seu ente, leitura que ressoa simbolicamente em um filme como *Pet Sematary* (título que no Brasil foi traduzido como *Cemitério Maldito*), de 1989, dirigido por Mary Lambert e com roteiro do próprio Stephen King, que havia também escrito o romance homônimo em que se baseou a produção. Há especificidades, no entanto, que tornam distinta a figura do zumbi de acordo com seu país de origem:

The zombie is the loved one who has somehow catastrophically turned, in the same body yet a stranger to themselves and their kin. They can be (in Haiti) a pathetic figure of a long-dead relative who wanders forlornly into their home village years later, or (in Africa) a bewitched migrant whose labour destroys a fragile economic and social balance, or (in American and European horror films) the ravening wife, husband or child who has forgotten all emotional and social ties and is intent only on devouring their own kin(d). (LUCKHURST, 2015, s/p.).

Recorrendo-se às origens possíveis dessa figura que é, atualmente, tão presente em produções artísticas e culturais, chegamos a uma noção que interessa especialmente à crítica que se constrói na obra de uma autora como Elfriede Jelinek — um sistema econômico como o vigente não dá espaço para o exercício pleno do que se compreenderia como humanidade e do que se compreenderia como conexão social e emocional legítima com “os nossos”. Reconhece-se ainda uma “carcaça” humana, que se manifesta na superfície — há corpos, e discursos, há muito conhecidos e repetidos, cujo pronunciamento cabe para a atuação dessas entidades frente à sociedade. Que não haja limites reconhecíveis pela formatação, em um texto como *Nach Nora*, entre esses que compreendemos como os enunciados das mortas-vivas e das demais vozes, cumpre uma função crítica interessante: traços de zumbi se espalham e se tornam perceptíveis nas demais vozes, inclusive naquela

que tem um referente textual específico e declarado no texto, no caso, a de Karl-Johan Persson. Essa possibilidade se relaciona a um projeto consciente da estética jelinekiana, que já afirmou, conforme podemos ler no artigo “Untote”, de Moira Mertens — que analisa justamente a figuração dos mortos-vivos na produção da autora —, que não teria o ideal de criar vida em sua obra, mas sim de inserir ali o inanimado e, assim, justamente reduzir o que poderia haver de vivo (MERTENS, 2013, p. 293). Neste sentido, a ausência de figuras corporalmente demarcadas, traço que se percebe em Jelinek desde *Wolken.Heim.*, fará com seus textos se constituam antes de perspectivas discursivas que se encontram e se sobrepõem umas às outras (BLOCH *apud* MERTENS, 2013, p. 293), mostrando-se desprovidas de potência significativa, e que, assim, sob a ótica corporal do horror fantástico, podem ser imaginadas como mortos, corpos e zumbis (Annuß *apud* MERTENS, 2013, p. 293). Que as figuras dos mortos-vivos se deixem apresentar por meio dos “cadáveres linguísticos” que são essas carcaças discursivas, as superfícies linguísticas, acaba funcionando também como uma espécie de ironia a respeito de processos e técnicas literárias que se ocupam de criar personagens com vida, profundidade.

A percepção de zumbis em *Nach Nora* pode ser ainda sugerida e sustentada — e embora, claro, o próprio texto já constitua indício o bastante — pela presença mais clara dessas figuras em outros textos da obra de Elfriede Jelinek, como em *Die Kinder der Toten* (pt. Os filhos dos mortos), de 1995, que tem como tema o Shoah — ou Holocausto⁹³. Assim como em *Nach Nora*, pode-se dizer que o tétrico e o grotesco se manifestam em *Die Kinder der Toten* pela associação de pessoas que foram vítimas de crimes contra a humanidade às figuras dos zumbis, que se associam aos gêneros do horror e do cômico. A aproximação de mau gosto, para dizer pouco, não chega ainda a se colocar como resposta à altura a uma

⁹³ Leila Danziger, em seu artigo “Shoa ou Holocausto: a Aporia dos Nomes” (2007), fará levantamento de posicionamentos acerca de qual seria o melhor termo para se referir ao genocídio que levou cerca de 6 milhões de judeus à morte no contexto da Segunda Guerra Mundial. Melamed, conforme indicado no artigo em questão, falará sobre como o termo Holocausto, com sua origem religiosa, emprestará caráter passivo e volutário à morte; Wiesel evitará a palavra por percebê-la “desnaturada à força de utilização”, tendo preferência por construções com teor místico – *Acontecimento* ou *Reino da Noite* – que melhor traduziriam evento que se situa para além do entendimento (WIESEL *apud* DANZIGER, 2007, p. 02). Haverá quem reflita sobre o termo e veja por bem mantê-lo: La Capra, por exemplo, que também tem sua visão apresentada por Danziger, pondera que não há termos inocentes, e que Holocausto pode se sustentar como boa escolha por se distanciar daquelas frequentes entre os nazistas, como *Aniquilação* ou *Solução Final*. Ainda a seu ver, o uso atual e constante neutralizou as conotações sacrificiais. Considerando-se aqui que a própria comunidade judaica adota preferencialmente Shoa, de acordo com o texto, optamos por utilizá-lo sem deixar, no entanto, de empregar Holocausto para facilitar a compreensão de um público leitor brasileiro mais vasto. Cf. DANZIGER, Leila. Shoa ou Holocausto: a Aporia dos Nomes. *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/13903/11084>>. Acesso em: 08 Out. 2023.

forma de estruturação social que permitiu que se chegasse a tais eventos. Parte do nosso choque é decorrente de ficarmos mais alarmados com o tratamento ficcional conferido aos temas do que com os eventos em si: estes são rapidamente assimilados, tornam-se informação sem peso e com valor agregado, aproveitada e reaproveitada pelos jornais; não inspiram a urgência por transformação social que deveriam. Comoção maior provém de alguém “brincar” com isso: com os eventos, mas principalmente com nosso comportamento em relação aos eventos.

Uma vez observadas certas formas de atuação que remetem às figuras dos zumbis, centralizando, mas não se limitando, a essas que compreendemos como representações das vozes das costureiras, tratemos desta que pode ser compreendida como uma voz mais próxima não apenas da própria Elfriede Jelinek, mas também de sua audiência — de nós mesmos, em certa medida. A criação desta voz que se aproxima de possibilidades enunciativas da audiência é recurso já observável, conforme vimos, em um texto teatral como *Bambiland*.

Aqui, encontramos como procedimento uma mistura de elementos provenientes da oralidade, com preferência por enunciados e expressões idiomáticas cujo léxico dialoga, novamente de modo grotesco, com a circunstância concreta da tragédia que orienta a escrita do texto — “nem no meu enterro eu usaria essa camisa!”, “estamos ardendo por sair neste novo top (...)” —, e de construções que revelam esboços de erudição, retomadas parciais de ideias e noções canônicas, que se deixam adivinhar pela sua superfície reconhecível. Por exemplo, em “Antes as massas humanas se movimentavam, era o que se chamava política. Agora apenas indivíduos se movimentam, do passado para o presente” encontramos uma transfiguração por simplificação de linhas de pensamento que caracterizam a obra de pensadores como Riesman e Adorno — que esses sejam reconhecidos e tão facilmente retomados evidencia, ainda, um dos pontos frequentes da crítica de Jelinek, de acordo com o qual o reconhecimento dos problemas e limitações de nossa forma de agir no mundo não é ferramenta eficiente no sentido de auxiliar na proposição e concretização de atitudes transformadoras:

Autores muito heterogêneos, como Riesman e Adorno, por exemplo, confluíram para teorias da desmobilização política, cuja chave explicativa estava na cultura, em correlações entre estrutura da personalidade e estrutura da sociedade. O argumento disseminado era que o individualismo exacerbado da sociedade moderna teria produzido personalidades narcísicas, voltadas para a

autossatisfação e de costas para a política. Dado o caráter cômodo da dominação no capitalismo tardio ou na sociedade de massa, operada via consumo e afinada com o padrão dominante de individuação, a mobilização coletiva eclodiria apenas como irracionalidade ou, conforme Smelser, como explosão reativa de frustrações individuais, que as instituições momentaneamente não lograriam canalizar. De uma maneira ou de outra, a explicação tinha pilares psicossociais, amparando-se em emoções coletivas, e tom sombrio, ressoando o contexto de avanço dos regimes totalitários. (ALONSO, 2009, s/p.).

Trataremos, a seguir, ao nos concentrarmos nos métodos empregados pela autora para seu trabalho com processos intertextuais, mais especificamente, dos processos de citação e de alguns de seus efeitos pontuais. Neste momento, interessa-nos apenas pensar nos modos como a voz em que podemos nos ver refletidos, de certo modo, é arma crítica que aponta em todas as direções, sujeitando ao ridículo linhas de pensamento que, por buscarem revelar justamente aspectos que também a literatura de Jelinek visa expor claramente — trata-se aqui de sua busca por um esclarecimento pessimista —, veem-se especialmente ineficazes quando pronunciadas por sujeitos que não parecem nem buscar saídas, ao menos não de modo honesto, legítimo, do sistema que criticam. O discurso, assim como uma roupa, pode ou não vir a calhar para certas circunstâncias, pode ser ou deixar de ser tendência, e o modo como atua a serviço das estruturas que critica, sem constituir verdadeiro risco, acaba por funcionar como um melancólico atestado de impotência — apesar de bom instrumento para a construção do cômico. Aqui encontramos também um fundamento interessante para a opção pelo grotesco: a repulsa a certas insinuações e ideias verificáveis no texto pode fazer com este se manifeste menos como um item tão facilmente absorvível pelo sistema por ele veementemente criticado. Não se pode negar, no entanto, que o prestígio de que a autora goza — premiações, incluindo-se o Prêmio Nobel, adaptações para o cinema, reconhecimento por parte da academia e traduções disponíveis em 32 idiomas⁹⁴ — pode representar, ao mesmo tempo, um testemunho da capacidade de deglutição e apropriação, ou de sucção, para fazermos referência a *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, que caracteriza o sistema capitalista.

Outro testemunho desta capacidade do sistema capitalista são discursos como o de Karl-Johan Persson em sua já citada entrevista para a revista *Der Spiegel*⁹⁵. A

⁹⁴ Informação obtida por meio do *Index Translationum*, da UNESCO, que considera apenas traduções publicadas por editoras e devidamente catalogadas. Disponível em: <<https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx>>. Acesso em: 30 Jul. 2023.

⁹⁵ A entrevista pode ser lida em inglês em na versão internacional da *Der Spiegel* online. Disponível em: <<https://www.spiegel.de/international/europe/interview-with-h-m-boss-on-bangladesh-working-conditions->

construção da voz que representará o diretor-executivo e presidente da H&M em *Nach Nora* ocorre por meio da retomada de partes selecionadas da entrevista, que aparecem no texto teatral com algumas modificações — “Quanto vai nos custar este convênio de proteção contra incêndios? 500.000 dólares por ano. É válido por cinco anos, isso é 0,0025 por cento de nosso faturamento! Isso é alguma coisa? Nada isso não é! É pouco, mas não é nada. De fato, já é alguma coisa!”. Claro, o próprio gesto de seleção por parte da autora é feito de modo a destacar absurdos, ou pelo menos contradições, da linha de justificativa, ou de tentativa de reparação, apresentada por Persson. No entanto, não são necessárias as liberdades conferidas à literatura para que esses nos saltem aos olhos: o próprio título da entrevista, a retomada de um enunciado de Persson — “Estamos ajudando as pessoas a viverem uma vida melhor” (PERSSON, 2013, s/p.) — emitido logo depois do desmoronamento, no contexto de uma entrevista em que se discutia a responsabilidade social da empresa no que dizia respeito à segurança das trabalhadoras e dos trabalhadores da indústria da moda, revela uma insensibilidade grotesca — com o diferencial, em relação ao texto de Jelinek, de se tratar de uma tentativa de atenuar prejuízos que o crime possa ter imputado à H&M, e não de uma produção teatral que visa a crítica social.

Observando-se os enunciados que têm como base as respostas de Persson, chegamos a um traço fundamental da escrita de *Nach Nora*: a relação da escrita do texto com os discursos que este retoma, assimila e transforma deve necessariamente ser reconhecida pelo leitor/espectador para que se descortinam mensagens centrais da elaboração textual; daí termos acesso, pelo paratexto, a quais são as construções textuais que farão parte da tessitura de *Nach Nora*.

Ao falarmos de paratexto, recorreremos à terminologia proposta por Gérard Genette para se referir a elementos que, situados na zona fronteira entre o dentro (o texto em si) e o fora (os discursos do mundo sobre o texto), nos dão pistas importantes sobre como nos aproximar do texto, pelo que o autor, apropriando-se de palavras de Borges, estabelece uma comparação entre o paratexto e um vestíbulo — “que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder” (GENETTE, 2009, p. 9 – 10). Ao observarmos o sumário do livro *Paratextos editoriais*, de Genette, somos presenteados com uma série de elementos editoriais que exemplificam o paratexto, incluindo-se o próprio título; press- releases; dedicatórias e agradecimentos; e epígrafes, notas e comentários. Destaca-se o modo como,

na produção de Elfriede Jelinek, esses elementos são colocados em ação para que o leitor tenha uma orientação primeira antes de se aventurar por sua escrita. Sem o paratexto, limitariam-se de modo significativo as possibilidades de leitura de sua produção. Esses textos de acompanhamento, no caso de *Nach Nora*, abrem possibilidades que se manteriam praticamente invisíveis se não fossem justamente os paratextos — e essas possibilidades dizem respeito à atuação do *hipotexto*, categoria que discutiremos a seguir para analisar, dentre os processos que promovem a coexistência de diferentes textos em um mesmo texto, aqueles que interessam mais especificamente para a escrita da peça de Jelinek com que trabalhamos aqui.

Genette, em seu *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), anuncia logo na introdução que optará para se referir de modo geral a diferentes formas de estabelecimento de contato entre textos, pelo termo *transtextualidade*, em que consiste, a seu ver, o objeto da poética:

O objeto da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto, considerado na sua singularidade (este é antes, tarefa da crítica), mas o arquiteyto, ou se preferirmos, a arquiteytualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a “literariedade da literatura”), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos”. (GENETTE, 2010, p. 7).

A partir desta colocação, observa gestos de retomada na literatura, diferenciando-os pelo seu grau de canonicidade, de globalidade, de abstração e de explicitude, entre outros, para tratar, também, de efeitos e impactos obtidos pelo seu emprego. Neste movimento, menciona que, à altura da publicação do livro, vislumbrava 5 formas de estabelecimento de relações transtextuais — *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *arquiteytualidade* e *hipertextualidade* —, deixando claro que se ocupará, no volume, especificamente da última (GENETTE, 2010, p. 12). Vale destacar que essas se entrecruzam, propõem em conjunto os sentidos de sua elaboração, o que é mais do que evidente em um texto como *Nach Nora*, que tem, na transtextualidade, seu recurso máximo. Portanto, ainda que nos interessemos igualmente por outras formas, Genette nos fornecerá, ainda que por meio da discussão proposta mais especificamente em torno das formas da hipertextualidade, terminologia para pensarmos também sobre os outros processos transtextuais que identificamos em *Nach Nora*. A intertextualidade será

compreendida aqui, considerando que optamos por nos amparar nas definições terminológicas propostas por Genette, de modo mais específico do que o é em Julia Kristeva em seu popular *Introdução à Semanálise*⁹⁶. Genette assinala que extrai do termo conforme cunhado por Kristeva seu evidente *paradigma terminológico*, mas que o compreende como a presença efetiva de um texto em outro, a qual pode se manifestar dos seguintes modos:

Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete (...). (GENETTE, 2010, p. 8).

Ao lermos as linhas acima, parecemos estar diante de um manual que expõe recursos que se apresentam de modo concentrado, o que leva o texto a adquirir uma forte marca de artificialidade, em *Nach Nora* e em outros textos para o teatro de Elfriede Jelinek — destacamos aqui os já citados *Wolken.Heim* e *Bambiland*. Entre empréstimos declarados e não declarados, a crítica da austríaca se constrói, assim como ocorre em Karl Kraus, em grande medida, pela força que os discursos que combina em seus textos adquirem por existirem de fato, sem se enquadrarem, por vezes, no já mencionado pacto da ficcionalidade. As práticas transtextuais que identificamos em *Nach Nora*, no entanto, não encontram na intertextualidade, a nosso ver, seu centro de construção, conforme buscaremos defender a seguir, observando antes nesses que Genette defenderia como exercícios de hipertextualidade os movimentos de retomada mais significativos para a escrita do texto teatral. Observemos antes, no entanto, como outras formas de diálogo entre textos podem ser verificadas na produção.

O paratexto, anteriormente definido, constituirá, em *Nach Nora*, forma de estabelecimento de diálogo que deixará claro para nós, leitores, um traço distintivo crucial do texto teatral, de outro modo muito dificilmente perceptível. Trata-se aqui, em primeiro lugar, de sua inserção, pelo título, na linhagem que tem, conforme já mencionado, em *Casa de Bonecas*, de Ibsen, seu ancestral — motivo pelo qual o compreenderemos como drama primário. No texto teatral *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares*

⁹⁶ KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

das Sociedades, também de Elfriede Jelinek, *Nach Nora* encontra um ascendente direto, um drama secundário que permitirá sua caracterização como drama terciário: essa conexão será destaca pelo título, mas também pela indicação, na publicação disponível no *website* oficial, de que *Nach Nora* seria um epílogo ao texto teatral de 1979. É por meio desse paratexto que o texto se inscreve como marca de posição na Crise do Drama, que, conforme Iná Camargo Costa (2011, p. 15), instaura-se a partir do momento em que, no teatro de Ibsen, começou-se a narrar — posicionamento que será discutido de modo mais cuidadoso no presente capítulo.

Igualmente poderoso será o paratexto de *Nach Nora* pelo qual Karl-Johan Persson é apresentado, ao fim do texto, como colaborador, citando-se com especificidade a já mencionada entrevista com o diretor-executivo e presidente da *H&M*: nota-se, aqui, que o paratexto se transforma em crítica, deixando claro o inevitável entrecruzamento acerca do qual Genette discorre quando trata da impossibilidade da manifestação “pura” de uma das formas de transtextualidade que apresenta em seu levantamento:

Antes de tudo, não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e freqüentemente decisivas. Por exemplo, a arquitextualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, pela via da imitação (Virgílio imita Homero, Guzman imita Lazarillo) e, portanto, da hipertextualidade; o domínio arquitextual de uma obra é freqüentemente declarado por meio de índices paratextuais; esses mesmos índices são amostras do metatexto ("este livro é um romance"), e o paratexto, prefacial ou outro, contém muitas outras formas de comentário; também o hipertexto tem freqüentemente valor de comentário: um travestimento como o Virgile travesti é a seu modo uma "crítica" à Eneida, e Proust diz (e prova) bem que o pastiche é "crítica em ação"; o metatexto crítico se concebe, mas não se pratica muito sem o apoio de uma parte — freqüentemente considerável — do intertexto citacional; o hipertexto se protege mais disso, mas não completamente, a não ser por meio de alusões textuais (Scarron invoca às vezes Virgílio) ou paratextuais (o título *Ulisses*); e, sobretudo, a hipertextualidade como classe de obras é em si mesma um arquitexto genérico, ou antes transgenérico (...). (GENETTE, 2010, p. 16-17).

Se, das formas da transtextualidade, Genette classificará como metatextual aquela que estabelece relação crítica com os textos retomados, aquela que tem função de comentário, não podemos ignorar a dimensão crítica dos processos de incorporação e estabelecimento de diálogo com outros textos em *Nach Nora* — hipertexto cujo valor reside, aliás, conforme nossa leitura, em sua natureza de comentário crítico, o que buscamos e ainda buscaremos evidenciar ao longo deste trabalho. No que diz respeito à arquitextualidade, os movimentos de análise empreendidos em nosso segundo capítulo,

“Tradição e negociações de sentido na obra de Elfriede Jelinek”, deixam claro em que medida percebemos o domínio arquitextual como item relevante para que a audiência capte a própria literariedade do texto.

O entrecruzamento inescapável das categorias, e mesmo a dificuldade de estabelecer limites entre elas, podem, por um lado, revelar a limitação de empregá-las para exercícios de análise; por outro, no entanto, deixam claro, no que estamos de acordo com Genette e com Riffaterre, a quem o crítico literário parisiense recorre, o quanto a transtextualidade não se propõe a categorizar textos como transtextuais ou não — “proposição desprovida de sentido: não há textos sem transcendência textual” —, mas sim a criar ferramentas conceituais e terminológicas para observarmos de modo mais eficaz e tratarmos com mais precisão dos componentes e efeitos da transtextualidade como aspectos da textualidade em si (GENETTE, 2010, p. 17). E será na quarta das categorias apresentadas na listagem proposta por Genette que encontraremos termos relevantes para observarmos processos centrais da composição de *Nach Nora*: trata-se aqui da hipertextualidade, em que nosso foco inicialmente recairá. Há um problema quanto a esse enquadramento que deve ser mencionado aqui, mais precisamente uma diferenciação que Genette estabelece, novamente em diálogo crítico com Riffaterre, entre intertextualidade e hipertextualidade:

Da oposição já marcada entre hipertextualidade e intertextualidade, quero insistir aqui apenas neste ponto, limitado, mas decisivo: contrariamente à intertextualidade conforme a descreve bem Riffaterre, o recurso ao hipotexto nunca é indispensável para a simples compreensão do hipertexto. Todo hipertexto, ainda que seja um pastiche, pode, sem "agramaticalidade" perceptível, ser lido por si mesmo, e comporta uma significação autônoma e, portanto, de uma certa maneira, suficiente. Mas suficiente não significa exaustiva. Há em todo hipertexto uma ambiguidade que Riffaterre recusa à leitura intertextual, que ele preferiu definir como um efeito de "silepse". Essa ambiguidade se deve precisamente ao fato de que um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com seu hipotexto. (GENETTE, 2010, p. 44).

Conforme já mencionado, há amplo suporte do paratexto no sentido de nos indicar quais seriam os hipotextos⁹⁷ de *Nach Nora* — e mesmo que o contato com a produção se

⁹⁷ No mesmo volume, encontramos a definição dos conceitos de hipotexto e hipertexto, relevantes para a discussão que desenvolveremos a partir de agora: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário.” (GENETTE, 2010, p. 12).

dê via encenação, e não via leitura no site original da autora, com suas notas e informações sobre seus processos de *colagem*, essas indicações continuam a se colocar de modo claro, além de haver um encorajamento, por parte da própria Jelinek, para que essas evidências não deixem de ser apresentadas aos espectadores, no caso de uma montagem, por vias que superam as das indicações textuais:

Outra coisa sobre a respectiva implementação: as possibilidades são ilimitadas. O drama principal pode integrar cenas do drama paralelo, o texto pode ser passado em segundo plano, por escrito, você pode ouvi-lo como uma peça de rádio, fora da tela ou por meio de atores no palco, paralelamente à peça principal, apenas falado ou representado. A peça principal pode recuar brevemente e abrir espaço para a peça secundária e vice-versa. Os espectadores podem ler o texto em seus laptops ou celulares no auditório, após baixá-lo. A peça secundária pode substituir a peça principal em trechos individuais, mas uma coisa não é possível: o drama secundário nunca deve ser representado como peça principal e sozinho, por assim dizer, solo. Uma coisa leva à outra, o drama secundário emerge do drama principal e o acompanha, de diversas maneiras, mas é sempre isso: acompanhamento. O drama secundário acompanha o drama. Isso diminui a pressão sobre mim, uff, e por isso estou feliz por ter inventado o drama secundário, para meu próprio alívio e para o fardo dos grandes, que então terão que lidar com isso, não, eles não têm que, de qualquer maneira, mas eles podem, se quiserem. (JELINEK, 2010, s/ p. Tradução de Tassia Kleine).⁹⁸

Há, enfim, não uma obrigatoriedade, mas uma *forte sugestão* de que a *mise-en-scène* deve se organizar de modo a garantir que a relação transtextual possa ser constatada pelo público de leitores ou espectadores. O teor dogmático da citação acima, partindo de uma autora como Elfriede Jelinek, não deixa de surpreender. Mantemo-nos, assim, conceitualmente, tendo em vista as classificações propostas por Genette, diante de texto em que as relações transtextuais se manifestam como um entrecruzamento formado em medida significativa pelas 5 formas listadas por Genette em *Palimpsestos* — todas se apresentam como relevantes para a construção crítica e estética que assistimos em *Nach Nora*, e não é claro o limite entre elas. Por um lado, apesar da *forte sugestão* de que se

⁹⁸ Noch etwas zur jeweiligen Realisierung: Die Möglichkeiten sind unbegrenzt. Das Hauptdrama kann Szenen aus dem Seitendrama integrieren, der Text kann im Hintergrund als Schrift durchlaufen, man kann ihn wie ein Hörspiel hören, aus dem Off oder von Schauspielerinnen und Schauspielern auf der Bühne, neben dem Hauptstück, nur gesprochen oder auch gespielt. Das Hauptstück kann kurz zurücktreten und dem Sekundärstück Platz machen und umgekehrt. Die Zuschauer können den Text auf ihren Laptops oder Handys im Zuschauerraum mitlesen, nachdem sie ihn sich geladen haben. Das Sekundärstück kann über einzelne Strecken das Hauptstück ersetzen, nur eins geht nicht: Das Sekundärdrama darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundärdrama geht aus dem Hauptdrama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundärdrama ist Begleitedrama. Das nimmt eine Menge Druck von mir, uff, und so bin ich froh, das Sekundärdrama erfunden zu haben, zu meiner eigenen Entlastung und zur Belastung der Großen, die sich dann damit herumschlagen müssen, nein, sie müssen eh nicht, aber sie können es, wenn sie wollen. (JELINEK, 2010, s/p.).

reconheça o hipotexto, não estamos aqui diante de uma *obligatoriedade*. Ainda que, com suas características pós-modernas e pós-dramáticas, *Nach Nora* não se desvende por meio de padrões tradicionais de leituras, não se pode dizer que sentidos relevantes de sua elaboração, sobretudo os relacionados à crítica política, mantenham-se inacessíveis, “agramaticais”, para aqueles que não reconhecem seus hipotextos. O emprego das camadas linguísticas para a escrita e o não conhecimento de uma figura como Persson e de sua entrevista, por exemplo, não impedem que possamos reconhecer o texto, apesar de sua característica fragmentária, como uma crítica sólida e estruturada ao sistema econômico e social vigente. Persson, como se apresenta, é ao mesmo tempo sujeito individual e tipo universal: estratégia que, lembrando-nos aqui dos movimentos em busca de uma arquitextualidade de nosso segundo capítulo, leva-nos ao teatro de Nestroy e de Kraus. Há, no entanto, uma linha de leitura cuja reconhecimento e apreciação requer, sim, reconhecimento claro do hipotexto: trata-se aqui da já mencionada relação com *Casa de Bonecas*, de Ibsen, e com *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, da própria Jelinek, diálogos que ficarão evidentes pelo paratexto constituído pelo título — mais claro para falantes de língua alemã, pelo fato de Nora ser a forma como o título da peça foi traduzido para o alemão; e pela indicação também paratextual, ao fim da versão publicada no website, da natureza de epílogo de *Nach Nora* a *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*.

Não é de se ignorar, ainda, e disso trataremos ao discutirmos o processo de tradução em si, em nosso quarto capítulo, que a relação entre texto base e texto traduzido também pode ser compreendida como hipertextual.

Exploraremos, no tópico a seguir, impactos e efeitos da transtextualidade que *Nach Nora* estabelece, notória pelo paratexto, com o teatro naturalista de Ibsen e com a já citada “peça da Nora”, de marca pós-moderna, mas ainda não pós-dramática, escrita por Jelinek em 1979. Investigando de que forma este diálogo marcará a posição do texto em relação à Crise do Drama, e, desse modo, também com as discussões sociais e políticas propostas, fundamentamos também nossa opção por destacar na tradução a transtextualidade, por métodos que discutiremos em nosso quarto capítulo, “Quando o woanders é aqui: breve fundamentação crítica para as escolhas de tradução”, que será concluído, afinal, com a nossa proposta de tradução comentada para o texto. A esse respeito, vale lembrar que, se o que temos na formulação de Elfriede Jelinek citada acima, sobre a importância de se evidenciar procedimentos intertextuais e hipertextuais, é uma indicação de procedimento para diretores teatrais, os quais são percebidos por Jelinek

como co-autores, também o exercício do tradutor, conforme o compreenderemos ao longo desta tese, não negligenciará essas esferas que, afinal, apresentam-se como parte relevante do jogo cênico e literário proposto em *Nach Nora* e em outros textos para o palco de Elfriede Jelinek.

3.1 O QUE ACONTECEU DEPOIS? DE QUANDO NORA DESEMBARCA EM SEU SEKUNDÄRDRAMA

O ano é 1879. Uma porta *bateu lá embaixo* na residência dos Helmer, marcando o abandono a que Nora então lançou o marido e seus três filhos. À ocasião de sua retirada da *Casa de bonecas*, ficava no ar a possibilidade de um retorno, condicionada por um milagre, o maior milagre de todos: a esposa voltaria apenas se seu casamento com Torvald pudesse ser uma verdadeira vida em comum (IBSEN, 1879/2003, p. 190)⁹⁹. A postura do marido na cena que fecha o drama é de interesse na concretização deste milagre — *Eu sou capaz de mudar* (IBSEN, 1879/2003, p. 186) — ainda que não possamos ter certeza do quanto Torvald compreende as transformações operadas na consciência da esposa. O fim da peça destoa, enfim, do que se espera de um final feliz de concepção romântica, já que a separação de fato ocorre. No entanto, ainda que pareça exagerado dizer que há puro otimismo na decisão de nossa protagonista — *perplexa diante de tudo* (IBSEN, 1879/2003, p. 182) — podemos ver que esta buscará viver agora, em escala individual, com as ambiguidades e incertezas que caracterizam o processo, uma transformação que refletirá, enquanto representação, algo como a experiência social e coletiva do Iluminismo. Ainda que ciente de não ter respostas claras, Nora mostra-se absolutamente disposta a buscá-las:

HELMER: Você não compreende seu lugar na sua própria casa? Você não tem uma orientação segura nesses assuntos? Não tem religião?

NORA: Olha, Torvald, eu acho que não sei muito bem o que seja religião.

HELMER: O que é que você está dizendo?

NORA: Da religião eu só sei o que o pastor Hansen me disse quando eu fui confirmada. Ele disse que a religião era isso, aquilo e aquilo outro. Quando eu estiver longe disso tudo e sozinha, vou pensar nesse assunto também. Então vou ver se é verdade o que o pastor Hansen disse ou, em todo caso, se é verdade para mim.

HELMER: Isso é inédito numa mulher da sua idade! Mas se a religião não pode mostrar-lhe o bom caminho, deixe-me tentar acordar sua consciência. Pois eu presumo que você ainda tenha algum senso

⁹⁹ IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Trad. Cecil Thiré. Nova Cultural: São Paulo: 2003.

moral ou... responda-me... Devo achar que você não tem nenhum?

NORA: Garanto-lhe, Torvald, que essa não é uma pergunta fácil de responder, eu realmente não sei. Estou perplexa diante de tudo. [...]
(IBSEN, 1879/2003, p. 181-182).

Há, ainda, a expectativa de que o próprio marido deseje passar pelas mudanças que o levem a ser condizente com as expectativas da mulher — *Mas, algum dia, Nora, algum dia?* (p. 187) — e, apesar da incerteza expressa por Norma — *Como é que eu posso saber? Não tenho ideia do que vai acontecer comigo.* (p. 187) —, o questionamento final de Torvald e a esperança de seus pensamentos, registrada, na tradução consultada, pela didascália, levam-nos a crer que estamos diante de uma circunstância de desenvolvimento social no sentido da igualdade entre os gêneros, que ao menos se coloca como questão, pois ambas as partes parecem compartilhar o interesse pela transformação que tornará viável a retomada da convivência. Apesar da ambiguidade que caracteriza o final, parecemos estar diante do melhor encaminhamento possível a partir do momento em que a consciência da mulher é despertada. Insinua-se, afinal, um processo de amadurecimento de Torvald:

HELMER (*Afunda-se numa cadeira, perto da porta, e esconde o rosto nas mãos.*): Nora! Nora! (*Olha em volta. Levanta-se.*) Vazio. Foi embora. (*Uma esperança passa pelo seu pensamento.*) O maior milagre de todos? (IBSEN, 1879/2003, p. 190).

E não é senão a batida da porta lá embaixo com que se encerram a cena e a peça que traz maior incerteza acerca do que de fato poderá vir a acontecer com o casal, agora já transformado pelos eventos dramáticos, e de quais seriam as condições com que se manifestaria a vida em comum ambicionada pela esposa. O caminho de Nora, no entanto, traça-se ao modo de um final que pode ser compreendido como feliz se considerarmos que o amadurecimento e a razão realmente poderiam levar o indivíduo a melhores e mais luminosos rumos: nossa protagonista torna-se desbravadora e questionadora, postura que não comportaria retorno ao seu antigo estado. Claro, não se pode desconsiderar que alcançar uma posição social equivalente à de Torvald poderia significar alguma forma de progresso — chegar, pelo mérito da razão, à situação dos privilegiados. Mas não parecemos estar diante da vontade de repetição de um padrão. Sua mente, agora aberta e em processo contínuo de expansão, célula crítica para a qual a busca pelo

autoconhecimento estará sempre em primeiro plano — na frente inclusive dos próprios filhos —, torna-a mais forte em relação aos contextos que podem vir a circundá-la, como uma garantia de que ela se manterá sempre firme em seus propósitos. Dela, e apenas dela, dependia o início deste processo de *evolução feminina*. Bastava a oportunidade para ver, obtida ao decepcionar-se com o comportamento de Torvald, o qual acabou por lhe negar aquela que seria a maior prova de amor: o prejuízo à própria honra em prol daquela que incorreu em ilegalidade justamente para salvar a vida de seu marido e poupar psicologicamente seu pai moribundo. Nora conheceu a verdade e libertou-se. Deixa os fins do século XIX, que a criou, como mulher burguesa *exemplar* e até mesmo *simbólica* para sua geração. Sempre pensará no marido e nos filhos, o preço do amadurecimento é alto, mas deve partir, representando a chegada da mulher burguesa na maioridade.

A *Casa de Bonecas* se mantém de pé, e o impulso de que Nora precisava para retirar-se desta construção provém justamente de eventos com os quais nossa protagonista já contava, que revelariam, de modo binário, ou que o amor de Torvald era falso, pelo menos insuficiente, ou que era intenso e verdadeiro — sabemos, no entanto, que a revelação real diz respeito antes à natureza deste amor, que preza antes aparências e obediência a convenções sociais. Esta constatação leva-nos ao clímax do drama assinado por Ibsen, pois do seu resultado dependem os rumos do desenvolvimento de Nora, ainda que tenhamos apenas pistas desse desenvolvimento.

Exatos 100 anos depois de a batida da porta da residência dos Helmer se fazer ouvir, já em 1979, Nora reaparece em outra produção dramática: trata-se aqui da já citada *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, de Elfriede Jelinek. É a mesma Nora da *Casa de Bonecas*, como a própria personagem nos informa já em sua primeira fala, que abre a peça — “Sou Nora, da peça de Ibsen que leva o mesmo nome” (JELINEK, 2023, p. 9)¹⁰⁰. O século transcorrido agiu de modo distinto nas diferentes camadas que compõem nossa protagonista. As roupas não tão caras com que vivia durante seu casamento com Torvald estão puídas, *ziemlich heruntergekommenen* (JELINEK, p. 9). As peças de seu vestuário eram baratas, como sabemos por meio de *Casa de Bonecas*, porque Nora pagou durante oito anos de seu casamento a dívida referente à viagem à Itália pela cura do marido e, sem ter recursos próprios, nem poder revelar a ninguém que contraíra empréstimo, precisava fazê-lo por meio de cortes de gastos não

¹⁰⁰ A tradução de *Et Dukkehjem* (*Casa de bonecas*) mais popular para o alemão recebeu o título de *Nora*. IBSEN, Henrik. *Nora (Ein Puppenheim)*. Tradução: Richard Linder. Ditzingen: Reclam, 2017.

perceptíveis pelo seu *financiador*, economizando na escolha de seus próprios trajes: o desgaste da roupa depois de cem anos lembra-nos da experiência matrimonial de Nora e, ao mesmo tempo, marca a *realidade* das peças de seu vestuário, a sujeição dessas aos acontecimentos e à passagem dos anos. Há verossimilhança também no que concerne ao conhecimento e às informações de que Nora dispõe: as leituras de fontes como Marx, Nietzsche e Freud, que muito provavelmente interessariam a uma mulher que sai de casa com o intuito de aprender sobre si e sobre sua posição frente à sociedade, parecem estar em dia – ela teve cem anos para ler, e se esforça, como mulher que chega ao século XXI, para aplicar o aprendizado obtido à realidade que agora a circundará, na fábrica, com efeito de estranhamento e, por vezes, cômico como resultado:

Supervisor de RH: Aqui, exigimos referências de terceiros. Não conhece terceiros?

Nora: Não conheço. Meu esposo me desejava bela, recatada e do lar, pois a mulher não deve olhar para os lados, mas para dentro de si ou para cima, para onde está o marido.

Supervisor de RH: Mas ele não era seu superior legal, como eu sou.

Nora: Era, sim, um superior! Num banco. Se o senhor me permite um conselho: não se deixe endurecer por conta de sua posição, como foi o caso dele.

Supervisor de RH: A vida solitária de quem está no topo sempre deixa os homens durões. Por que a senhora deu o fora?

Nora: Quis me transformar, por meio do trabalho, de objeto em sujeito. Talvez minha pessoa também possa trazer um raio de luz para um chão de fábrica tão sombrio.

Supervisor de RH: Nossos espaços são bem iluminados e arejados.

Nora: Quero levantar a bandeira da dignidade humana e do direito básico pelo desenvolvimento pessoal livre.

Supervisor de RH: A senhora não vai levantar nada, pois precisa de suas mãos para coisas mais importantes.

Nora: O mais importante é que eu me torne um ser humano.

Supervisor de RH: Aqui empregam-se exclusivamente seres que são humanos; alguns são mais, outros menos.

(...)

Nora: Ainda estou buscando a mim mesma.

Supervisor de RH: No chão de fábrica todo mundo acaba cedo ou tarde encontrando um pedaço de si mesmo; um aqui, outro ali.

Ainda bem que eu não preciso trabalhar na fábrica.

(JELINEK, 2023, p. 43 – 45).

Viajante atípica do tempo, no entanto, a Nora de *O que aconteceu...* não sofreu em seu corpo a passagem do século que, pelo que indicam seus trajes gastos e as leituras por ela realizadas, percorreu ano a ano: é atraente, apta ao trabalho e a dançar a mesma tarantela com que presenteou seu círculo social em *Casa de Bonecas*. A temida transformação física acontecerá no decorrer da peça, vale lembrar, conforme Weygang e o Ministro deixarão claro para a própria Nora. Manteve-se também, de 1879 a 1979, o seu jeito infantilizado, de “cocota”, o qual se apreende a partir da didascália que abre a publicação e que destoa dos indícios da passagem do tempo que depararemos ao longo da leitura, e que, a princípio, poderiam ser vistos como sinais de obtenção de maturidade:

Escritório do Supervisor de Recursos Humanos. Ele está sentado à escrivaninha, enquanto Nora saracoteia pela sala tocando em tudo; mal se senta, já se levanta bruscamente e continua zanzando. Seu comportamento contrasta com sua roupa bastante esfarrapada. (JELINEK, 2023, p. 41).

Pode-se dizer, em um primeiro momento, que a permanência do jeito infantil se manifesta no mesmo sentido que se verifica na frase da Medeia de Grace Passô, em *Mata teu pai*: “Demora tempo pra ensinar o sangue, calma” (PASSÔ, 2017, p. 37): ou seja, aprendizado teórico não se traduziria de pronto — nem cem anos bastam — em transformação que englobasse a *essência*. Embora as roupas e os discursos superficiais da protagonista sejam registro de sua experiência em diferentes períodos vividos, sinais de mudanças, nota-se, afinal, que na *essência* ainda não houve espaço para este processo de transformação. Vale ressaltar, no entanto, que aqui esse traço não parece se referir ao fato de a *essência* guardar uma *verdade anterior*, algo que se mantivesse forte e inabalável independente de estímulos e que, desse modo, pudesse ser percebido de certa maneira como elevado, levando mais tempo para ser transformado. Em direção oposta, o que poderia ser compreendido como a *essência* ou a *verdade profunda* de uma certa personalidade se apresenta, na peça de 1979, como uma célula cujos impulsos seriam motivados por preocupações mundanas — garantia de conforto material que exceda necessidades básicas, preocupação com o modo como se é percebido pelos outros, *vontade de poder*. Justamente estímulos que seriam percebidos como inferiores frente ao julgamento moral dos discursos intelectuais que marcaram a virada do século XIX para o

século XX acabam por ser aqueles que têm maior apelo ao espírito das personagens que se apresentam na trama — inclusive quando suas falas se organizam em torno de temas como essência, verdade e profundidade, sua manifestação é repetitiva e, ao destoar de atitudes, revela-se até mais superficial do que a escolha de um traje. A consciência de Nora a respeito de sua sujeição a valores os quais identifica como problemáticos não basta para resgatá-la, para prevenir que aja de modo “inadequado” de acordo com as convicções de seus discursos. Ao tentar resistir à sedução de Weygang, empresário que se apaixona por ela ao vê-la dançando a tarantela, por exemplo, Nora constata que é fraca a resistência que consegue opor aos privilégios que ser a amada de alguém como Weygang parece garantir:

WEYGANG: Diante de um sentimento forte, até um homem fica com medo. A senhora não é como as outras. A senhora é algo completamente diferente.

NORA: Minha origem não é nenhum mistério, apesar de minha essência misteriosa. A origem provém de uma classe melhor.

WEYGANG: Um medo repentino toma conta de mim.

NORA: Eu tenho mais medo que você, porque sentimentos são mais femininos.

WEYGANG: Vou te levar embora daqui. O empresário não é o lobo mau que dizem por aí, pois nem todos os juros que lucro com meu capital próprio são contabilizados.

NORA: Observo como seu rosto revela uma rápida alternância entre uma dureza implacável e uma ternura inacreditável. Essa alternância me fascina.

WEYGANG: Meu sangue ferveu enquanto via você se armar e dar o bote durante a tarantela.

NORA: Sinto seu olhar queimando na minha pele. Está literalmente me despindo. Já nem consigo me defender direito. Você tem um poder de sucção inacreditável. (JELINEK, 2023, p. 73 – 74).

Um grande *poder de sucção* por parte de uma figura que, com sua riqueza e poder, silencia qualquer tentativa de atuação em conformidade com o que se percebe como correto, justo ou moralmente adequado: o trabalho com essa imagem é central para a linha interpretativa a ser desenvolvida nesta tese. *Was geschah...* apresenta, assim como outros textos de Elfriede Jelinek, um conjunto de circunstâncias propícias para que se inicie um processo de questionamento acerca da existência ou da relevância da *essência*, processo que se verificará de modo cada vez mais enfático ao longo da produção dramática de Elfriede Jelinek. Interessa-nos aqui pensar sobre os recursos pelos quais o poder da

racionalidade e das produções intelectuais de cunho humanista é progressivamente colocado em xeque, observando o desenvolvimento deste movimento na relação que se estabelece entre *Casa de Bonecas*, de Ibsen; o texto teatral de Jelinek *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, de 1979, que, ao estabelecer relação intertextual com a peça de Ibsen, deixa-se definir por *Sekundärdrama* — termo cunhado pela própria Jelinek para tratar de parte da sua produção para teatro e discutido em seu já citado texto *Anmerkung zum Sekundärdrama*¹⁰¹ (Nota sobre o drama secundário); e, por fim, *Nach Nora*, de 2013, hipotexto de nosso *Depois da Casa de Bonecas*, que, pela sua participação neste processo de criação de uma crítica que se torna cada vez mais contundente, e por ter declarada a função de epílogo a *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, poderá ser definida como *Tertiärdrama*.

Em *O que aconteceu...* podemos assistir os primeiros momentos de desintegração do final não exatamente feliz, mas promissor em termos morais e intelectuais, que parecia esperar a Nora de Ibsen tão logo esta bateu a porta da residência em que vivia com Torvald, retirando-se. Como projeto, conhecer a si mesma na tentativa de viver uma verdadeira vida em comum com seu marido parecia o ideal – um ideal, no entanto, que esbarrou em entraves de um cotidiano de trabalho tão logo houve a tentativa de colocar o projeto em ação. Dentre esses entraves, há, por exemplo, a projeção dos demais, para quem Nora dificilmente se desvincularia de sua aparência de mulher atraente, burguesa, e dos estereótipos associados à sua imagem, e o reconhecimento de serem mais potentes suas armas de sedução, como sua beleza e seu jeito infantil, do que qualquer questionamento crítico e racional acerca do entorno. Os discursos intelectuais a que recorre ao tentar reagir às dificuldades com que se depara e organizar sua própria experiência, inclusive aqueles pertencentes ao ideário feminista, mostram-se, aliás, pouco efetivos frente à nova realidade, na qual se vê sujeita, conforme a estruturação do texto com base em um olhar marxista nos revela, a rigorosas fronteiras que se impõem entre as classes trabalhadora e a burguesia:

SECRETÁRIA: Tenho um comunicado a fazer: amanhã à tarde, nosso Supervisor de Recursos Humanos mostrará a fábrica para alguns representantes de uma empresa parceira. Se você for mulher, pode parar hoje uma hora mais cedo para fazer a

¹⁰¹ JELINEK, Elfriede. *Anmerkung zum Sekundärdrama*. *Website oficial da autora*, 2010. Disponível em: <<https://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.html>>. Acesso em: 01 Ago. 2023.

faxina. Por gentileza, não esquecer dos banheiros!

NORA: Mas eu já faço faxina o tempo todo!

SECRETÁRIA: Além disso, a administração gostaria que a senhora preparasse uma pequena programação de boas-vindas de caráter cultural. Ouvi dizer que a senhora, Sra. Helmer, tem uma certa aptidão para – ou, melhor dizendo, prática com – essas coisas. Dizem que a senhora frequentava aqueles círculos em que se aprecia a cultura, ainda podemos ver resquícios disso. Então, por gentileza: uma ou duas músicas com coral misto sem orquestra, mais ou menos como na festa da firma do ano passado,
e, talvez, uma pequena sessão de dança, a senhora que sabe.

NORA: Mas a senhora também não é uma mulher...?

SECRETÁRIA: Mas é claro. Não dá para ver?

NORA: Então por que a senhora não tem cara de mulher... quero dizer, alegre? Por que tão séria?

SECRETÁRIA: A secretária do diretor não precisa andar por aí com um sorrisinho no rosto, as circunstâncias da vida são belas sem isso.

NORA: Mas onde é que está a sua sororidade?

SECRETÁRIA: Somos irmãs apenas nas dores do parto, se um dia tivermos um
filho. Ainda que decerto eu tivesse dores mais fortes. (*Sai*)

(JELINEK, 2023, p. 60 – 61).

No diálogo acima, percebemos que a crítica a construtos discursivos intelectuais e artísticos ligados às humanidades e à cultura enquanto ferramentas para transformação da sociedade se realiza não apenas pela apresentação de circunstâncias em que essas se mostram impotentes frente a eventos do mundo, mas também pela evidência das limitações de seu alcance: Nora já teria andado entre *círculos para os quais a cultura significava algo*, pelo que se distingue das demais trabalhadoras e dos demais trabalhadores da fábrica. Ora, a restrição de certas noções e ideias a círculos privilegiados não representa, por si só, uma falha? Já não é uma indicação das limitações desses discursos? Que não haja dificuldade por parte da audiência para compreender do que a Secretária está falando não é um atestado da generalidade de problemas que permeiam a sociedade — e as sociedades? Deste modo, a crítica não chega claramente até nós?

Mais do que uma viajante do tempo, podemos notar que Nora é figura que circula entre diferentes paradigmas e sistemas de elaboração artística. No início deste circuito do

qual nos ocuparemos aqui, que vai de *Casa de Bonecas* a *Nach Nora*, já nos vemos diante de obra que se destaca pela crítica que constrói contra sua época, o fim do século XIX, e especificamente a limitações que podem ser observadas em discursos que eram, no momento, vistos como a última palavra no que diz respeito a procedimentos humanitários:

Ele [Ibsen] já era um dramaturgo consagrado, encenado em toda a Europa, quando produziu a primeira obra que, além de se transformar em escândalo e sofrer censura em mais de um país, punha em questão a ideia de universalidade do indivíduo livre, o mais importante dos pressupostos do drama, ainda que de maneira pouco perceptível para a época, por se restringir ao âmbito temático. A peça em questão, *Casa de Bonecas*, encenada em 1879, demonstrou de maneira cabal (e crítica) que a ideia burguesa de liberdade humana excluía no mínimo a metade feminina dessa humanidade. Por isso a peça é muito justamente considerada um divisor de águas na obra de Ibsen. (CAMARGO COSTA, 2011, p. 16).

A restrição ao âmbito temático, como destaca Iná Camargo Costa, deixa a crítica menos evidente — e essa restrição, que será um dos pontos revistos e transformados em *O que aconteceu...*, é aspecto que, a partir de *Casa de Bonecas*, também adquirirá outras feições na própria obra de Ibsen: a partir de *Os espectros*, em 1881, transformações temáticas e formais levarão sua obra a ser considerada naturalista. É nos seus métodos que Camargo Costa localiza uma reação inicial à Crise do Drama — o que coloca o dramaturgo como o precedente de uma tradição, que tem em Brecht importante ponto de virada, na qual Jelinek se inserirá como proponente radical:

A partir de *Casa de Bonecas*, até sua última peça, *Quando despertamos de entre os mortos*, Ibsen progressivamente porá em crise outros elementos formais do drama, com especial ênfase à proibição do *flashback*. Isso é o mesmo que dizer, como já fez Peter Szondi, que com Ibsen o drama começou a narrar, a se interessar pelo passado e, por isso, houve quem classificasse suas peças de dramas analíticos, procurando associá-las, por exemplo, ao Édipo de Sófocles, como veremos adiante. De acordo com a teoria dos gêneros, a essa altura mobilizada em caráter normativo, só o épico tem acesso ao passado e a forma que lhe correspondia era o romance (também sinônimo de “literatura”, assim como o drama era sinônimo de “teatro”). Por esses critérios conservadores, não era difícil de perceber que Ibsen, mesmo fazendo teatro, se voltava para interesses mais próprios do romance e que no seu horizonte estava o gênero épico. (CAMARGO COSTA, 2011, p. 16).

Observe-se, assim, que a crítica aos métodos composicionais de *Casa de bonecas* que podemos ver em *O que aconteceu...* atende a uma necessidade de renovação formal, ainda que com caminhos e propostas distintas, que já se faziam sentir um século antes da escrita do texto de Jelinek. Esta crítica, no *Sekundärdrama* em questão, dirige-se a uma

diversidade de esferas, perpassa o tema e a forma. No que diz respeito ao aspecto social tematizado, evidencia-se pelo processo intertextual que a própria disposição do mundo torna inviável a expectativa de que bastaria a vontade e a resolução pessoal de uma mulher para que se encetasse um processo de independência e autodescoberta independente do contexto. Considerando-se ainda o hipertexto, observa-se que, por meio desse, discutem-se circunstâncias de desigualdade para além das que afetam as mulheres, e, além disso, são colocados em questão os modos como também as minorias praticam os atos discriminatórios de que são vítimas — relembremos aqui, por exemplo, da conversa supracitada de Nora com a secretária da firma, em *O que aconteceu após Nora deixar A Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*.

Quanto ao aspecto formal, identifica-se crítica também na opção pelo abandono parcial do regime representacional para a construção dramática: a escrita performática revela-se aqui como postura metodológica mais apta a “uma práxis do pensamento crítico aberta à leitura de um campo incerto, inarmônico, movediço, contraditório, desconexo (...)” (GOMES LEAL, 2012, p. 32). Conforme já mencionamos ao tratarmos da relação estabelecida entre Jelinek e o teatro épico brechtiano, é notória, em *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, a opção pela forma narrativa — o que se destacará, como veremos a seguir, em *Nach Nora*, com sua opção pela forma pós-dramática, que, em termos de diagramação, de disposição do texto no papel, se não considerássemos o fato de o texto se apresentar paratextualmente como teatral, pode nos dar a impressão de estarmos lendo um ensaio ou texto ficcional em prosa.

Nossa hipótese, e daí destacarmos o esclarecimento pessimista que vemos no centro da produção de Jelinek, é a de que o teatro de forte marca política de Jelinek lança, em sua reflexão acerca de nossa época, um olhar que em grande medida questiona também o potencial didático e referencial de modelos de escrita para o palco que sejam marcados pela presença de narrativa ou de característica performática de escrita — na mesma esteira em que questiona o potencial didático e transformador de uma pluralidade de produções artísticas e intelectuais de marca humanista, percebidas como edificantes. A própria protagonista, a Nora de Jelinek, não consegue deixar, apesar de seus discursos e das preocupações relacionadas a seu desenvolvimento intelectual e emocional que expõe, de ir em busca de algo que, em seu âmago, pronuncia-se de modo mais urgente e verdadeiro do que a necessidade de compreender seu lugar no mundo: a busca por uma posição de poder — o poder que lhe cabe enquanto mulher, obtido e performado por meios que

confirmam sua feminilidade — e grande conforto material. Todas as personagens manifestam interesses que seguem com assustadora precisão esta mesma linha. O acesso das personagens a modos de pensar que questionam a validade moral de certas atitudes pouco ou nada altera rumos comportamentais, e a submissão de falas questionadoras a um sistema que as torna não mais do que preenchimentos sem efetividade, que as aceita sem maiores temores, pela consciência de sua impotência, revela este pessimismo cabal. Nesse sentido, pode-se afirmar que nos vemos diante de uma crítica ao sistema que percorre suas bases e seus discursos, sem deixar escapar produções com cuja linha moral e posicionamento político, como em *O que aconteceu...* e demais textos de Jelinek parecem colocar-se em acordo. Ou seja: somos expostos às potencialidades críticas da escrita que assume formas revolucionárias, sem contemplarmos — e isso é parte fundamental da crítica — qualquer proposta de diversidade subjetiva concreta que se manifeste para além da superfície. Disso, por meio da comicidade, o próprio *Sekundärdrama* trata quando se coloca na boca da personagem de Nora que sua essência seria *misteriosa*, conforme vimos na citação do trecho da cena em que ela acabou de dançar a tarantela para Weygang. Ainda que não se trate aqui da herança genética e do determinismo cientificista que se pode observar na obra da maturidade de Ibsen, é notório que as atitudes e os movimentos psíquicos das personagens se deixam conduzir por engrenagens sociais bem estabelecidas.

A oposição entre os discursos repetidos e as formas de agir das personagens contribui, aqui, com a construção de um humor que se dá por meio do excesso de contradições e do grotesco, processo que será radicalizado em outras produções da autora e que faz, inclusive, com que também suas peças sejam questionadas quanto ao seu valor didático. Qual seria, afinal, o potencial educacional de produções literárias e teatrais que colocam em xeque a efetividade de construções artísticas e intelectuais com as quais, em certa medida, concordam? Aonde tal procedimento poderia nos levar? Para além de expor a limitação de textos caros a nossa época, também o poder de movimentos e organizações sociais tem seu alcance questionado. Em última análise, e isso se evidencia em *O que aconteceu...* por meio do humor, Jelinek extrairia justamente de seus aliados morais suas armas e os colocaria em um descampado.

Em certa medida, criar um produto cultural mais difícil de ser passivamente aceito e consumido pode ser um dos poucos métodos ainda disponíveis para se construir uma crítica efetiva. Além disso, encarar com honestidade certas questões e as limitações de como elas vêm sendo encaradas até então parece ser um passo necessário para que se

alcance enfim um novo procedimento, uma nova forma de atuação dos sujeitos sociais — mesmo que esta não se deixe exatamente vislumbrar em produções como as de Jelinek. A falta de saída é o que se pode ver para qualquer lado que se olhe — e a recorrência intertextual a diferentes discursos marca que a falta de saída é notória também a partir de outras perspectivas. Isso se anuncia sem alarde no texto teatral, friamente, obtendo-se efeito grotesco similar, quanto a este aspecto, ao observado por Modesto Carone em *A metamorfose*:

Trata-se aqui, no entanto, de um grotesco **frio**, porque esse escândalo, nos quadros da contenção kafkiana, não tem nada de alarmante, o que torna a leitura, por sua vez, um verdadeiro terror. Formulado de outro jeito, prevalece aqui o que Günter Anders chamou de "explosão negativa", que consiste em não fazer soar sequer um **pianissimo** onde cabe esperar um **fortíssimo**. Ou seja, a despeito do impacto que sofreu, o mundo conserva inalterada a intensidade do som. Se é que o humor negro — ou **Galgenhumor** (humor patibular) — das narrativas de Kafka tem uma explicação, então é essa. (CARONE, 1992, s/ p.).

Recorrendo ainda mais uma vez ao texto de Carone, encontramos uma apresentação da origem do termo “grotesco” — “Vale a pena lembrar que o termo grotesco vem do italiano ‘grotta’ e designa, originariamente, ornamentos da antiguidade encontrados em grutas e caracterizados pela mistura dos mundos humano, animal e vegetal. De um modo genérico, o grotesco reflete esse coquetel de esferas, que provoca em nós um efeito de estranhamento manifestado pelo arrepio ou pelo riso amarelo.” (CARONE, 1992, s/ p.). Em Jelinek, e este apontamento se aplica também a *Nach Nora*, a principal forma de se chegar a este *coquetel de esferas* é pela citação frequente e evidente, com forte marca de artificialidade e processos de seleção e transformação que têm como resultado formulações que podem ser classificadas como paródias ou, o que é mais exato, a nosso ver, considerando-se o texto teatral de 2013, pastiches. As apropriações paródicas, de acordo com esta linha de leitura que defenderemos aqui, constroem efeitos que entendemos como centrais para *O que aconteceu...*, que resultará em obra cômica, sim, mas com resultados eventualmente grotescos.

Quando tratamos da paródia, consideramos aqui o funcionamento tradicional do recurso, no qual o que ocorre:

(...) é um completo deslocamento semântico do discurso do outro pela apropriação do discurso alheio e, ao mesmo tempo, por sua negação. Na visão bakhtiniana, a paródia é bivocal, uma vez que o discurso do outro, agora, é

revestido de novos significados, de novos pontos de vistas, de novas “verdades”. Já na literatura moderna, a paródia torna-se o recurso de construção textual mais utilizado pelos autores que desejam re(contar) a história com outros olhos e refazer a tradição literária. Por fim, na contemporaneidade, a noção de paródia passaria por algumas reformulações principalmente pelas considerações sobre a ironia. (SILVA SALES, 2020, p. 160).

Um dos resultados possíveis deste processo, com resultados satíricos, é a dessacralização de figuras e ideias originárias do hipotexto. Em *O que aconteceu...*, considerando-se a forma paródica como se retoma a figura de Nora, podemos dizer que um dos sentidos dessacralizados é justamente o da crítica — e da subjacente crença na força da crítica — construída em *Casa de Bonecas*. Não se trata, claro, de negar a validade do ponto em torno do qual se desenvolve a peça de Ibsen, a desigualdade de gênero e as implicações desta na concepção de uma sociedade igualitária e justa. Este será ponto, aliás, reiterado pela paródia. Dessacralizada será aqui a força de uma heroína perante um sistema que opera com base na desigualdade de gênero apontada, ou a ideia de que basta a força individual para que se empreendam movimentos relevantes de transformação psíquica e social.

Pela retomada, e temos aqui uma característica da paródia, destacam-se as *diferenças* do procedimento da protagonista do hipertexto em relação à do hipotexto – são a mesma figura, mas são figuras diversas entre si. Enfatiza-se, deste modo, quão inescapáveis são os danos do sistema em que Nora teve sua formação como indivíduo: seus desejos reais continuam a ser os desejos presumíveis para alguém de seu gênero e de sua posição. Neste sentido, a figura de Nora se atualiza de modo a se conformar não apenas à crítica do nosso tempo, mas também aos moldes da produção de marca mais naturalista de Ibsen. Cabe lembrar, aqui, que a guinada ao naturalismo da produção do norueguês começa a ser observável a partir de *Casa de Bonecas*:

(...) Por esses critérios conservadores¹⁰², não era difícil de perceber que Ibsen, mesmo fazendo teatro, se voltava para interesses mais próprios do romance e que no seu horizonte estava o gênero épico.

Esse interesse ainda não está muito claro em *Casa de boneca*, porque seu desfecho contém uma pergunta pelo futuro de Nora e mesmo de sua família burguesa abandonada (Torvald Helmer agora é diretor de um grande banco, um executivo na linguagem mais atual e menos hipócrita que a do século passado). Mas a partir da peça seguinte, *Os espectros* (1881), Ibsen começa a matar ou a enlouquecer seus personagens, sempre como castigo por terem feito o jogo da sociedade burguesa no passado que as peças reconstituem – casamentos por

¹⁰² A autora se refere aqui às distinções tradicionais entre o épico e o dramático.

interesse, mentiras e hipocrisia em nome das conveniências etc.

Com *Os espectros*, Ibsen passou a ser considerado um “companheiro de viagem” do naturalismo, não apenas por sua temática de caráter cientificista (herança genética), mas sobretudo por se tratar de peça censurada que só poderia mesmo ser encenada num teatro livre (e, mesmo assim, na França o teatro que a encenou esteve ameaçado de interdição). (CAMARGO COSTA, 2011, p. 16-17).

Ainda que não se possa dizer que é de caráter cientificista a discussão proposta em *O que aconteceu...*, podemos observar que o esquema paródico, acentuando a diferença de propostas das ações na construção de uma personagem como Nora, sugere também, pela própria forma, a *inevitabilidade*. Por meio de ferramentas e recursos próprios da pós-modernidade, constrói-se aqui uma Nora que experimenta de modo mais marcado os efeitos das revoluções que, depois da peça em que Ibsen a concebeu, passaram a ser sugeridas pela obra de seu próprio criador.

De Ibsen, no entanto, não é apenas *Casa de bonecas* que se apresenta como *Primärdrama* para a escrita de *O que aconteceu...*: como o segundo título permite-nos perceber de imediato, também há diálogo com a peça *Samfundets Støtter*, escrita pelo norueguês em 1877 e encenada pela primeira vez no mesmo ano, na Dinamarca. Em português, o título da peça é tradicionalmente traduzido como *Os pilares da sociedade* (tradução feita por Mario Delgado, em 1964, para a Editorial Presença), mas houve também uma versão brasileira intitulada *As colunas da sociedade*, realizada por Roberto de Cleto e Cláudio Corrêa e Castro especialmente para encenação em Curitiba, em 1966.

A peça, que marcaria a virada da produção romântica para a produção naturalista de Ibsen, reconhece-se em território de língua alemã pelo título *Die Stützen der Gesellschaft* (tradução de Angelika Gundlach). Seu título é quase integralmente retomado para a formulação do segundo título do *Sekundärdrama* publicado por Jelinek em 1979 não fosse uma pequena corruptela: para além da remoção do artigo definido “die” (“os”), observamos também a transformação do termo *Gesellschaft* em *Gesellschaften*. Assim, em operação frequente nos textos da autora austríaca, podemos observar uma mudança de sentido de grande potencial crítico: os pilares em questão já não sustentam uma sociedade que poderíamos compreender como um vasto agrupamento contemporâneo de indivíduos que compartilha o interesse pelo bem comum; a forma no plural se refere antes a sociedades no sentido de contratos que se celebram para a constituição de empresas, a fim de se firmarem pactos de partilha de resultados de atividades econômicas. O tratamento mais direto ao universo dos homens capitalistas que percebemos em *O que aconteceu...* é

marca do diálogo que se estabelece com *Pilares da Sociedade*.

Nesse sentido, podemos observar uma proposta de crítica que vai na mesma direção da apropriação de *Casa de Bonecas*: o aprendizado, a lição de moral a que Bernick é exposto em *Os Pilares da Sociedade*, bem como sua libertação, seu perdão por meio da revelação da verdade, são todos processos que se apresentam agora como incongruentes em relação ao sistema que se apresenta em *O que aconteceu*. Questiona-se, em Jelinek, a potência do acesso à verdade, e nisso reside uma das diferenças, de notável atuação crítica, entre hipotexto e hipertexto.

No que diz respeito a um recurso central para a elaboração do texto teatral, podemos dizer que processo diferente de retomada pode ser observado para a composição de *Nach Nora*.

Se Borges emprega a figura do vestíbulo para tratar do paratexto — parte da casa, sim, mas que ainda permite analisarmos se iremos ou não a adentrar —, vale destacar que a casa que nos é dado contemplar pelo paratexto de *Nach Nora* está desmoronada. Disso nos dão pistas, limitando-nos ainda ao paratexto, as imagens que acompanham o texto, a data de sua publicação e, agora tratando-se de uma pista verificável em nossa tradução, o título *Depois da Casa de Bonecas*.

Analisaremos, no próximo tópico, algumas estratégias que identificamos para a construção de *Depois da Casa de Bonecas*, conferindo destaque ao pastiche como método transtextual. Conforme já indicamos, esta análise terá o propósito de localizar recursos cuja potência estética e crítica seja compreendida por nós como central para o ousado projeto de Elfriede Jelinek sobre o qual nos debruçamos aqui, visando, por fim, traduzi-lo de forma coerente com estas que entenderemos como suas propostas de elaboração.

3.2 DESABANDO PARA A SUPERFÍCIE — *DEPOIS DA CASA DE BONECAS*

Ao longo desta tese, observaram-se tendências, textos teatrais e alguns métodos cuja apresentação visou melhor compreender a estrutura e os propósitos de *Nach Nora*. A esta altura, já está claro o jogo com uma variedade de vozes, cujas diferenças de forma e origem podem funcionar no sentido do cômico ou do absurdo, enfatizar pela oposição o que se revela e o que se esconde na superficialidade dos discursos, ou, ainda, chocar e até mesmo agredir o leitor/espectador que depara a violência da própria contribuição ao fazer

os preenchimentos necessários para construir unidades de sentido a partir do seu contato com o texto.

Não é uma, portanto, a voz que nos conduz ao longo de *Nach Nora*, e essas contribuições se deixam localizar, mesmo em momento anterior ao da leitura, pela observação atenta de características da apresentação do hipertexto: com o título, o contato intertextual com *Casa de bonecas* (1879), de Ibsen, e com *O que aconteceu depois de Nora deixar a casa de bonecas ou pilares das sociedades* (1979), da própria Jelinek, já pode ser apontado de imediato. Tendo em vista o papel de *Pilares da sociedade* (1877) para a escrita de *O que aconteceu...*, fica evidente também sua presença em *Nach Nora*: o texto teatral funciona, afinal, como epílogo à peça que destaca seu diálogo com essas duas produções de Ibsen.

É interessante observarmos como a ideia de estrutura — de pilares questionáveis — passará por um desenvolvimento neste trajeto que nos leva dos dois textos de Ibsen, passando por *O que aconteceu...* e chegando, enfim, a este “depois da casa”: depois da casa, que era uma casa de bonecas, temos a ruínas, os escombros. Claro, não podemos deixar de considerar que em *Pilares da Sociedade* as fragilidades das estruturas são apresentadas ou insinuadas antes como metáforas a procedimentos desonestos em prol de lucro e poder:

SR BERNICK

Sim, Lona, aquele boato salvou nossa casa e fez de mim o homem que sou agora.

LONA

O que quer dizer, uma mentira fez de você o homem que é agora. SR

BERNICK

Quem ele prejudicou na época? Nunca foi intenção de Johan voltar. LONA
Você pergunta quem ele prejudicou. Olhe para dentro de seu próprio coração, e me diga se ele não prejudicou você.

SR BERNICK

Olhe para o coração de qualquer homem que te agrada, e você sempre vai descobrir, em cada um, pelo menos uma mancha preta que ele teve de esconder.

LONA

E vocês se denominam a si mesmos de pilares da sociedade!

SR BERNICK

A sociedade não tem nada de melhor.

LONA

E qual a consequência disso se essa sociedade é sustentada ou não? Do que ela consiste? Espetáculos e mentiras... e nada mais. Aí está você, o primeiro homem da cidade, vivendo em grandeza e luxo, poderoso e respeitado... você, que

estigmatizou um inocente como criminoso. (IBSEN, 2016, p. 297).

É válido ainda destacar que, se no *Sekundärdrama*, a peça de 1979 de Elfriede Jelinek, vemos como componente central da ação, retomada da *Casa de Bonecas* e em contato direto com elementos do universo composicional de *Pilares da Sociedade*, “a Nora da peça de Ibsen” — como já discutimos, apresentada agora no texto por meio de procedimentos que destacam a diferença —, no *Tertiärdrama*, cujo hipotexto também será constituído pelos dois dramas escritos pelo norueguês no final do século XIX, *Casa de Bonecas* e *Pilares da Sociedade*, a figuração centralmente retomada será a da fragilidade de nossa sustentação social, alcançando dimensões que ultrapassam a perspectiva da mais famosa personagem de Ibsen. E há dois elementos que se destacam no sentido de tornar a crítica a esta fragilidade assustadoramente contundente: em primeiro lugar, a referência ao desmoronamento ocorrido em Bangladesh, que em *Nach Nora* se manifestará de diferentes formas — pelas imagens, pelas vozes das costureiras, pela voz que se aproxima da de uma audiência culpada — materializará, no texto teatral, os pilares deteriorados, não só frágeis, mas já (cor)rompidos. Aos modos de Nestroy, apresenta-se com referente claro e concreto aquilo que se desenvolvia como crítica a valores abstratos. Em segundo lugar, os trechos da entrevista com Persson revelam-no como uma espécie de incorporação contemporânea — que transcendeu as fronteiras da ficção — do Sr. Bernick:

SR BERNICK

Mesmo? Pareço, é? Bem, o que mais você poderia esperar... um homem tão carregado de responsabilidades como eu? Tem todo meu grande negócio... e agora o planejamento da ferrovia. Mas me diga alguma coisa, Sr Rorlund, quero lhe fazer uma pergunta.

RORLUND

Com prazer, Sr Bernick. SR

BERNICK

É sobre um pensamento que me ocorreu. Suponha que um homem está cara a cara com um empreendimento que terá relação com o bem-estar de milhares, e suponha que seja necessário fazer o sacrifício de uma pessoa...

RORLUND

O que quer dizer? SR

BERNICK

Por exemplo, suponha que um homem pensava em montar uma grande fábrica. Ele sabe por certo... porque toda sua experiência assim lhe ensinou... que mais cedo ou mais tarde uma perda de vidas humanas vai ocorrer no trabalho daquela fábrica.

RORLUND

Sim, isso é bastante provável.

SR BERNICK

Ou digamos, um homem ingressa numa empresa de mineração. Ele tem a seu serviço pais de famílias e jovens no primeiro resplendor de sua juventude. Não é bastante seguro predizer que todos eles não sairão dali vivos?

RORLUND

Sim, infelizmente é bem verdade.

SR BERNICK

Sim... um homem nessa posição vai saber antecipadamente que o empreendimento que ele propõe começar deve sem dúvida alguma, num tempo ou outro, significar uma perda de vidas humanas. Mas o empreendimento em si é para o bem público; pois a vida de todo homem que ele custa vai promover sem dúvida alguma o bem-estar de muitas centenas. (IBSEN, 2016, p. 312).

Também aqui assistimos a estratégia que ao mesmo tempo materializa o Sr. Bernick e possibilita que Persson alcance a condição de arquétipo. Esta combinação fortalece a crítica realizada, ao mesmo tempo que a torna mais abrangente. Observemos, assim, que para além do diálogo com produções literárias e teatrais — seja pela arquitextualidade, conforme vimos no segundo capítulo, seja pelos processos mais claros da inter- e da hipertextualidade —, discursos de outra natureza permeiam *Nach Nora* como recursos de grande valor crítico. O jornal *Der Spiegel* é apontado, com ironia, como colaborador do texto, fazendo-se referência direta à entrevista que Karl-Johan Persson, diretor-executivo e presidente da *H&M*, concedeu ao jornal logo após o desabamento do prédio em Savar, Bangladesh, ocorrido em 24 de abril de 2013, de que já tratamos em nossa introdução e voltaremos a tratar.

Ao partirmos para a leitura, percebemos outras vozes na composição do drama, com diferentes graus de evidência e de participação: uma primeira pessoa no plural se desenvolve em grande medida a partir de sentenças próprias do senso comum a respeito da moda — “Ardeamos, ardemos por comprar algo novo, por consumi-lo como o tempo de vida”; o niilismo se deixa perceber por meio de construções que remetem a Nietzsche — “Então, agora vamos ao futuro, ou melhor, à eternidade, que durará uma eternidade, assim como qualquer outra eternidade!”; e, além da retomada já mencionada de discursos ligados à sociologia, com termos que fazem alusão à linha de pensamento da Escola de Frankfurt, notamos também a presença de Hegel — “O ser não é o nada. Mas isso tudo não é nada”. A linguagem própria de revistas e blogs de moda também se manifesta, e é retomada para a construção dos enunciados discursivos — “Tudo menos ser zoadado por ter usado a mesma camiseta três vezes” —; e, por vezes, deparamo-nos com a representação das vozes daquelas que perderam a vida no desabamento (sobretudo mulheres costureiras foram

vitimizadas pela negligência que levou à catástrofe), que adquirem, aqui, feições de zumbis, de mortas-vivas, conforme já mencionado — “quem vai nos costurar agora em nossos corpos, que são frágeis?”.

Uma das forças críticas da combinação dessas vozes é sua capacidade de revelar a força do *profano*, termo empregado aqui não no sentido do desrespeito ao sagrado, mas no sentido do desrespeito ao humanitário, correto, justo, para o que se recorre, no entanto, no decorrer do texto, a construções e a terminologia que marcam relação com a esfera religiosa. Há, no texto, construções que acenam no sentido de uma preocupação social — a colocação de que a H&M usa algodão orgânico, por exemplo, extraída da entrevista de Persson para o *Der Spiegel*, por exemplo, ou a menção, por parte da voz que expressa coletividade e se aproxima do que pode representar a consciência do público-alvo e da autora, da injustiça das condições de trabalho a que são submetidas as costureiras. Esses apontamentos, no entanto, têm seu ridículo exposto tão logo os eventos a que a trama faz referência ficam mais claros ou, o que ocorre mais frequentemente, tão logo preocupações mais frequentes e honestas são apresentadas de modo a evidenciar seu caráter egoísta e totalmente conectado à questão da imagem:

Vá lá! Tenha em mente: nós somos também os maiores consumidores de algodão orgânico, sustentável, durável, inoxidável, imperecível! Não se esqueça disso, disso você não pode se esquecer, porque este algodão dura para sempre, é eterno, permanente.

O quê, você, desalmado, prefere que o seu algodão envelheça, de preferência precocemente, para que possa comprar algo novo? Veja só, então a culpa também é sua. Se deve ao consumidor.

Ele desconta isso de nós. Ele abate das nossas mãos. Por isso ele faz dívidas. Ele abate tudo das nossas mãos. Por sua culpa, sua culpa, sua máxima culpa.

E você também poderia eliminar uns quilinhos! Se não, nossos novos shorts de praia não vão cair bem em você. Abata uns quilinhos! Abata uma coisinha a mais como complemento, e este vestido vai voltar a cair bem! Ele sempre quer cair, isso é horrível. Tanta coisa é horrível. Mas o ser humano não conhece o medo quando se trata de maquiar os números do balanço e de cobrir postos para a fatura. (JELINEK, 2013, s/p.).

Esse caráter profano fica mais evidente porque, no conjunto de vozes mencionado, há predomínio daquelas que refletem uma experiência de vida de primeiro mundo. Especificamente a origem europeia pode ser detectada nos discursos cuja aplicação é claramente anunciada e, mesmo quando não nos fica claro o dono da voz, sobressaem-se as marcas de distanciamento físico em relação aos locais em que se pratica o trabalho

análogo ao escravo para a indústria da moda: “Nós não nos vestimos lá, e por sorte também vivemos em outro lugar”; “A morte acontece em outro lugar”; “Pelo menos elas têm familiaridade com seu trabalho, mas as pessoas que costuraram a saia continuam estrangeiras para nós. Em outro lugar. Em outro lugar os outros são sempre estrangeiros para nós.” Ou seja, distanciando-se dos que preconizam os discursos religiosos e o humanismo, o egoísmo se destaca e o problema não parece real por não afetar diretamente as vozes em questão. A mão de obra explorada da indústria da moda permanece estrangeira a este olhar que representa reflexões ao mesmo tempo obscuras e atribuíveis ao senso comum de sua comunidade. Este mesmo olhar é o que compreendemos como mais próximo da audiência, e aí encontramos uma questão importante da tradução, a qual discutiremos em nosso próximo capítulo.

A partir dessas considerações, reiteramos a centralidade da transtextualidade para a composição do texto. Nesse sentido, considerando-se aqui novamente as formas da transtextualidade apontadas por Genette, temos, além da paratextualidade — elemento que possibilitará que cheguemos à *Casa de Bonecas* e a *O que aconteceu...*, possibilitando inclusive a reflexão em torno da posição de *Depois da Casa de Bonecas* em relação à crise do drama —, a intertextualidade como presença notável. Da citação ao plágio, passando pela alusão, é clara, afinal, a presença de outros textos em *Depois da Casa de Bonecas*. Ao mesmo tempo, no entanto, esses processos contínuos de retomada são o que fazem que *Depois da Casa de Bonecas* “brote” — para usarmos aqui o mesmo termo da tradução de Luciene Guimarães para o texto de Genette — a partir desse conjunto de hipotextos: portanto, seu processo de elaboração poderá também ser claramente descrito como *hipertextual*, categoria em que também se insere, conforme esta definição, *O que aconteceu depois...*

Sekundärdrama, o texto de 1979; *Tertiärdrama*, o de 2013. Os hipotextos, ao participarem do jogo hipertextual, adquirem muitas camadas extras de significado.

Na nossa leitura, trata-se aqui, no entanto, de hipertextualidades distintas.

Se, por destacar *diferenças* entre os procedimentos de uma mesma-e-outra Nora, e nisso construir seu sentido crítico, conforme discutimos, *O que aconteceu...* terá a paródia como procedimento preferencial, encontraremos em *Depois da Casa de Bonecas* outro centro de crítica e de elaboração textual. Aqui, as camadas linguísticas ou superfícies textuais de Elfriede Jelinek, em geral provenientes de outros textos, adquirem as feições

do *Gestus* brechtiano — operam como tipos sociais, cujo reconhecimento é fundamental para a construção textual e funcionará, também, como possível indicação de palco. O fácil reconhecimento, afinal, faz parte da crítica social: revela certa homogeneidade de ações e pensamentos entre membros de uma mesma classe. Nesse sentido, podemos dizer que a retomada acontecerá para que se alcance uma ênfase em semelhanças — operam-se transformações textuais, sim, importantes para a acomodação dos discursos do hipotexto no hipertexto. No entanto, há em *Nach Nora* um propósito de imitação que se pode observar na maior parte dos movimentos de retomada de discursos alheios, cuja operação é caracterizada por modificações mínimas. Nesse sentido, aproximamo-nos dos procedimentos que caracterizam o pastiche. Observemos aqui a definição de dicionário (Houaiss) para *pasticho*, apresentado como sinônimo de pastiche — note-se que as definições relacionadas à música, e não à literatura ou ao teatro, também nos interessam para pensarmos sobre o enquadramento de *Nach Nora*.

1. Imitação servil de obra literária ou artística 2. MÚS no sXVIII, ópera composta de fragmentos de outras, não necessariamente do mesmo autor 3. MÚS obra instrumental que contém partes compostas por diferentes autores [...] * ETIM fr. *Pastiche* (1719) ‘reprodução de um quadro’, (1787) p.ext. ‘obra em que o autor imita o estilo de outrem (na área literária)’, (1935) ‘ópera em que o compositor reuniu trechos de música de diferentes obras, trabalhando-as e ajustando-as a um novo esquema’ [...] (1835) ‘obra teatral ou peça instrumental escrita com a colaboração de diversos compositores’ (...). (p. 2146).

Há na definição um conjunto de traços que se verificam com precisão em *Nach Nora* — incluindo-se aqui a menção direta ao colaborador e as indicações claras de estarmos diante de uma multiplicidade de vozes que se manifestam em fluxo, sem limites claros, por meio de elementos de formatação, por exemplo, que as distinguem entre si, como é característico de Elfriede Jelinek. Além dos processos de imitação, o caráter coletivo, mais ligado, na definição, à música, também se deixa observar com precisão neste texto teatral de 2013. Paulo Alberto da Silva Sales, em seu já mencionado artigo “Paródia & pastiche: hipertextualidades narrativas”, investiga a potência do pastiche na contemporaneidade, e chega a conclusões que condizem com os efeitos observáveis em *Nach Nora* — reiterando, ainda, que no pastiche sustenta a ambiguidade na possibilidade de ser lido de modo autônomo ou acompanhado de seu(s) hipotexto(s) (SILVA SALES, 2020, p. 166):

O pastiche contemporâneo, segundo Hoesterey (2001), trata da imitação de um estilo que resgata a memória cultural do passado e do presente de forma crítica. Há, nas suas costuras, o confronto de gêneros mediados tanto da alta cultura quanto da cultura de massa. Esse conflito no resgate de gêneros e estilos eruditos e populares, simultânea e entrelaçadamente, são uma das tônicas de vários romances brasileiros contemporâneos, tais como as narrativas *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão, *Clarice*, de Ana Miranda e *Em liberdade*, de Silviano Santiago.

Também sob a perspectiva da repetição deleuziana, embora ressaltando a semelhança e não a diferença, o pastiche, segundo Hutcheon (1985, p. 55), geralmente permanece dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite adaptação. Repetir na reescritura em pastiche é acentuar a semelhança no hipertexto. (SILVA SALES, 2020, p. 166 – 167).

Observe-se aqui que a não necessidade de adoção de um tom crítico ou cômico também diferenciaria o pastiche da paródia, conforme apontamento de Silva Sales. Justamente este aspecto tornaria, na percepção de um crítico de viés marxista como Jameson, a prática do pastiche um sinal de apatia em relação a questões sociais e políticas. Em sua percepção, a prática atestaria que no momento presente o interesse reside antes em “trazer à tona o estilo e o discurso de mestres singulares”, e não mais em colocar à prova, por meio da paródia, fazendo-se uma releitura do passado, “possíveis verdades” (SILVA SALES, 2020, p. 167). Devemos destacar, no entanto, que esta forma, própria da pós-modernidade e estilisticamente eficiente, em seus métodos, na recriação estilística de uma realidade fragmentada, é considerada por Genette “mais potente do que o metatexto” (2010, p. 165). Quanto a questões de crítica social, se à primeira vista poderíamos dizê-la neutra, com foco estilístico — afinal, “compartilha do princípio da adaptação, da apropriação, da bricolagem, da colagem, da imitação fraudulenta, da montagem, do plágio, da reciclagem, da refiguração, do simulacro e do travestimento” (p. 164) — essa suposta neutralidade dos exercícios de recombinação contribuirá com o efeito de grotesco de um texto como *Nach Nora*. Não imprimir no texto a feição crítica frente aos eventos que funcionam como antecedente da ação teatral possibilita que esta feição crítica se desenvolva com força ímpar entre leitores ou espectadores — característica de recepção que dialogará, aliás, com pressupostos do teatro épico.

Cumpramos destacar ainda que, por meio do pastiche, destaca-se sobremaneira o aspecto de manipulação da linguagem. Essa característica permitirá que se observe a contraposição entre uma diversidade considerável de registros linguísticos e, assim, aos modos do que se buscava em uma literatura como a de Nestor ou de Kraus, também a língua será observada em seu potencial crítico. Lembremo-nos, retomando mais uma vez aqui a noção de *Gestus*, que esses discursos em confronto figurarão como tipos sociais.

Sua coexistência em um mesmo texto acentuará as diferenças que carregam entre si, diferenças que, por vezes, serão por si expressão de grandes problemas sociais. Não se pode deixar de afirmar que haja, por exemplo, forte crítica à alienação quando colocamos lado a lado trechos que imitam a dicção de discursos filosóficos ou sociológicos canônicos e trechos em que podemos ouvir os lamentos dessas que, agora, como mortas-vivas (aos modos dos zumbis, vivas apenas discursivamente), tratam das condições atuais de seus corpos — ambigualmente, em construções que também podem se referir a peças de roupa —, de seu ambiente de trabalho e de questões como seus parcos salários:

Esta é nossa filosofia. Cada parte avulsa. É melhor ter mais partes do que menos e, assim, partir menos do que mais. Ao mesmo tempo, para você, sobra cada vez menos. O ser não é o nada. Mas isso tudo não é nada. Não, ao contrário. Isto é! Isto será algo! Só quando todos se calam que as vozes surgem, caso contrário não se poderia ouvir a voz. Ela nunca está certa! Vote! Esta camisa ou a outra? Qual você prefere? Aquela lá custa três euros a mais, pouca coisa, e nenhuma que poderia desmoronar. Se você escolher, você será o único do mundo. Sim, é o que todos pensam de si. (JELINEK, 2013, s/p.).

Com os movimentos de análise empreendidos até agora nesta tese, buscou-se, enfim, levantar material que desse aporte crítico e teórico para o exercício de tradução de *Nach Nora*, exercício que resultou em nosso hipertexto *Depois da Casa de Bonecas*.

Inicialmente, concentramo-nos em apresentar movimentos e tendências que nos permitiram investigar a arquitextualidade de um texto como *Nach Nora* — tratou-se aqui, também, de pensar sobre leituras e interpretações que se abrem a partir desta investigação. Para nos lançarmos a ela, foram necessárias incursões também a outros textos de Elfriede Jelinek. Coube ainda a nosso segundo capítulo, intitulado “Tradição e negociação de sentidos na obra de Elfriede Jelinek”, apresentar brevemente a autora e sua trajetória, visto que também esses recortes biográficos contribuem para apreendermos a arquitextualidade de sua produção.

Em um segundo momento, gestos transtextuais mais marcados e específicos foram observados, com amparo da paratextualidade, para empreendermos nossa análise de *Nach Nora*: a intertextualidade e a hipertextualidade, afinal, de acordo com a nossa leitura, são recursos centrais para as construções de valor crítico e estético no texto teatral de que tratamos. Claro, outros aspectos também foram observados para a análise realizada em nosso terceiro capítulo; de modo geral, no entanto, desde a opção por registros linguísticos de natureza mista até o emprego de elementos estéticos que remetem à cultura pop, todos

os recursos estilísticos que identificamos como relevantes para nos guiarem pelo processo de tradução são, em certa medida, relacionados à forte transtextualidade característica do texto.

É chegado agora o momento de discutirmos linhas de pensamento que justificaram nossas escolhas de tradução, para, enfim, apresentarmos o resultado que percebemos como o de maior relevância desta tese: nossa proposta de tradução para *Nach Nora*, que recebeu o título, já frequentemente citado nesta tese, de *Depois de Casa de Bonecas*.

4 QUANDO O *WOANDERS* É AQUI: BREVE FUNDAMENTAÇÃO CRÍTICA PARA AS ESCOLHAS DE TRADUÇÃO + *DEPOIS DA CASA DE BONECAS*

O presente capítulo se organizará em duas partes: inicialmente, nosso propósito será o de fundamentar criticamente, pensando sobre *Nach Nora* de modo mais geral e recorrendo a reflexões correntes sobre tradução, nossas escolhas para a elaboração de nosso *Depois da Casa de Bonecas*. Neste primeiro momento, encontramos suporte sobretudo em Antoine Berman, cujos termos serão discutidos e postos em contato com recursos e construções verificáveis no texto teatral de 2013. Em seguida, apresentaremos nossa tradução da peça, com comentários que visam tornar mais específicos alguns apontamentos e questões de tradução que se impuseram durante o processo.

4.1 OS CAMINHOS POSSÍVEIS DE UMA TRADUÇÃO

Consultar a lista de autoras e autores já contemplados com o Prêmio Nobel é procedimento frequente àqueles interessados em definir qual será sua próxima leitura — e falamos aqui também de leitores especializados. A consulta é habitual mesmo entre editoras que buscam lacunas significativas em listas de títulos disponíveis em português para estabelecer, assim, quais serão seus próximos projetos de tradução. O prêmio, no entanto, ao mesmo tempo que contribui para a circulação da obra dos contemplados, pode aumentar o risco de procedimentos de tradução e edição que tornam textos mais palatáveis ao grande público às custas, às vezes, de transformações que não levam em consideração traços distintivos caros a essas produções. A partir do momento em que o nome de uma autora ou de um autor se torna reconhecível para um público numericamente expressivo, afinal, e que a consciência de diferentes agentes do mundo editorial se desperta para o fato de que esta obra alcançará esferas outras além daquelas dos leitores especializados, é possível que movimentos mais ou menos sutis sejam percebidos como relevantes para facilitar o processo de absorção do texto traduzido.

Tendo em vista a produção de Elfriede Jelinek, cabe nos lembrarmos aqui das polêmicas e reações adversas a seus textos, mencionadas anteriormente neste trabalho, que impactaram negativamente mesmo grupos de leitores especializados e atualizados, que não enfrentam maiores dificuldades para absorver produções modernistas e pós- modernistas,

por exemplo. O que frequentemente se problematiza quando em questão está a obra da austríaca não é a quebra do texto literário idealizado como espaço apenas para o que é elevado ou belo — questão resolvida há pelo menos um século entre uma audiência que dispõe de repertório e aceita o confronto com as tendências literárias de a partir do final do século XIX. Quando em pauta está Jelinek, a crítica prevalecente diz respeito sobretudo a dois aspectos. Destaca-se, em primeiro lugar, a insatisfação em relação a certos modos pelos quais se desenvolvem os temas — com o trocadilho, a paródia, o pastiche e a colagem como ferramentas de destaque, cujo emprego se dá de modo a enfatizar a artificialidade das produções e seu caráter de montagem a partir de recortes, daí as acusações de se tratar *de cópias, de plágio*. Em segundo, e em questão aqui está uma audiência cujo posicionamento seria antes próximo do da autora, observa-se o desagrado com seu niilismo, seu forte pessimismo, e, por vezes, seu caráter grosseiro, obsceno, chulo. É ilustrativo o levantamento de características negativas atribuídas a Jelinek e sua obra inserido na dissertação de Sabine Streminger:

Nas críticas e resenhas às obras de Elfriede Jelinek é possível encontrar muitas expressões depreciativas, Jelinek será, entre outras, chamada de “dominatrix literária”, “monstro feminista”, “congelador” e “poluidora do próprio ninho”, sua obra será degradada como “insulto sem propósito”, “mero falatório feminista”, “contorcimento deleitoso nos 42 do Apocalipse” ou “peçonhenta da Áustria”. Algumas críticas e alguns críticos designarão as leituras de sua obra como “tortura em forma de leitura”. (STREMMINGER, 2010, p. 41. Tradução de Tassia Kleine).¹⁰³

Traduzir e editar a obra de Jelinek, neste sentido, é em boa dose um exercício de resistir à tentação de torná-la mais fácil de ser absorvida, mais luminosa. Um exercício de resistência a procedimentos que poderiam elevar o registro nas versões em outras línguas, “embelezá-las”, além de enfatizar aspectos didáticos e matizes de esperança não verificáveis no original em alemão austríaco. O fato de a autora ter sido premiada com o Nobel e a consciência do possível diálogo com o grande público podem levar os profissionais envolvidos na publicação de um livro — não apenas os tradutores — a considerarem seriamente essas operações, que seriam realizadas de modo mais ou menos

¹⁰³ In den Kritiken und Rezensionen von Jelineks Werken sind sehr viele negativ wertende Ausdrücke zu finden, Jelinek wird unter anderem bezeichnet als „literarische Domina“, „feministisches Monstrum“, „Gefriermaschine“ und „Nestbeschmutzerin“, ihr Werk wird als „ziellooses Geschimpfe“, „bloßes feministisches Gerede“, „genüssliches Sich-Wälzen in 42 der Apokalypse“ oder „Giftiges aus Österreich“ herabgewürdigt. Manche KritikerInnen bezeichnen die Lektüre ihrer Werke gar als „Lesefolger“. (STREMMINGER, 2010, p. 41). O 42 possivelmente se refere aos 42 meses durante os quais o Mal foi autorizado a reinar, no contexto do livro do Apocalipse.

discreto, com a finalidade de promover a circulação dos textos de Jelinek. Seriam justificáveis, tendo-se em vista esse propósito, os meios? Reconhecemos, aqui, que tornar mais acessível e empreender adaptações marcadas poderá ser o único modo pelo qual uma autora ou um autor possam ser introduzidos em um novo contexto — não haverá, portanto, caráter depreciativo em nossos comentários acerca de traduções cujas escolhas evidenciam posicionamentos distintos do nosso. Buscamos, aqui, no entanto — e o movimento de análise de *Nach Nora* e de sua arqui- e transtextualidade teve o propósito de tornar mais completo este processo —, recriar em português os recursos e estratégias que interpretamos como centrais ao texto teatral.

Conforme discutiremos a seguir, o próprio caráter do texto fará com que o que compreenderemos aqui como respeito à *letra* — termo que empregaremos em acepção bermaniana — solicite um trabalho sobre o texto que o levará a construções dos enunciados que o distanciarão, sintática e semanticamente, do original em alemão. Cabe destacar, desde já, que reconhecemos as limitações de nosso projeto: o respeito à letra, de que trataremos e no qual nos guiamos para a elaboração de *Depois da Casa de Bonecas*, manteve-se em nossa intenção, foi ponto norteador do projeto de tradução; no entanto, considerando-se a impossibilidade de deixarmos de ser não mais do que “a vista de um ponto” — construção atribuída a Boff —, também nosso processo emprega necessariamente estratégias redutoras, aproximativas — ainda que, enquanto produção criativa, também possa levar a construções que renovem e enriqueçam o original.

Essas ponderações estão ligadas aos desafios e questionamentos que merecem destaque em uma abordagem acadêmica da tradução de *Nach Nora*. Trata-se de questões mais marcadas, que surgem devido a uma popularidade inesperada e a polêmicas associadas ao nome da autora que circulam também entre uma audiência não especializada, cuja reação, no entanto, deve ser considerada e funciona como um bom ponto de partida para apresentarmos aqui algumas reflexões que nortearam nosso procedimento de tradução.

Cumpramos destacar, de início — e em defender este pressuposto consistiu parte significativa do exercício de análise a que nos lançamos previamente, sobretudo ao pensarmos na autora como herdeira do Teatro Épico —, que a crítica social e política, a despeito do pessimismo da própria autora quanto à potência da literatura para transformações sociais e políticas, é componente central para a escrita de Elfriede Jelinek. Assim, se exercícios de tradução se impõem como gestos políticos, esta faceta do ato de traduzir fica mais marcada quando a obra com que se trabalha tem características como as

verificadas na produção da austríaca. O incômodo, a perturbação a que ficamos sujeitos quando diante de seus textos, permitem-nos o acesso a uma experiência radical do que é o contato com um *outro* — incorporar esta diferença à tradução fundaria “um modo de relação a partir do qual o outro possa agir sobre nós na surpresa e no assombro de sua diferença, como força transformadora” (CARDOZO, 2013, p. 15). Permitir o acesso ao que caracteriza o outro e o distingue de nós: a busca por nos mantermos atentos a como esse outro se manifestaria em *Nach Nora* foi um dos pontos centrais para a elaboração desta tese, incluindo-se, claro, nossa tradução do texto — e a maior liberdade para tal está inclusive ligada à não necessidade de traduzir pensando sobretudo na aceitação do projeto por parte de editoras ou do mercado, por exemplo, assim como está ligada às possibilidades de nosso contexto brasileiro, em que não há impedimento legal, no presente momento, para certo tratamento de questões sociais e políticas na literatura.

Voltemos ao espaço do *outro*, do *estrangeiro*, em textos traduzidos. Ainda que a homogeneização cultural seja processo global cada vez mais notório — tópico, aliás, frequente da literatura de Jelinek: a discussão é proposta, por exemplo, em *Bambiland* e no próprio *Nach Nora* —, ainda há diferenças significativas, para além da diferença de idioma, que se deixam sentir no que diz respeito à recepção de textos literários. No que se refere à reação aos textos de Jelinek nos Estados Unidos, por exemplo, Heidi Schlipphacke, em seu artigo “Translating Jelinek: Globalizing the Austrian Province”, lança mão do termo *idioma cultural*, conforme compreendido por Gayatri Spivak, para se referir ao que escaparia do alcance de traduções para o inglês e aumentaria a dificuldade de absorção dos textos em solo norte-americano (SCHLIPPHACKE, 2005, p. 76). Para Schlipphacke, na contramão de convicções frequentes relacionadas às dificuldades de leitura da obra da austríaca enfrentadas por leitores norte-americanos — para o editor Peter Ayrton, por exemplo, a barreira ao sucesso neste território se deveria ao caráter “sinistro” e “pessimista” da obra (p. 76) —, essas limitações interpretativas diriam respeito antes a uma dificuldade em compreender a abrangência da proposta estética:

In Jelinek’s Works the critique of “everyday fascism” underlies even the repetitive brutality of the sex act represented in novels such as *Lust* (1989), so that repetition itself suggests the mimetic criticism of the Nazi legacy. While this historical frame is unquestioned by Germanists and Austrianists in North America, it can be seen, I suggest, as a “cultural idiom” that does not easily translate for American readers unfamiliar with the contemporary discourse on history in Austria and Germany. That is, the untranslatability of *Die Klavierspielerin* into American English is indicative of the persistente presence of history in contemporary German and Austrian critical discourse. (SCHLIPPHACKE, 2005, p. 76).

Para uma audiência habituada a uma estética pós-moderna conectada à *perda da história*, como é a norte-americana, uma estética em tão grande medida conectada à história – e a uma história de relevância frequentemente local, de caráter provinciano –, como a de Jelinek, pode ser de difícil entendimento (p. 76). Nesse sentido, apesar de nossa concordância com a visão de acordo com a qual a tradução idealmente será espaço de preservação da diferença, compreendemos que, no que se refere à recepção, os impactos de recursos jelinekianos relevantes e recorrentes entre uma audiência falante de língua alemã – e mais especificamente uma audiência austríaca – não serão necessariamente verificados entre os leitores do texto traduzido.

For Spivak a concern for the preservation of “cultural idiom” over and against homogenization, the reservation of a place for “differAnce” in the encounter between two languages, seems to privilege the notion of untranslatability which would retain cultural specificity, rejecting the simplifying gesture of literal translation. Naoki Sakai has asserted that translation has as its goal the production of “difference out of incommensurabilities”. In the case of Jelinek, what I call the “cultural idiom” of Nazism seems to resist translation into another hegemonic language such as English, and this blind spot in translation potentially accounts for the numerous misreadings of her works by English-language critics. (SCHLIPPHACKE, 2005, p. 76).

Resistir à tradução. Trata-se aqui de, no encontro de duas línguas que caracteriza a prática da tradução, respeitar os pontos de diferença identificados, os elementos que caracterizam aqui este *idioma cultural* e que se destacarão, enfim, tendo em vista a construção de pontos de contato e de semelhanças que caracterizam a tradução e que ambientarão o outro enquanto diferença. Como resultado imediato são inevitáveis o estranhamento e a incompreensão, em tão grande medida apreciados pelos românticos pelo potencial de formação identitária que caracteriza o encontro com o estrangeiro:

Essa visão da identidade do próprio e do nacional sendo mediada pela passagem pelo outro está, grosso modo, na origem de duas concepções do próprio: de um lado, uma visão que se estrutura justamente a partir da resistência e negação dessa necessidade estrutural de se erigir o eu através do outro. Essa visão pode ser chamada de monológica ou fundamentalista. Ela vai tratar o outro não como digno de imitação, mas como algo a ser superado ou, no limite, eliminado. Ela vê o próprio como tendo uma origem “pura” que deve ser resgatada de uma origem distante. O caminho indicado por Winckelmann normalmente termina nesse tipo de concepção. Por outro lado, essa concepção da construção do próprio pela passagem pelo outro, quando aceita como postulado de um modo dialógico, pode estar na origem de um conceito processual e aberto de identidade que acolhe a crise como estando no âmago da identidade; ou seja, para essa concepção, “ser” significa oscilar entre eu(s) e um/uns não eu(s) que existe(m) em função dessa oscilação. Essa visão, em oposição à

fundamentalista, pode ser chamada de desconstrucionista. Ambas as concepções sofrem um aprofundamento nesse momento histórico denominado em nossos manuais de Romantismo. (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 2 – 3).

O reconhecimento da relevância da crise do encontro com o *outro* para a manifestação do texto traduzido, no entanto, ainda que posto em discussão pelo menos desde o romantismo, não resultou, e tudo indica que não deve resultar, em práticas bem estabelecidas e comumente aceitas quando em questão está o exercício de tradução em si — cada texto carregará consigo suas próprias soluções, que se modificarão à medida que se modifica também o contexto de recepção. O contato com a diferença será ponto de atenção, tanto mais no caso de uma autora como Jelinek, para quem temas associados à identidade são especialmente caros. Vale observar, a esse respeito, no entanto, que diferentes traduções trilharão caminhos distintos no que diz respeito a seus métodos de assimilar o *outro*. Consideremos aqui, por exemplo, o caso das traduções para o espanhol dos textos teatrais *Bambiland* e *Babel*, realizadas pela germanista e tradutora argentina Claudia Baricco e publicadas em 2006 pela editora Ediciones Destino. Em pequeno texto no qual reflete não apenas sobre sua tradução, mas, de modo mais amplo sobre a assimilação da literatura de Jelinek na Argentina, Baricco destaca alguns métodos pelos quais buscou deixar mais acessíveis procedimentos e recursos da autora austríaca. Ao início de seu texto, a tradutora parte da hipótese de que ninguém, nem os jurados do Nobel, teriam lido a obra jelinekiana — ou no mínimo teriam lido pouco —, encontrando amparo para sua especulação nos apontamentos feitos pelo então jurado Knut Ahnlund (BARICCO, 2006, s/p.). Diante das dificuldades de leitura, seu maior objetivo como tradutora seria *tornar Jelinek legível em espanhol*, acentuando, na tradução, a comicidade que observa no original. Para tanto, recorreria à paratextualidade — nos moldes, inclusive, conforme já vimos, que a própria Jelinek nos apresenta em alguns de seus comentários sobre sua própria produção de textos teatrais (cf. p. 114 da presente tese). Os processos que descreve como condutores de sua atuação parecem pertinentes aos cuidados requeridos pelo que também nós compreendemos como a *letra* dos textos teatrais da autora publicados a partir de *Wolken.Heim*. (1990) — qualquer excesso no sentido de uma *clarificação*, do que trataremos a seguir, parece se situar no âmbito do paratexto, no projeto de Baricco. Não tivemos acesso à publicação com as suas traduções, infelizmente, mas os comentários revelam atenção e consciência condizentes com as indicações dos pensadores da tradução em que nos amparamos também para a produção de nosso texto. Ao tratar, no entanto, da atuação de demais agentes envolvidos no processo de publicação do livro, a tradutora que

assina as versões em espanhol de *Bambiland* e *Babel* fala sobre a experiência de ter visto alteradas, em sua tradução, pelas mãos de revisores e editores, escolhas autorais que percebia como fundamentais à literatura de Elfriede Jelinek — inclusive os jogos que se constroem pelo uso de termos com a mesma raiz foram em grande medida suprimidos, já que a cacofonia resultante foi percebida como problemática pelos agentes editoriais citados, responsáveis pela finalização do texto:

Para tornar a linguagem de Jelinek mais legível em espanhol, poderia também ocorrer a um editor, que por acaso viesse a folhear a tradução para o espanhol já finalizada e pronta para a impressão, submeter a tradução a um último processo de revisão – sem consulta junto à tradutora – crente de que uma “padronização” ou “suavização” da linguagem tornaria o texto mais legível. (Foi isso que aconteceu, de fato) O que parece muito estranho aparentemente precisa ser “padronizado”. E é isso. Por exemplo, trocadilhos com palavras da mesma raiz são considerados cacofônicos em espanhol. Mudar. E assim por diante. A Sra. Jelinek deveria ficar feliz por esse editor não atuar na área em que se fala alemão. (BARICCO, 2006, s/ p. Tradução de Tassia Kleine).¹⁰⁴

Suavização, enquadramento no que é esperado na cultura pela qual o texto será agora absorvido: o relato de Baricco revela que para a efetivação de um projeto de tradução que se aproximará do nosso no que diz respeito a seus propósitos, será importante não apenas traduzir a partir da realização de pesquisa acerca da poética autoral, mas também contribuir para a criação de um ambiente em que predomine a consciência acerca de autores, de seus procedimentos e das tradições literárias e culturais com que dialogam. Neste sentido, medidas como a produção de material de apresentação da proposta de autores que se proponham a uma renovação cultural e estética revelam-se de suma importância, sobretudo se este material puder ser veiculado em mídias acessíveis por um público numericamente significativo, como jornais não exclusivamente literárias, blogs editoriais, redes sociais em que se publique também conteúdo relacionado a outras áreas do conhecimento etc.

Frente a um texto cuja composição destoa do tradicional, sobretudo pelo trabalho empreendido com citações e colagens, uma preocupação do tradutor pode ser justamente

¹⁰⁴ Um Jelineks Sprache auf Spanisch leicht lesbar zu machen, könnte aber auch ein Verleger, der ganz zufällig die fertige und schon druckbereite spanische Übersetzung durchblättert, auf die Idee kommen, die Übersetzung einem letzten Korrekturvorgang – ohne Nachfrage bei der Übersetzerin – zu unterziehen, im Glauben, dass ein „vernormen“ oder „sanfter machen“ der Sprache den Text lesbarer machen würde. (So ist es tatsächlich geschehen.) Was zu fremd klingt, muss offenbar „vernormt“ werden. Und Schluss. Wortspiele mit Worten desselben Stammes werden auf Spanisch z.B. als kakophonisch empfunden. Ändern. Und so weiter und sofort. Frau Jelinek soll sich darüber freuen, dass dieser Verleger nicht im deutschen Sprachraum tätig ist. (BARICCO, 2006, s/p.).

a de que as mensagens políticas — na nossa leitura, caríssimas a um texto como *Nach Nora* — não sejam absorvidas por um público ainda pouco habituado a dinâmicas textuais específicas. Uma cultura de divulgação e discussão acerca de ideias e recursos literários traria maior liberdade para o atendimento dessas que compreendemos como as solicitações estéticas do texto. Há, afinal, uma boa dose de responsabilidade acerca da recepção de sua nova versão do texto original em um novo contexto que recai sobre o tradutor, mas há outros agentes envolvidos no processo de publicação ou de encenação de textos traduzidos, e a questão da recepção não deixa de ser considerada ao se tomarem decisões tradutórias. O contexto, enfim, tem contribuição significativa quando em questão está a capacidade de diferentes agentes editoriais ou teatrais atenderem às demandas das *letras* de diferentes produções textuais. A atuação coletiva é, também neste sentido, relevante. Uma cultura propícia à circulação de um texto torna-o mais rico e aumenta suas possibilidades tradutórias, evidenciando o que, em Jelinek, destaca-se pelos processos de colagem: a construção de uma voz literária é, por si só, um processo coletivo, marcado por acordos e negociações entre autores, agentes literários e audiência.

Nesse sentido, ceder à tentação de inserir explicações onde essas não se encontram no texto original seria uma das consequências de não se encontrar em ambiente aberto para a assimilação do outro com o que este tem de estranho, de diferente, inadequado à cultura para a qual se produz a tradução. Por meio deste procedimento, o tradutor estaria aplicando técnicas próprias de um dos “sistemas de deformidade” (BERMAN, 2012, p. 70) que fazem parte do levantamento que Berman apresenta em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* e que este denomina *clarificação*. A *clarificação*, como o filósofo e tradutólogo nos lembra, é inerente à tradução e claramente indicada como procedimento por uma série de críticos da tradução (BERMAN, 2012, p. 71). No entanto, ao impor algo definido onde no original encontramos algo “que se move sem problema (e com uma necessidade própria)” (p. 70), a tradução que clarifica pode tomar dois caminhos: se por um lado pode revelar o que está em questão por um novo prisma, e fazer com que se manifeste um aspecto que no original se mantém não intencionalmente oculto ou reprimido, por outro também pode, em sua proposta de revelação, ao passar de polissêmica a monossêmica ou ao se tornar parafrásica, fornecer explicações que o original não teria o ideal de fornecer (p. 71), reduzindo, por exemplo, sua potência de construção simbólica e alusiva. Para nosso projeto de tradução, buscamos não ir além do teor esclarecedor que nos foi oferecido pelo original. Ou seja, nesse sentido, embora compreendamos a importância de tentar recriar impactos do texto-base em nossa

tradução — o que é especialmente relevante tendo em vista a natureza notoriamente política de *Nach Nora* e o fato de o texto ter sido idealizado como produção para o palco —, nossa opção será a de não realizar adaptações que alterem o que podemos compreender como a *letra*, que muitas vezes não terá resultado estético de fácil assimilação pelo público brasileiro de maneira geral. Trata-se aqui também de postura política: o confronto com o outro que buscamos promover com nossa tradução não se dará por reducionismos e esclarecimentos notórios — lembrando-nos, claro, da inevitabilidade desses processos quando tratamos de traduções. Berman trabalha com os conceitos de tradução etnocêntrica e hipertextual, no âmbito das quais as deformidades que o tradutólogo classifica se manifestariam de modo mais evidente, a partir do apontamento de que a etnocêntrica — “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores” (BERMAN, 2012, p. 39) — é necessariamente hipertextual — gerada “por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal” (BERMAN, 2012, p. 39), e vice-versa. Em nosso horizonte, durante nosso exercício de tradução, apesar do já mencionado reconhecimento de nossas limitações a esse respeito, estava o intuito de nos mantermos na *dimensão ética*, uma forma de compreender a tradução que é “*animada pelo desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*” (BERMAN, 2012, p. 97).

Como eu estava dizendo: abrir o Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua. Abrir é mais que comunicar: é revelar, manifestar. Dissemos que a tradução é a “comunicação de uma comunicação”. Mas é mais do que isso. Ela é, no âmbito das obras (que aqui nos ocupam), a manifestação de uma manifestação. Por quê? Porque a única definição possível de uma obra só pode ser feita em termos de manifestação. Numa obra, é o “mundo” que, cada vez de uma maneira diferente, se manifesta na sua totalidade. Toda comunicação concerne a algo parcial, setorial. A manifestação que a obra é, concerne sempre a uma totalidade. Ademais, é manifestação de um original, de um texto que não é somente primeiro em relação aos seus derivados translinguísticos, mas primeiro em seu próprio espaço de língua. Independentemente do fato que toda obra está ligada a obras anteriores no “polissistema” literário, ela é pura novidade, puro surgimento, o que Valéry Larbaud chamava o “feito do príncipe”. O objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na sua língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade. (BERMAN, 2012, p. 97 – 98).

Uma característica de *Nach Nora* coloca o texto em lugar bastante particular no que diz respeito à adoção de uma postura ou ética ou etnocêntrica: se os jogos da linguagem e a filiação a uma tradição austríaca específica, ligada a Nestroy e a Kraus, conforme discutido em nosso segundo capítulo, assim como ao *Wiener Gruppe*, por exemplo, fazem com que as características do outro na produção textual do original em alemão sejam bem

marcadas, o texto, com sua elaboração, como manifestação, destaca justamente algumas consequências de um crescente processo de homogeneização cultural. Ou seja, os métodos, a especificidade do tom de comicidade construído a partir de jogos de palavras, que fazem parte de uma linha específica da literatura austríaca, levam-nos a um exercício de leitura pouco usual ao contexto brasileiro — principalmente pelo fato de o tom cômico se construir a partir de temas sensíveis, com uma exploração frenética da potência das palavras. Quanto aos temas e à crítica construída pelo texto, seu reconhecimento será antes global. Daí a inevitabilidade também de um exercício de tradução em certa medida etnocêntrica: conforme veremos a seguir, o reconhecimento dos discursos presentes no texto teatral e de características de seus ambientes de origem é elemento fundamental inclusive para o funcionamento das estratégias centrais à composição do texto.

Os processos de colagem e de pastiche, afinal, colocam-nos diante de um resultado que se apresenta mesmo como *consequência* deste processo de homogeneização cultural. Destacamos aqui a construção de uma voz cuja origem não é una, fácil de ser retraçada, mas antes formada por um conjunto de enunciados reconhecíveis como provenientes do senso comum. Desta voz, o que podemos reconhecer é justamente sua característica global: se expressa um pertencimento, é antes o pertencimento a uma classe social, e não a um país, a uma cultura ou a uma religião. O uso de termos inglês ao longo do texto — em nossa tradução mantivemos o “happy couple” do trecho abaixo, por exemplo — enfatiza esse aspecto:

Você sabe quantas horas extras uma costureira precisa fazer para chegar a este salário, com cada hora extra valendo 30 centavos? Para que ela possa alimentar sua família? Você, sim, você! Você, família humana ou solteiro ou happy couple! Quanto você gasta por ano em roupas? Você tem alguma ideia? Pelo menos você faz algo razoável com as horas que lhe sobram! Você as remenda na sua vida e vai com elas ao seu clube favorito, mas lá, seu tempo de vida, não importa qual, o passado ou o presente, não vale nada. (JELINEK, 2013, s/p.).

Ora, a própria crítica que se desenha — que em um único golpe se apresenta, em tom acusatório, e expõe sua ineficiência, não propõe um direcionamento para qualquer ação — já tem característica transnacional: discute-se aqui uma conduta contemporânea prevalecente na comunidade internacional no que diz respeito ao mercado da moda. “Você, família humana” deixa claro que não se está limitado a uma fronteira de nação, ao mesmo tempo que o emprego do termo em inglês enfatiza, com certa comicidade, dado o caráter do texto e o peso dos temas de que trata, a atitude etnocêntrica, e leviana, dessas vozes que

falam conosco e que, de certo modo, nos espelham. Ou seja, o texto base, em alemão, emprega recursos por meio dos quais o caráter hipertextual e etnocêntrico será destacado — e o caráter hipertextual, cabe apontar, já se faz evidente pelo procedimento de colagem, que não é apenas notório, mas também se anuncia pela indicação, ao fim do texto teatral, do nome de seus *colaboradores*. Vale ressaltarmos ainda, e aqui retomamos a vinculação de Elfriede Jelinek ao Teatro Épico, que as vozes em *Nach Nora* se constroem em grande medida pelo emprego do *Gestus*, manifestando-se — o que se enfatiza inclusive pela artificialidade da linguagem, conforme observamos em nosso segundo capítulo (cf. p. 59 desta tese) — como expressão de tipos, de sujeitos caracterizados pela sua ocupação de uma posição hierárquica e social. O *Gestus* jelinekiano será de manifestação exclusivamente linguística, o que o diferencia do *Gestus* brechtiano, em que se combinam gestos, mímicas e declarações (BRECHT, 1963, p. 31), ainda que com a mesma finalidade de construir personagens não como sujeitos profundos, providos de emoção individual, mas como exemplares de sua posição social que se encontrarão em interação no contexto do texto teatral ou da encenação. A manifestação limitada ao âmbito da linguagem, sem indicações, na elaboração do texto, acerca de condutas ligadas à cena, resulta em maior necessidade de marcar, com grande dose de artificialidade, o pertencimento do discurso a tipos sociais característicos. É o trabalho que podemos perceber a partir dos recortes da entrevista concedida por Persson ao jornal *Der Spiegel*. Cabe ressaltar que a entrevista, sem maiores adaptações, já poderia ser empregada para a escrita de uma peça com finalidade de crítica política e social — o título elaborado pelo jornal, “*We Are Helping People Live a Better Life*”, a partir justamente de uma fala de Persson durante a entrevista, já revela a falta de sensibilidade do diretor- executivo e sócio da *H&M*, tendo em vista o evento que motiva a própria entrevista, apresentando-o como um exemplar típico de sua categoria, com discurso de defesa igualmente estereotipado, esvaziado. A partir do título, podemos refletir também sobre o oportunismo da mídia, que se aproveita da circunstância para demonstrar sua capacidade de ironia, sua sagacidade: ponto crítico que se desenvolve também a partir da metatextualidade em *Nach Nora*, cujo foco recai na ineficácia de discursos, que no fim se apresentam como algo que se conecta antes com a vontade dos sujeitos de serem percebidos de certo modo. Discursos e posicionamentos também entram e saem de moda, afinal. A opção por inserir as citações de partes selecionadas e modificadas possibilita que mais aspectos sejam contemplados¹⁰⁵ — as convenções da

¹⁰⁵ Reconhecemos, claro, que procedimentos como o de Peter Weiss em sua produção para o teatro documentário — e pensamos aqui na peça *O interrogatório. Oratório em 11 Cantos*. —, em que a proximidade

linguagem, destacadas pelas modificações nas citações, levam-nos a lugar privilegiado para observarmos o quanto somos subjugados pelos clichês e convenções sociais. Nesse sentido, tratamos de sugerir em nossa tradução, por meio do registro, as marcas de pertencimento social das vozes que compõem *Nach Nora*. Para construirmos a voz de Persson, por exemplo, nossa opção foi pelo emprego do “nós” como pronome de primeira pessoa do plural, bem como pelo emprego de vocabulário frequente entre o empresariado e no mundo ligado à indústria, de modo geral. Observe-se, por exemplo, o seguinte extrato da tradução:

Mais uma vez, para tomar nota, ouvir muitos ouvem mesmo: não temos fábrica própria, usamos uma estrangeira para nós! Usamos estrangeiras para nós! Todos são estrangeiros para nós, sim, todos que vão vestir isso são estrangeiros, assim como essas fábricas. Os clientes perguntam: de onde vem isso? É estrangeiro! O estrangeiro pergunta de onde vem a camisa. Isso é estrangeiro! Quanto mais o cliente sabe, maior é a pressão sobre a empresa. Mas continua estrangeiro para ele.

No extrato a seguir, observamos ainda outras marcas que percebemos como pertinentes para a construção do Persson de Jelinek, destacando-se, além das características citadas acima, evidências discursivas de uma descontração e informalidade calculadas, incompatíveis com o tema da entrevista e do texto teatral — note-se o uso do “ok” nesta conversa imaginária com uma clientela imaginária, que substitui o “ja” (sim) que encontramos no texto em alemão:

Eu adoraria ter um sistema salarial justo na nossa área, mas na prática eles trabalham apenas 10% para nós e 90% para os outros, e o que fazem esses outros? Não fazem nada. Só nós fazemos alguma coisa. Os outros não fazem nada. Não fazem nada por princípio. Os clientes pensam, ok, uma camisa que é vendida por 9 euros e 90 centavos, ao contrário de uma que custa 49 euros e 90 centavos, certamente foi produzida sob condições muito precárias. Mas não. Mas não. Elas vêm da mesma fábrica! Tudo a mesma coisa! Tudo da mesma fábrica.

Considerando-se ainda a necessidade de escolhermos, para a caracterização das vozes e marcas de registro, entre o pronome na primeira pessoa do plural construído com o “nós” ou com o informal “a gente”, optamos mais uma vez por “nós” para a construção das vozes das costureiras vitimizadas pelo desmoraamento. Se o fato de serem

com o texto citado é maior, têm igualmente grande potência crítica, o que em grande medida é relacionado à sua vinculação mais evidente, menos estetizada e artificial, apesar da apresentação na forma de *cantos*, com a realidade.

trabalhadoras da fábrica, categoria normalmente sem acesso prolongado à educação formal, justificaria antes a opção pela informalidade, nossa escolha visa marcar sua construção pós-morte, especificamente como formas de zumbis — escolha que daria destaque inclusive ao estado de seus corpos após a tragédia. Zumbis, conforme sua construção no cinema, em séries e nos quadrinhos, influências importantes para a estética de Elfriede Jelinek, normalmente não falam — emitem grunhidos, como na primeira temporada da série *The Walking Dead*, de 2010, ou repetem “cérebro!”, como no clássico *O retorno dos mortos vivos*, de 1985.

Eventualmente, no entanto, conversam, como podemos observar no já mencionado longa-metragem *Pet Sematary*, com um grau de engessamento e artificialidade que destaca sua falta de vida, de capacidade de estabelecerem relações espontâneas e de se atentarem às solicitações linguísticas de diferentes interações sociais. Há, sim, escolhas lexicais e aspectos textuais que marcam o grupo social a que pertencem. No entanto, destaca-se na fala a artificialidade; as marcas de pertencimento social se manifestam grosseiramente, sem espaço para evidência de qualquer profundidade, de qualquer traço realmente distintivo de uma individualidade. Observe-se, por exemplo, as falas de Gage Creed, personagem que é, ao início do filme, um adorável menino de dois anos, que, no entanto, após ser morto em um atropelamento e “reanimado” por seu pai ao ser enterrado no cemitério de animais de estimação que dá o nome ao filme — uma adaptação, aliás, do romance homônimo de Stephen King —, retorna possuído por um espírito que o leva a matar sua mãe, Rachel, e seu vizinho, Jud. Elementos de vocabulário pertinentes à caracterização de uma personagem de dois anos podem ser observados na fala — “papai”, “mamãe”, “brincar”. A estruturação da fala, no entanto, organizada, com uso de conectores e encadeamento preciso, deixa claro que não é o verdadeiro Gage que está em ação, mas sim sua versão morta-viva, zumbificada:

GAGE: I'm at Jud's, Daddy. Will you come over and play with me? First I played with Jud. Then Mommy came, and I played with Mommy. We played, Daddy. We had an awful good time. Now I want to play with you. (PET SEMATARY, 1989, s/ p.).

Buscamos, nesse sentido, construir a voz das costureiras em nossa tradução também de modo a evidenciarmos o esvaziamento: a opção pelo uso do “nós” e de registro elevado se combinará, para a formação desta voz, com construções derivadas da experiência na fábrica — aí sim informais, precisamente conectadas a seus contextos,

inseridas na voz das costureiras por *imitação* de discursos que associamos a posições de supervisão e de fiscalização em contextos de chão de fábrica:

Quem sobrou? Para quem sobrou alguma coisa? Que criaturas se estendem até nós? Quem vai nos costurar agora em nossos corpos, que são tão frágeis? Quem vai fazer o acabamento dessa sutura? Ela não segura! E tá torta! Faça de novo! Vai ser descontado do seu salário, mas de onde não tem nada não se pode descontar mais nada. A carcaça não vale nada, quando o complexo de prédios desmorona. Aí a carcaça já não vale mais nada. Podemos descontar, mas isso não adianta. Se partimos, a carcaça volta a valer mais do que tudo. Como chegamos a isso? Como chegamos a essas carcaças? Alguém há de fabricá-las! Mesmo o inseto deve enfeitar certinho sua pupa para que você possa sair do armário. Não é mesmo.

Portanto, cabe destacar aqui que o respeito à letra — “nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes” (BERMAN, 2012, p. 21) — no caso de um texto como *Nach Nora*, passa pela ênfase em processos hipertextuais, os quais se destacam também no original, em alemão austríaco, caracterizado pela tomada e reorganização de uma série de vozes provenientes de outros discursos. Daí nossa opção, por exemplo, por traduzirmos o título para *Depois da Casa de Bonecas*, escolha que possibilita a compreensão, entre a audiência brasileira, de jogos relevantes estabelecidos entre significantes, além de ser mais pertinente ao gênero teatral do texto — afinal, ainda que nossa tradução seja pensada para ser publicada, mais especificamente como resultado desta tese, a dimensão teatral do texto se manteve em nosso horizonte ao longo do processo, e foi considerada ao tomarmos decisões tradutórias como a que fundamentou a elaboração do título, a que nos deteremos agora.

Nach, em alemão, é preposição que frequentemente será traduzida como *depois*. Há também a possibilidade de traduzi-la como *de acordo com*, *conforme* — sobretudo quando à preposição se segue um nome próprio, como será o caso do texto teatral sobre o qual nos debruçaremos aqui: *Nach Nora*. Considerando-se ainda os movimentos intertextuais e hipertextuais de que tratamos ao longo de nosso terceiro capítulo, há um sentido interessante que se construiria pela opção de se traduzir o título como *Conforme Nora*: aos modos de máquina desconfigurada, que não observa bem qual seria o melhor momento para emitir suas considerações e os discursos que fazem parte de seu repertório desde que decidiu abandonar Torvald e sua família para se instruir e descobrir sua essência, Nora poderia estar, em *Nach Nora*, continuamente nos fornecendo enunciados despropositados e extraídos de discursos de outrem para tratar do crime de descaso

ocorrido em abril de 2013 em Bangladesh, que resultou no desmoronamento do Rana Plaza. Além disso, a palavra “conforme” tem em si a ideia de forma — que tem a mesma forma —, sentido que poderia nos levar a considerações interessantes acerca dos pontos de contato entre a personagem e seus discursos.

Perder-se-ia, no entanto, ao se optar por essa formulação do título, um elemento paratextual relevante, que nos dá boas pistas dos trajetos da intertextualidade e da hipertextualidade no texto: conforme já mencionamos, *Nora*, o nome da protagonista, é como o título da peça de Ibsen, que se popularizou no Brasil como *Casa de Bonecas*, foi traduzido para os países de língua alemã. A consciência acerca deste paratexto acentua a natureza de *Tertiärdrama*, drama terciário, de *Nach Nora*, remarcando seu contato com a produção dramática de Ibsen, *Casa de Bonecas*, e, ao mesmo tempo, com outro texto de Jelinek, o já mencionado *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* — o que, por sua vez, trará *Pilares da Sociedade*, também de Ibsen, para o jogo intertextual. Além disso, nossa opção por traduzir o título com a formulação *Depois da Casa de Bonecas* faz com que o diálogo com o texto teatral de 1979 seja destacado, já que em sua primeira tradução para o português brasileiro este recebeu o título *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* — observe-se aqui que “casa de bonecas” não era formulação presente, em alemão, no título do original. O olhar a esse diálogo permitirá que se obtenham impactos mais interessantes ao contribuir para que se observe melhor, por exemplo, o entrelaçamento das figuras de Persson, diretor-executivo e presidente da *H&M*, e do Sr. Bernick, de *Os Pilares da Sociedade*, para a construção de uma das vozes que se destacam em *Nach Nora*.

Ademais, a ideia de as vozes se manifestarem como citação, sim, mas não como citações provenientes exclusivamente do repertório de Nora, pode aumentar a margem de manobra de agentes teatrais que venham a trabalhar com o texto para fazer uma montagem: a nossa opção de título não oferece, afinal, qualquer indicação de quem poderiam ser os donos das vozes, como seria o caso se optássemos por *Conforme Nora* em texto que, no papel, apresenta-se como blocos de texto, sem marcas que assinalem a presença de diferentes enunciadores.

Nesse sentido, optamos não apenas por traduzir a preposição presente no título com a palavra *depois*, mas também marcamos nossa compreensão de Nora antes como título de livro do que como nome próprio da personagem, já que para a tradução ao português tal escolha se faz necessária. A própria formulação, em alemão, coloca-nos diante de uma decisão inescapável, o que por si só inviabilizaria a defesa da atuação de

tradutores como realização de processo servil, ou de apagamento — não se trata disso, afinal, quando se fala do respeito à *letra*. Não está em questão uma prática de tradução “palavra por palavra”, claro, mas sim uma prática que procura respeitar a materialidade da língua, sua manifestação no texto, e o papel dessas construções textuais tanto em seu contexto quanto no contexto-alvo.

Não ignoramos também o teor problematicamente hipertextual, em uma primeira mirada, de nossa opção por procurarmos um equivalente para traduzirmos a versão modificada da expressão idiomática “*es wird nichts so heiß gegessen, wie es gekocht wird*” — que de modo mais literal poderia ser traduzida por “nada é comido tão quente quanto é cozido” e que em *Nach Nora* aparece como “*daß nicht alles so eng geschnitten ist, wie es gekocht wurde*” — algo como “que nem tudo seja costurado tão justinho quanto foi cozido”. Considerando que a expressão idiomática expressa a ideia de que o problema ou a circunstância a que se refere não é tão grave quanto se imagina ou se prevê, vimos por bem procurar uma expressão idiomática brasileira que carregasse sentido similar. Em nossa leitura, afinal, mais relevante, mais respeitosa à letra, seria sustentar a quebra de uma estrutura de expressão idiomática com construção que faz alusão à indústria da moda, ou simplesmente à costura: não seria possível mantermos este jogo se em nossa tradução optássemos por formulação que não pudesse ser compreendida como expressão idiomática. Portanto, considerando-se que há certa equivalência da expressão em alemão com a expressão brasileira “o quadro geral não é tão ruim quanto se pinta”, optamos em nossa tradução pela formulação “rezar para que o quadro geral não seja tão ruim quanto se costura”. Se encontramos expressão idiomática de reconhecimento mais marcado em “tempestade em copo d’água”, além de termos aqui sentido igualmente próximo, a própria sintaxe da construção tornou-a menos interessante para nossa tradução: seus núcleos significativos não se encontram, afinal, nos verbos, o que tornaria nossa necessidade de inserção em um dos sistemas de deformidade ainda mais marcada. Não fosse, no entanto, o jogo com uma corruptela, e a importância de compreendermos a construção como uma expressão idiomática modificada, consideraríamos as colocações de Berman quando o tradutólogo nos fala sobre as traduções de provérbios, e não teríamos partido em busca de equivalentes da expressão em português:

O caso dos provérbios pode parecer insignificante, mas é altamente simbólico. Ele revela toda a problemática da equivalência. Pois procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a estranheza do provérbio original, a

boca cheia do ouro do ar matinal alemão¹⁰⁶, significa recusar fazer da língua para a qual se traduz “o albergue do longínquo”, significa, para nós, afrancesar: velha tradição. Para o tradutor formado nesta escola, a tradução é uma transmissão de sentido que, ao mesmo tempo, deve tornar este sentido mais claro, limpá-lo das obscuridades inerentes à estranheza da língua estrangeira. Esta é, caricaturalmente, a famosa “equivalência dinâmica” de Nida. Ora, esta “equivalência dinâmica” continua sendo o evangelho da maioria dos tradutores. Qualquer tentativa de trabalho sobre a letra — quer se trate de Meschonnic, de Klossowski, de certas traduções de Freud na França — aparece ainda como “experimental”. Todavia, de São Jerônimo a Fray Luis de León, de Hölderlin a Chateaubriand etc., a tradução “literalizante” constitui a face escondida, o continente negro da história da tradução ocidental. Mas absolutamente nada de experimental. Ao contrário, é a teoria inversa que é por essência “experimental” (no sentido das ciências exatas), pois ela é sempre metodologizante. (BERMAN, 2012, p. 22).

Embora haja, enfim, circunstâncias em que a adoção de uma postura etnocêntrica e hipertextual em níveis que poderiam comprometer, considerando-se aqui a forma como Berman compreende os termos, a ética de nossa tradução, cabe ressaltar que buscamos seguir regras que, em nossa leitura, são *propostas pelo próprio texto*. Não por um sentido essencial, mas pela própria materialidade, pela característica corpórea, enfim, da construção textual. Se marcas de paródia e de pastiche, que por um sistema de deformações evidenciam características do texto base, podem ser apontadas como problemas de tradução, aqui nos vemos diante de texto que já em sua versão original se realiza como jogo de retomadas que se dão de modo destacado. A tradução, nesse sentido, será nova composição em diálogo com a série de textos cuja combinação estilizada levou ao original: trata-se de uma nova hipertextualidade em uma corrente hipertextual, na qual todos os elos, inclusive *Nach Nora* como o temos no website oficial de Jelinek, têm sua participação destacada, eventualmente anunciada. Observando-se o empreendimento que parece ser necessário para uma consideração devida à *letra*, não surpreende que a própria autora pense sobre seus textos como intraduzíveis: Michaela Wolf, da Universidade de Graz, trata da atuação de Elfriede Jelinek como tradutora em seu texto “‘*The Translation Cuddles up to the Original Like the Sheep to the Wolf*’ Nobel Prize Winner Elfriede Jelinek as a Translator”¹⁰⁷, apresentando exemplos que sustentam a indicação da própria Jelinek de que essa assumiria uma postura “relativamente literal” ao traduzir (JELINEK apud WOLF, 2012, s/p.), ainda que com algumas considerações, citadas a partir de entrevistas com a

¹⁰⁶ Berman se refere aqui ao provérbio alemão “*Morgenstund’ hat Gold im Mund*” – “A hora da manhã tem ouro na boca” – semanticamente próximo de nosso provérbio “Deus ajuda quem cedo madruga”.

¹⁰⁷ WOLF, Michaela. “The Translation Cuddles up to the Original Like the Sheep to the Wolf” Nobel Prize Winner Elfriede Jelinek as a Translator. *TTR*, v. 25, n. 2, 2012, p. 119 – 141. Disponível em: <<https://www.erudit.org/en/journals/ttr/2012-v25-n2-ttr0844/1018805ar/>>. Acesso em: 02 Out. 2023.

própria autora, que destoem do que se compreende como *relativamente literal*:

Related to this are radicalisations in my choice of words and language: not discretion but excess, wherever possible. A lady of easy virtue can absolutely be called a whore so as to make plain the contempt and hypocrisy [...] of her customers, the superior gentlemen. (JELINEK *apud* WOLF, 2012, s/p.).

Ainda assim, destaca-se aqui uma percepção da tradução que em muito desconsidera o aspecto autoral, de criação. Jelinek dirá, da tradução, que esta se trata de um bom exercício para o desenvolvimento da própria dicção e, na mesma entrevista, que ela desenvolveria “mais e mais problemas mentais” ao escrever, pelas demandas associadas a “criar algo a partir de nada”, enquanto a subordinação que experimentaria ao traduzir lhe traria alívio (JELINEK; FLEISCHANDERL *apud* WOLF, 2012, s/p.). Essas colocações não deixam de ser curiosas, sobretudo considerando sua emissora.

Não tanto por destoarem do pensamento corrente acerca de tradução, afinal, a entrevista a que Wolf recorre data de 1988, mas sim por em grande medida desconsiderarem recursos de grande destaque nos textos de Elfriede Jelinek pelo menos desde a publicação de *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, em 1978: se não há texto literário criado a partir do nada – o próprio gesto da escrita, afinal, inscreve a voz autoral em uma tradição –, esta característica é mais notória em autora que em tão larga medida investe na colagem e na apropriação de discursos alheios, por meio do pastiche, da paródia e da citação, com ou sem modificações, para a composição de seus textos.

Em 2004, depois da premiação com o Nobel, marcas de uma forma de pensar sobre tradução também incompatível com a prática da autora ainda permeiam seu discurso, agora em outra entrevista. Considerando-se o seu trabalho com a linguagem, Jelinek declara considerar seu trabalho intraduzível por ver como intransponíveis seus trocadilhos e jogos de palavras e de linguagem (JELINEK; AUGUSTIN *apud* WOLF, 2012, s/p.):

For Jelinek, writing is a processual matter for which the classical categories of prose, dialogue, theatre and so on do not apply. The boundaries between the genres are always fluid, and her oeuvre does not obey a fixed code or pre-conceived generic pattern. When it comes to translating, this means that the games with code and genre need to be translated as well if Jelinek's literary objectives are to be even approximately fulfilled. (WOLF, 2012, s/ p.).

Impossível de traduzir seria seu próprio código, que consistiria, enfim, em levar a linguagem ao limite, levando-a à revelação de seu conteúdo ideológico: de fato,

considerando-se uma compreensão servil de processos tradutórios, faz sentido que a autora perceba seus textos como intraduzíveis. Nosso projeto em si é evidência de não concordarmos com a visão de Elfriede Jelinek no momento em que expôs as ideias sobre tradução acima apresentadas — que, aliás, talvez destoem de sua atual compreensão de tradução. Acreditamos, claro, na possibilidade da tradução, e mais especificamente na possibilidade de tradução que privilegie justamente as potencialidades da linguagem que observamos nos textos teatrais que marcam a produção da autora nos últimos 30 anos.

Em nossa tradução, considerando-se que partimos de texto composto pelas *camadas linguísticas* ou *superfícies textuais* desenvolvidas por Jelinek, buscamos nos manter especialmente atentos para preservarmos, do jogo dos significantes, o efeito que se constrói pela sobreposição dos enunciados, que se dá pelos procedimentos de transformação e colagem de enunciados. Claro está, tendo em vista a estrutura de *Nach Nora*, bem como de outros textos de Jelinek e de textos pós-modernos, de modo geral, que a estrutura aberta é um recurso preferencial: cabe ao leitor/espectador, como um dos principais passos de leitura, fazer preenchimentos, estabelecer as conexões, para chegar aos sentidos propostos pelos textos. Buscou-se suprimir, portanto, neste trabalho de tradução, conforme já mencionado, qualquer ímpeto que levasse a clarificações cuja manifestação não se pudesse observar no texto em alemão. A obviedade desta opção esconde um desafio: adotando-se uma perspectiva marcadamente humanista, pode haver vontade de cortes e de clarificação do que se compreende, em *Nach Nora*, como grotesco, inclusive para que essa característica não impeça ou dificulte demasiadamente o acesso do leitor ao que podemos compreender como propósito edificante do texto — presente, ainda que limitado a uma função de *esclarecimento pessimista*. Trata-se aqui, no entanto, de procedimentos que contrariariam a poeticidade do texto e que, portanto, idealmente serão suprimidos — a força crítica do texto é, aliás, dependente da permanência do que podemos compreender aqui como grotesco, por mais este grotesco justifique a alta taxa de rejeição de Jelinek. Vale lembrarmos, no entanto, que há culturas — e o nome de Jelinek chegou a essas sobretudo a partir da premiação com o Nobel — em que traduzir os textos da autora se coloca como possibilidade apenas à custa de cortes e adaptações que levantam questionamentos acerca da natureza do material resultante. Há, afinal, circunstâncias e ambientes em que limitações morais e sociais se sobrepõem a ideias esteticamente fundamentadas cuja aceitação prevalece entre artistas e acadêmicos. No entanto, podemos dizer que temos uma tradução se traços caros ao texto, inclusive aquilo que pode ser considerado como essencial à sua construção, uma vez empreendidas leituras cuidadosas,

é sumariamente desconsiderado? A resposta a esta questão não é central para os propósitos do presente capítulo, que visa apresentar a sustentação crítica, a partir de pensadores da tradução, de nossas próprias escolhas. O questionamento é inevitável, no entanto. Haveria uma métrica relacionada às características de um texto para que este pudesse ser considerado uma tradução? Um limite no que diz respeito a adaptações?

Um exemplo bastante ilustrativo dessa problemática nos é fornecido pelo tradutor Mustafa Maher, professor de germanística na Universidade de Ain Shams, no Cairo, Egito, e responsável pela tradução, realizada em 2005, de *Die Liebhaberinnen* (1975, As amantes), para o árabe. Em sua versão, Maher optou por simplesmente remover termos e construções que considerou *vulgares* no texto em alemão. Justifica-se de modo que evidencia (ainda que sem apresentar, na entrevista, suas referências críticas e teóricas) que sua proposta de tradução se realiza a partir de ideias defendidas por críticos e teóricos da tradução como Eugene Nida, que defende, e nisto consiste o Princípio da Equivalência Dinâmica, que “a tradução consiste em produzir na língua de chegada o equivalente natural mais próximo da mensagem da língua de partida, primeiramente quanto à significação, depois quanto ao estilo” (*apud* CHANUT, 2012, p. 47). Maher afirma ter buscado, ao traduzir, imaginar de fato uma Jelinek que escrevesse a partir do Egito, integrada a uma cultura muçulmana — e que usaria, inclusive, o véu (GREES/MAHER, 2008, s/p.).

Ao ser questionado pelo jornalista Samir Grees sobre os motivos acerca das adaptações e cortes que caracterizam sua tradução — que também apresenta notas em excesso, na perspectiva de Grees — o tradutor afirma que se tratam, a seu ver, de medidas necessárias para que esta Jelinek se mostre adequada para a cultura que absorverá agora a versão traduzida de seu texto. Defende ainda que suas estratégias funcionam por permitirem que o objetivo principal do texto seja observável, afirmando inclusive que sua experiência na Alemanha, e não na Áustria, possibilitou que conhecesse a natureza conservadora dos costumes dos alemães; o contato com o texto de Jelinek levaria, nesse sentido, não fossem suas propostas de adaptação, ao equívoco do leitor egípcio quanto a hábitos e valores culturais alemães. A defesa de suas escolhas tradutórias destoa das expectativas do leitor, tendo em vista a atuação de Maher como tradutor e professor universitário da área de germanística, principalmente nos momentos em que o entrevistador busca apontar com certa precisão o que compreende como inconsistências do processo, chegando a mencionar a relevância das escolhas lexicais para a escrita de Elfriede Jelinek. Maher parece estar convicto de que suas estratégias são as melhores para

que se mantenha intacto um objetivo central, uma ideia essencial d'*As amantes* — removeria não mais do que *acessórios textuais vulgares*:

Eu não omiti nada. Omitir não é a palavra certa — encontrei passagens que não atendem ao objetivo principal da tradução, que é fazer com que os leitores entendam Jelinek. Se as pessoas lessem o texto como ele é, pensariam que esta escritora é uma prostituta e uma cafetina sem vergonha! Mas esta não é uma imagem correta. Morei na Alemanha por muitos anos e experimentei o quão conservador o país era. Eu também presenciei o desenvolvimento. Acredito que isso não é prejudicial ao valor artístico do romance, não, na verdade, eleva-o, se eu omito as palavras que não têm utilidade para o leitor árabe; ao contrário, estas palavras dariam-lhe uma falsa imagem da cultura ocidental. Quando Jelinek descreve uma cena entre um homem e uma mulher no banheiro, ou como uma mulher corta seu corpo com uma navalha... essas não são palavras da minha língua. (MAHER, 2008, s/p. Tradução de Tassia Kleine).¹⁰⁸

Estranho paradoxo: por um lado, diz projetar para sua escrita e dar voz a uma outra Elfriede Jelinek, sua criação, nascida e educada no Egito, onde predominam um sistema religioso e um conservadorismo distintos dos de sua Áustria de origem, buscando apagar em um golpe a cultura do outro e a si mesmo enquanto indivíduo tradutor — (o)missão impossível —; por outro, preocupa-se sobremaneira com visões errôneas que seus conterrâneos poderiam ter acerca da cultura europeia de língua alemã a partir da qual Jelinek nos fala, devido a seus textos, destacando, assim, a inevitável consciência de se estar diante de uma obra marcada pela subjetividade e pela cultura do *outro*.

É válido mencionar aqui que em uma tradução de *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, realizada por Tinch Minter e intitulada *What Happened After Nora Left Her Husband or Pillars of Society* (1994), também houve a opção por cortes de longos trechos do texto base. Cabe mencionar, aqui, que todos os textos do volume serviram de base para encenações de textos de autoria feminina dirigidas por Annie Castledine (CASTLEDINE, 1994, p. vii), e que são chamados, ao serem introduzidos, de *versões*, e não de *traduções*. Os cortes realizados por Minter são justamente de partes do texto que poderiam ser consideradas mais complexas,

¹⁰⁸ Ich habe nichts ausgelassen. Auslassen ist nicht das richtige Wort – ich fand Stellen, die dem Hauptziel der Übersetzung nicht dienen, nämlich, dass die Leser Jelinek verstehen. Wenn die Menschen den Text lesen würden, wie er ist, würden sie denken, diese Schriftstellerin sei eine schamlose Hure und Zuhälterin! Dies ist aber kein richtiges Bild. Ich habe in Deutschland lange Jahre gelebt und erlebt, wie konservativ das Land war.

Ich habe auch die Entwicklung miterlebt. Ich glaube, dass es dem künstlerischen Wert des Romans nicht abträglich ist, nein, ihm sogar erhöht, wenn ich die Worte auslasse, die dem arabischen Leser nicht nützen; im Gegenteil, diese Worte würden ihm ein verkehrtes Bild der westlichen Kultur vermitteln. Wenn Jelinek eine Szene zwischen einem Mann und einer Frau auf der Toilette beschreibt, oder wie eine Frau mit der Rasierklinge an ihrem Körper schneidet ... dann sind das keine Worte meiner Sprache. (MAHER, 2008, s/p.).

as digressões teóricas que são inseridas nos diálogos, de difícil apreensão de modo geral, mas sobretudo no contexto de uma encenação. A tradutora privilegiará, por fim, a fluidez, reduzindo a carga de artificialidade de *Was geschah...* a ponto de Jen Peters afirmar que a referência ao original em alemão se tornaria irreconhecível (PETERS, 2013, p. 149). Removeu-se, por exemplo, a citação de Freud, previamente inserida nesta tese¹⁰⁹, em sua tradução para o português. Temos aqui esses processos ligados a motivações distintas das de Maher, mas em ambos os casos os resultados destoarão do que buscamos em nosso exercício de tradução, em que o centro da busca se caracteriza pela *atenção aos jogos dos significantes* (BERMAN, 2012, p. 21).

A linha adotada por Maher para sua justificativa pode ser vista como um extremo de um sistema de pensamento estruturalista, caracterizado, conforme nos dirá Henri Meschonnic, por descontinuidades e divisões como entre *conteúdo e forma*, por exemplo, ou entre *sentido e estilo* (2010, p. XXXI). Como se dispuséssemos da forma para transportar um determinado conteúdo ou o sentido do texto: Maher viu por bem purificar o texto, remover o que percebeu como obscenidade, que apenas afastaria o leitor do *essencial*. É especialmente curioso que este seja procedimento adotado para o trabalho com o texto de uma autora como Jelinek, em que a artificialidade da linguagem e o constante estranhamento já enfatizam, por si, a importância para o texto do que é *elaboração, do contínuo*, que “não separa, na linguagem, o corpo do sentido” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI). A observação e as discussões em torno de casos como o da tradução de Maher, tratando-se ainda de uma autora cuja dicção se constrói, em medida bastante significativa, com base no que é exploração das potências significativas das palavras e dos discursos enquanto produções e enunciados, acaba por ressaltar a importância de nos mantermos atentos, em nosso exercício de tradução, ao que é proposto *na linguagem e pela linguagem*:

Se queremos compreender alguma coisa a respeito da relação entre o descontínuo do signo (as noções correntes sobre a linguagem, que vêm à tona) e o contínuo do fazer, do agir na e pela linguagem, é preciso aprender, ou talvez reaprender, um modo de escutar aquilo para o qual o signo nos tornou surdos. Surdos, porque ele opera uma redução da linguagem às unidades da língua. Surdos ao discurso, como atividade dos sujeitos. O que faz esta atividade, não é uma antropologia da totalidade, mas uma semântica do infinito. (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI).

¹⁰⁹ “Nora: ... a menina nota o pênis de um irmão ou companheiro de jogo, flagrantemente visível e de tamanho notável, reconhece-o de imediato como a superior contrapartida de seu próprio órgão pequeno e oculto, e passa a ter inveja do pênis, tornando-se incapaz de qualquer criação cultural.” (JELINEK, 2023, p. 54).

Em um plano ainda mais evidente de problemas da empreitada de Maher, no entanto, temos cortes e reduções de características de um texto base para aproximá-lo da cultura que agora o absorverá — procedimentos a que se recorre por questões de moralismo e de adequação a um conservadorismo institucionalizado. A própria intenção de traduzir Elfriede Jelinek, neste contexto, é bastante curiosa. Maher vê como solução, por fim, adotar estratégias antiéticas, fiando-nos novamente em terminologia e perspectiva bremaniana, frequentes para a escrita de traduções que tendem a negar espaço de manifestação para uma alteridade real, incômoda, e, assim, reduzem possibilidade de renovações culturais que se tornam possíveis pelo contato com o *outro*. Da experiência literária, no que diz respeito ao acesso ao *outro*, restará, a um possível leitor egípcio, uma confirmação vaga de estereótipos associados à vida cultural europeia: nega-se a este leitor o acesso a uma parte do que torna *As amantes* inovadora em sua língua-mãe; resta, então, a leitura de uma Jelinek depurada por uma perspectiva individual que age com a finalidade de tornar a obra mais facilmente assimilável conforme padrões conservadores egípcios, mas também globais. Projeta-se uma audiência incapaz de se encontrar com o outro, com aquilo que não lhe é próprio. Trata-se, enfim, de um processo que, a nosso ver, acaba por impedir, ou ao menos dificultar o acesso a um texto jelinekiano.

Não podemos ignorar, aqui, que tendo em vista a subjetividade do tradutor e o contexto da recepção de sua tradução, suas escolhas podem ser vistas como coerentes — talvez mesmo como as únicas escolhas possíveis. Nosso projeto, cujas escolhas em grande medida se amparam em Berman e Meschonnic, buscará levar em maior consideração o que entendemos como a letra, a materialidade de *Nach Nora*. Há um aspecto, no entanto, que colocará texto original em alemão e a tradução para o português, pensada para uma audiência brasileira, em circunstâncias distintas: a compreensão do que será o *outro* no âmbito do texto teatral — as costureiras que atuam para grandes marcas, em prol do sistema *fast fashion*, em suas condições degradantes, *sempre em outro lugar* — em nossa versão em português, devido a nosso contexto social, *não está intrinsecamente ligada à distância física*.

Partindo aqui de interpretação de acordo com a qual o jogo cênico se realizaria de modo mais efetivo a partir do momento em que o leitor/espectador reconhecesse claramente grupos e tipos sociais — inclusive seu próprio — nessas elucubrações que prevalecem em *Nach Nora*, cabe destacar que buscaremos, na tradução do texto teatral em que consiste um dos principais resultados deste trabalho, fazer com que essas vozes

reflitam a noção de que grandes vítimas das práticas escusas da indústria da moda não estão necessariamente distantes, ainda que assim sejam percebidas, por pertencerem a classes sociais com que dificilmente os emissores mais frequentes dos discursos teriam contato. O intuito é traduzir a peça para disponibilizá-la ao público brasileiro, buscando-se manter a referência ao desabamento em Bangladesh e aos países que são os grandes “paraísos da mão de obra barata”, mas, ao mesmo tempo, trazendo à tona a existência do trabalho análogo ao escravo no âmbito da indústria têxtil em território nacional. A ideia de *woanders* permanecerá, enfim, mas nossa versão requer também a noção da proximidade física em relação a essas práticas — também presentes aqui, ainda que com outros, sempre com outros, invisíveis em quartos subterrâneos, sem acesso ao texto ou à encenação e não contemplados pela nossa legislação. Essa consciência tornará, a nosso ver, jogos dramáticos propostos pelas vozes que por vezes expressam superficialidades do senso comum mais efetivos.

Ainda que haja uma variedade de vozes que nos conduzem ao longo de *Nach Nora*, essas, como vimos, articulam-se no sentido de uma uniformização: ainda que não se negue certa diferença de sentido entre as *camadas textuais* (*Textflächen*) que compõem o texto, sendo inclusive possível, na maior parte dos casos, determinar suas diferentes origens, como resultado temos a *negação da relevância de qualquer diferença*. Diante do sistema que se nos apresenta por meio da composição, dominada, como vimos, pela lógica do trivial — que, aliás, domina ao simplesmente apresentar-se —, podemos mesmo dizer que a diferença que se observa é ilusória, inexistente: característica corroborada pela composição do texto teatral, de marca pós-dramática, em blocos; a própria organização das letras no papel reduz qualquer possibilidade de destaque, de diferenciação. Lado a lado, sem o amparo de formulações que removam arestas e contribuam para a conexão dos discursos de diferentes emissores, enfatiza-se nossa sujeição coletiva a um sistema que se fortaleceu e intensificou, conforme Kraus, referindo-se, no caso, ao início do século XX, “até virar coro de ritos profanos” (KRAUS, 2017, p. 23). Se há alusão a discursos humanistas, a matéria de que se trata revela sobretudo as incongruências, as contradições e o absurdo desses discursos, que nos levam a ver os sujeitos emissores como que reduzidos a “sombras e marionetes”, apresentados “sob a fórmula de sua efetiva inexistência” (KRAUS, 2017, p. 23).

Essa estrutura vai ao encontro das propostas de discussão social e política que permeiam a produção de Jelinek, conforme discutido em nossos capítulos anteriores, e

deve ser idealmente capaz de promover questionamentos e reflexões centrais para a composição. Qual a chance de um procedimento atento e responsável frente ao apelo das trivialidades e da mídia? Ou ainda, de que modo um procedimento poderia ser considerado atento e responsável quando sua simples enunciação faz com que este soe insuficiente, até mesmo falso, ou, pelo menos, ridículo, frente a um quadro mais abrangente? A articulação entre a letra e a mensagem é ponto crítico, e a letra aqui requer deformações. Claro está, em certo sentido, que uma relação de absoluta dependência entre a letra — corpo construtor do texto — e o sentido inviabilizaria qualquer tradução:

Mas o que é negado — o corpo — se vinga. A tradução descobre às suas custas que letra e sentido são, ao mesmo tempo, dissociáveis e indissociáveis. Não importa que a dissociação seja filosoficamente ou teologicamente legitimada, pois na tradução aparece algo irredutível à cisão platônica. Ainda mais: a tradução é um dos lugares onde o platonismo é simultaneamente demonstrado e refutado. Mas essa refutação, longe de abalar o platonismo, recai fortemente sobre a tradução. Se letra e sentido estão ligados, a tradução é uma traição e uma impossibilidade. (BERMAN, 2012, p. 55).

Há processos, no entanto, estabelecidos sob demanda — é a leitura atenta dos originais que nos permite elaborá-los, afinal —, por meio dos quais podemos, na criação que é a tradução, aproximarmo-nos da letra. Um conceito interessante, no qual nos fiamos para traduzir *Nach Nora* e criar nosso *Depois da Casa de Bonecas*, é o de *superfícies de iconocidades*: refere-se aqui ao uso de termos, para a tradução, que substituam mais do que um significado, mas também riqueza sonora e significante, riqueza icônica (BERMAN, 2012, p. 75):

É icônico o termo que, em relação ao seu referente, “cria imagem”, produz uma consciência de semelhança.

(...)

Quando se traduz a palavra peruana *chuchumeca* por “puta”, consegue-se certamente devolver o sentido, mas nunca a verdade sonora e significante desta palavra. É assim com todos os termos chamados normalmente de “saborosos”, “densos”, “vivos”, “coloridos” etc, epítetos que remetem a essa corporeidade icônica da palavra. E quando essa prática de substituição (que privilegia a designação às custas do icônico) se aplica ao todo de uma obra, à totalidade de suas fontes de iconicidade, ela destrói de vez uma boa parte de sua significância e de sua falância. (BERMAN, 2012, p. 75 – 76).

Essa relação com ritmo e sonoridade, com as características corpóreas das palavras e sentenças, que adquire ainda outra relevância por estarmos diante de texto originalmente pensado para o palco, foi, enfim, central para a elaboração de nossa

tradução.

Nosso intuito, com esse breve comentário, foi apresentar fundamentos críticos para as escolhas que levaram à tradução que agora se apresenta. Vale lembrar, aqui, que para sua realização usamos como texto base a versão publicada na íntegra no site oficial da autora no dia 22 de outubro de 2013 — quase 6 meses depois do desabamento de prédio ocorrido em Savar, na periferia de Daca, capital de Bangladesh, no dia 24 de abril de 2013. As mesmas fotos que ilustram o original em alemão foram aqui inseridas, em intervalos equivalentes do texto — apropriar-se dessas de algum modo também à ocasião de uma encenação não é ideia desprezível: cartazes ou projeções articuladas ao espetáculo cênico podem constituir boas pistas acerca da matéria de que se tratará, assim como indicações no programa a ser fornecido para o acompanhamento da mise-en-scène.

Conforme já mencionado, nossa tradução foi produzida com a finalidade de ser publicada. No entanto, alguns comentários serão feitos ao longo do texto com a intenção e a esperança de auxiliarmos, fornecermos uma base textual, para companhias que venham a encenar a peça futuramente. Nesse sentido, embora notas e comentários não tenham sido inseridos com o propósito de serem exaustivos, a apresentação de justificativas de escolhas de tradução pode aumentar a margem de manobra e o poder de decisão de agentes criativos que tenham o intuito de trabalhar com base no texto. Além disso, por meio dessas notas, visa-se aqui prolongar discussões propostas ao longo desta tese, exemplificando-as e apresentando-as de modo contextualizado.

4.2 *DEPOIS DA CASA DE BONECAS* – UMA TRADUÇÃO COMENTADA

Para o exercício de tradução que agora se apresenta, utilizou-se o texto teatral publicado na íntegra no site oficial da autora no dia 22 de outubro de 2013 — quase 6 meses depois do desabamento de prédio ocorrido em Savar, na periferia de Daca, capital de Bangladesh, no dia 24 de abril de 2013¹¹⁰. As mesmas fotos que ilustram o original em alemão foram aqui inseridas, em intervalos equivalentes do texto — apropriar-se dessas de algum modo também à ocasião de uma encenação não é ideia desprezível: cartazes ou projeções articuladas ao espetáculo cênico podem constituir boas pistas acerca da matéria de que se tratará, assim como indicações no programa a ser fornecido para o

¹¹⁰ A versão integral do texto em alemão, com as imagens, pode ser lida no seguinte link: <https://www.elfriedejelinek.com/fnachnora.htm>.

acompanhamento da *mise-en-scène*.

Conforme mencionado em nosso subcapítulo anterior, nossa tradução foi produzida com a finalidade de ser publicada. No entanto, alguns comentários serão feitos com a intenção e a esperança de auxiliar, fornecer uma base textual, para companhias que venham a encenar a peça futuramente. Nesse sentido, embora notas e comentários não tenham sido inseridos com o propósito de serem exaustivos, a apresentação de justificativas de escolhas de tradução pode aumentar a margem de manobra e o poder de decisão de agentes criativos que tenham o intuito de trabalhar com base no texto. Além disso, por meio dessas notas, visa-se aqui prolongar discussões propostas em nosso capítulo anterior, exemplificando-as.

DEPOIS DA CASA DE BONECAS¹¹¹

É nisso que dá você querer seu corpo embalado por uma roupa, você vai pagar, e outros vão pagar mais ainda. Mas você sempre vai pagar mais caro do que custou sua roupa. Você tem que entender isso. Não é o contrário, não importa no que você sempre tenha acreditado. Você não é um homem?, ou será que você é uma mulher, que sempre tem que se enfiar¹¹² em alguma coisa para ser alguém? Por que um vestido, por que vestir o corpo com têxteis? Eles vão me matar quando me virem assim, tocada pelo vestido, montada com o vestido?

Sempre me espreita, por trás, uma imagem imóvel. Antes houve movimento de massas humanas, era o que se chamava política. Agora apenas indivíduos se movimentam, do passado para o presente. Muitos nem estão mais aí. A vítima não é mais bonita. Em caso de crimes, só as massas contam, mas já não há mais movimentos das massas, porque as massas estão mortas e, portanto, já não podem mais movimentar nada. Então hoje eu não posso escrever sobre mais nada, digo, posso, mas não desse jeito. Não, assim não! O passado emite a fatura, a peça acabou, quem paga? Aquele, aquele que já pagou! As massas querem se vestir, mas querem pagar pouco, quase nada. São apenas alguns que ainda têm um destino a portar. As massas não têm nenhum, isso elas têm que suportar¹¹³.

¹¹¹ Nora, conforme já mencionado, é não apenas o nome da protagonista de *Casa de Bonecas*, mas também o título da tradução do mais famoso dentre os textos de Henrik Ibsen para o alemão. Daí a opção pela tradução de *Nach Nora* como *Depois da Casa de Bonecas*. Além disso, o emprego do termo *casa* possibilita associações interessantes com a temática do desmoronamento, central à composição, bem como pode fazer com que visualizemos, em etapas, o desmonte de uma estrutura que inicialmente abrigava Nora, no drama de Ibsen, com aparência de solidez, e que por fim esfacela-se por completo no jogo pós-dramático proposto por Jelinek. Considerou-se também a substituição da combinação de advérbio e preposição “Depois de” pela preposição “pós”: o título, assim, seria “Pós-Casa de Bonecas”. Desse modo, além das alusões já mencionadas, faríamos também referência ao conceito pós-dramático, relevante para a reflexão sobre a estrutura do texto teatral. A opção, no entanto, é excessivamente acadêmica e sonoramente desagradável.

¹¹² Ao traduzir-se o verbo “anziehen” por “enfiar” buscou-se, ainda que com a obtenção de um resultado mais vulgar, manter ambiguidade similar a que o verbo em alemão carrega (vestir- se/atrair). Em contextos coloquiais, vestir-se pode ser traduzido por “enfiar alguma coisa”, construção que, no entanto, também terá forte conotação sexual no âmbito do texto. A formulação “enfiei um vestido”, no Google, apresenta 1.990 resultados (no dia 28 de fevereiro de 2022).

¹¹³ A opção por “portar” (oração anterior) e “suportar” tenta, aqui, recriar o paralelo que verificamos, no que se refere à semelhança entre os significantes, em “tragen/ertragen” – ainda que o par pudesse, considerando-se o contexto, ser mais precisamente traduzido por “vestir/suportar”. Com nossa escolha, mantém-se a mesma raiz, tal qual no alemão, com algum prejuízo ao campo do significado: como, no entanto, um dos eixos da crítica que se desenvolve no texto é ao consumismo desenfreado, ainda que associado ao mercado da moda, *portar* faz com que esta dimensão se mantenha presente. Jogos de palavras são compreendidos por Delabastita, aqui traduzido por Tiago Marques Luiz, como “o nome geral para os vários fenômenos textuais

São muitos, sem nada de novo para vestir. No fundo tanto faz se vestem roupas ou um destino. É sempre agora, as suplicantes¹¹⁴ são sempre agora, e quando são mortas ou queimadas, então é sempre lá, onde de qualquer modo já se esgotaram, onde já ofereceram seus corpos como sacrifício, lá, aqui e agora elas não emitem futuro¹¹⁵. Mesmo assim calculamos o futuro, não é muita coisa, uma ninharia para quem já estava morto antes mesmo de poder empregar o seu futuro. Aquilo que aprovam como futuro é aquilo que é supostamente seguro, enquanto os prédios, que por sua vez nunca foram aprovados para usufruto humano, desmoronam, se esfarelam, voltam a ser a poeira que nunca deixaram de produzir. Como se alguém soubesse o que era o passado, como se alguém conhecesse o presente que não tem. Como se alguém tivesse se acertado com o presente para deixá-lo em segurança. Nada está em segurança. Já que é assim, vamos dar uma forçada e dar ao futuro, que não temos, o nome de eternidade. O contrário da moda. Palavra trovejante!¹¹⁶

em que as características estruturais da(s) língua(s) são exploradas para provocar um confronto comunicativamente significativo de duas (ou mais) estruturas linguísticas com formas mais ou menos semelhantes e mais ou menos diferentes significados” (*apud* VANDAELE, 1996, p. 128). A pesquisadora de tradução Ida Klitgård, ao analisar a rede de trocadilhos de *Ulysses*, de James Joyce, e alguns processos de tradução desses para o dinamarquês e o alemão, observa a relevância, no livro, do eixo sintagmático para que se formem extensos padrões cujo estranhamento carregará mensagens políticas, ideológicas e éticas (KLITGÅRD, 2005, p. 88). O mesmo pode ser dito a respeito de Jelinek e de seu *Nach Nora*. A relação paronímica entre palavras cujo significado estrito seria *vestir* e *suportar*, considerando-se este caso específico, faz com que a associação entre os dois verbos, que a princípio se estabeleceria apenas pela dinâmica do próprio texto – o nosso ato cotidiano de nos vestirmos representa um fardo para trabalhadoras da indústria da moda, inclusive pelo fato de o cidadão médio adquirir mais peças do que as necessárias –, passe a ser observada em palavras de uso comum, na realidade cotidiana. Vislumbram-se assim associações entre os termos como algo que ultrapassa os limites da peça em questão: enfatiza-se a relação da crítica desenvolvida pela produção com um padrão observável no mundo. Há, claro, outros impactos possíveis: por exemplo, a carga de comicidade normalmente associada ao trocadilho que, ao ser empregado para se tratar de temática tão sensível, gera um resultado grotesco – e o desconforto com este resultado mais do que com nossa própria conduta geral tem grande potência reveladora.

¹¹⁴ Plural sem gênero marcado em alemão, *Schutzflehenden* poderia ser traduzido para o português tanto por *os suplicantes* quanto por *as suplicantes*. Interessou-nos, pelo uso do artigo feminino, destacar: 1) a relação intertextual com *As suplicantes* da tragédia grega clássica, de Ésquilo; 2) a relação intertextual com *As suplicantes* da própria Elfriede Jelinek; 3) o fato de que o evento a que *Nach Nora* se refere, o incêndio seguido pelo desabamento do Rana Plaza, ter vitimizado sobretudo mulheres, as costureiras que trabalhavam no estabelecimento. Não ignoramos o risco de vermos em ação, aqui, uma das tendências deformadoras de que nos fala Berman, mais especificamente *a da clarificação* (2012, p. 70) – cumpre destacar, no entanto, que no original, em alemão, não temos o plural no masculino empregado para englobar os dois gêneros, como fazemos em português e em outras línguas latinas. No que diz respeito ao diálogo com a tragédia de Ésquilo, publicada entre 468 a.C. e 456 a.C. (MOTA, 2019, p. 02), que por sua vez também dialoga com *As suplicantes* de Jelinek, publicada no mesmo ano de *Nach Nora*, desenvolveremos a potência significativa dessas relações na análise disponível em nosso terceiro capítulo.

¹¹⁵ Em português, a proximidade sonora dos termos *fatura* e *futuro* pode gerar jogos interessantes de palavras, ao estilo de Jelinek. Uma primeira experimentação nesse sentido, nesta tradução, foi feita com a proposta de construção “emitem futuro”.

¹¹⁶ Para traduzirmos *Donnerwort!*, utilizamos *Palavra trovejante!* por ser essa a forma com que mais frequentemente se traduz a construção quando em questão está a cantata “O Ewigkeit, du Donnerwort”, composta em 1724 por Johann Sebastian Bach, com melodia coral por Johann Schop e base no hino

Não há peça de roupa que você possa vestir pela eternidade, mesmo que você a princípio quisesse acreditar nisso, pois ainda não conhecia o futuro, que duraria uma eternidade. Contudo você foi às compras, porque não acreditou nesta eternidade. Você só queria era saber do Agora.

Não, não se preocupe, são os outros que vão morrer. Não faz mal, você também, mas só mais tarde, e aí vão ser os outros que vão ter que fazer o acerto pelo seu passado. Por enquanto, quem morre são aqueles que fizeram as roupas, que agora queimam nas suas peles de benfeitores, e que aguentam muito, mas não tudo. Sempre fomos espertos e mandamos produzir em outro lugar, caso contrário, alguém poderia ter visto e revelado o segredo, tudo o que podemos vestir em dois meses. E para não trazermos para cá a imundície, para não termos por aqui os imundos, que fazem os trajes¹¹⁷, para que não tenhamos que olhar para eles o tempo todo. Seria um ultraje! Para que continuemos limpos, mas vestidos. Sempre tivemos razão e fomos espertos. Sempre fomos espertos em outro lugar, para que pudéssemos sê-lo aqui. Desde sempre estivemos a postos para uma saidinha com nossas novas roupas à noite. Desde sempre quisemos romper com nossos fornecedores, desde sempre quisemos entregá-los em uma segunda inspeção. Desde sempre teríamos que investigar melhor neste e depois em outro caso. Desde sempre deveríamos ter saído dessa fábrica, mas isso não seria vantagem para ninguém. Por isso outros não puderam mais sair da fábrica. É assim que tudo compensa, e a presença dessas mulheres esmagadas por escombros, por uma casa inteira que se precipitou sobre elas, pode ser transferida para o passado, como já não se pode fazer com seu salário. Foi bem banal pensar que as crianças poderiam ir à escola. Um mérito da mãe. Com o mérito da

homônimo de Johann Rist, escrito em 1642. Estas informações foram encontradas no website da Sociedade Bachiana dos Países Baixos, em: <<https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-513>>. Acesso em: 17 Set. 2023. Quanto à tradução da cantata para o português, esta foi encontrada no website Bach Cantatas, assinada por Laura Ronái. Disponível em: <<https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV60-Por3.htm>>. Acesso em: 17 Set. 2023. O sentido deste diálogo com a cantata foi investigado em nosso capítulo 3, destinado à análise de *Nach Nora*.

¹¹⁷ Optamos aqui pela palavra *traje* para a tradução de *Gewand* e, na linha seguinte, pela construção *Seria um ultraje!* para *Da vergeht es uns ja!* Criamos, assim, uma aproximação sonora entre os termos que não se verifica no original. Recorrendo novamente a Berman, reconhecemos que procedimentos similares a esses, de *acentuação*, se frequentes, levariam nossa tradução “ao limite da paródia”, por alcançar o que seria um efeito de “semelhança concentrada” (2012, p. 48). No nosso caso específico, no entanto, trata-se de tentar compensar circunstâncias em que o emprego de parônimos para a tradução ou a construção de trocadilhos não foi possível, tendo em vista que esses são frisados no texto ao ponto de deixarem a composição carregada, com uma artificialidade que lhe é própria e a que frequentemente se refere quando se trata da obra de Jelinek. O texto original em si já se encontra no “limite da paródia”. Além do emprego de estratégias variadas para traduzir esses recursos, vimos por bem inseri-los, então, em circunstâncias em que não estavam presentes, em um exercício de compensação.

mãe. Tarde demais! Tarde demais para o lançamento da moda deste ano! Nos dê a honra de novo no ano que vem, não será uma honra para você. Sem dúvida, essa morte chegou tarde demais, mas é melhor isso do que cedo demais. Para o lançamento desta primavera, chegou sim muito tarde. Talvez considerar para a próxima fashion week e rezar para que o quadro geral não seja tão ruim quanto se costura?¹¹⁸ Mas isso já é lá para a estação depois da próxima, não me ocorre agora qual seria. Então. Estas costureiras ficam aqui. Mortas à pancada, queimadas, quebradas, consumidas pelas chamas, enroscadas. Desse jeito não podem mais ir à rua. Você quer ir para a rua desse jeito? Eu não faria isso no seu lugar. Desde sempre quisemos melhorar esta situação, de você ir para a rua desse jeito. Desde sempre esta fábrica sinalizou que queria melhorar a situação das trabalhadoras. Mas não faz nada, só melhora sua própria situação. Desde sempre quisemos visitar e fiscalizar essa fábrica com mais frequência, mas isso era antes. Agora já não tem mais nada lá para visitar. O que vamos fazer agora? Antes teríamos ficado apavorados com a fiscalização. Agora não resta nada para fiscalizar.

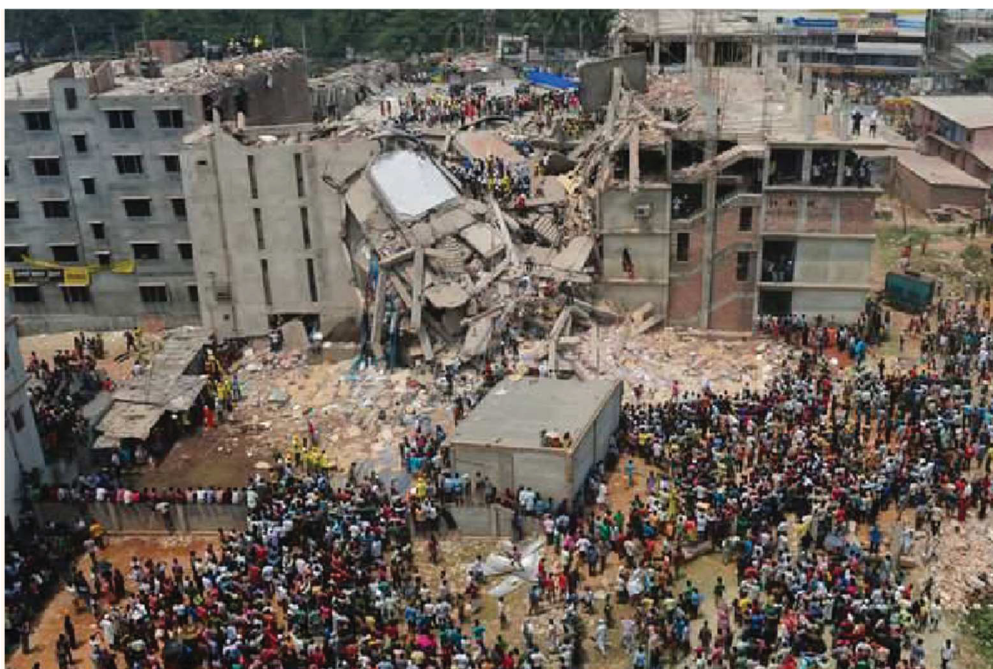
Essas mulheres receberam todas as instruções. Como pode o conselho que recebemos, mas quem é este conselho?, quem nos aconselha o quê?, como ele pode ser levado a cabo¹¹⁹? E aliás, a que nos aconselha o conselho, de modo geral? Só no desmoronamento da fábrica morreram mais de 1.100 pessoas. Quem vai costurar para nós agora? Quem sobrou? Para quem sobrou alguma coisa? Que criaturas se estendem até nós? Quem vai nos costurar agora em nossos corpos, que são tão frágeis? Quem vai fazer o acabamento dessa sutura? Ela não segura! E tá torta! Faça de novo! Vai ser descontado do seu salário, mas de onde não tem nada não se pode descontar mais nada. A carcaça não vale nada, quando o complexo de prédios desmorona. Aí a carcaça já não vale mais nada. Podemos descontar, mas isso não adianta. Se partimos, a carcaça volta a valer mais do que tudo. Como chegamos a isso? Como chegamos a essas carcaças? Alguém há de fabricá-las! Mesmo o

¹¹⁸ Temos aqui, no original, “*beten, daß nicht alles so eng geschnitten ist, wie es gekocht wurde*” (em português, mais literalmente, “*rezar, para que nada seja costurado tão justinho como foi cozido*”) uma construção que faz alusão à expressão idiomática alemã “*es wird nichts so heiß gegessen, wie es gekocht wird*” (“*nada é comido tão quente quanto foi cozido*”, empregada para dizer que as coisas não são tão ruins quanto parecem quando se pensa nelas). No texto de Jelinek, o verbo *comer* da expressão usual é substituído por *costurar*, e o adjetivo *quente* cede lugar a *justo, apertado*. Reza-se para que nada seja tão ruim quando parece, *para que o quadro não seja tão ruim quanto se pinta*, mas a expressão será construída com termos que fazem alusão ao mundo da moda. Para mantermos o sentido geral e o uso de uma expressão idiomática transfigurada, optamos pela construção “...e rezar para que o quadro não seja tão ruim quanto se costura?”

¹¹⁹ A construção, informal, significa tanto realizar, executar, quanto exterminar, matar. Esta mesma ambiguidade não está contida em *verwirklichen*. No entanto, tendo em vista a menção direta ao desmoronamento neste parágrafo, a ambiguidade gera aqui um efeito interessante.

inseto deve enfeitar certinho sua pupa para que você possa sair do armário. Não é mesmo.

Não. Não tínhamos produção lá. Há anos tentamos melhorar as condições, ao invés disso buscaram nos impor condições! Nós somos o lugar errado para condições. Essas a gente cria em outro lugar, sempre em outro lugar. Em outro lugar, num lugar invisível. Mas elas são criadas. Por nós, que não somos capazes de dar um ponto reto. Só nas chamas aproximadamente 700 pessoas mortas até agora. Mas fazer o quê? Fazemos vestidos! Esta é nossa missão. Não estou dizendo omissão, já disse. Resta a pergunta: o que deveríamos portar? Não podemos portar nada a não ser nossa sorte, nunca premiada, e nossos vestidos. Nada mais nos resta. Morte aos vestidos!, não, isso ninguém quer. Nossas instalações foram fiscalizadas, e se por acaso os extintores não estão acessíveis, não vemos isso. Não entendemos que somos nós que precisamos cuidar disso. A fábrica nem é nossa! Apesar disso, continuamos a produzir. Sempre em frente, aconteça o que acontecer. Então um novo incêndio. Mais um! Então um novo desmoronamento. Mais um! Então uma nova coleção. Mais uma! A moda é mesmo o sempre-de-novo, mas diferente. Coisas novíssimas. Algo assim você nunca viu! Algo assim você vê toda noite nos corredores do shopping, no rolê, mas diferente. Diferente e completamente novo. Diferente, porque novo! Não, o diferente É novo! E o Novo é sempre diferente. Urgimos com urgência por melhorias, mas somos apenas nós quem melhora com essas novas camisetas. Essas poderiam tornar melhor qualquer ser humano que as veste. Mas ele precisa vesti-la, é inevitável. São de fabricação própria, feitas à mão, ainda que não pelas nossas. Deixar a fábrica, a quem isso serviria? Deixar a fábrica antes do incêndio, do desmoronamento, isso certamente não nos serviria.



Então, agora vamos ao futuro, ou melhor, à eternidade, que durará uma eternidade, assim como qualquer outra eternidade! Como podemos implementar tudo que nos aconselham, como podemos nunca implementá-lo? como vamos fazer, como vamos deixar tudo pronto para aprontar de novo, que nós podemos colocar algo assim em prática, até que mandem o próximo futuro, que então podemos comandar de novo? Proteção contra incêndio? Saídas de emergência? Melhor material de construção? Nós não nos vestimos lá, e por sorte também vivemos em outro lugar. De lá apenas mandam o novo futuro para você, você merece, a última novidade. E o passado, em que enfiamos os estoques limitados de tempo de vida, se liquidaram? Sei lá. De qualquer jeito, logo se esgota, o estoque, logo se esgota como aqueles que o criaram. E você também precisa com urgência de algo novo. Também precisamos de pessoas novas, de primeira mão. Nós as damos vagas e fechamos a porta atrás delas. Quanto mais desgraça deixaram para trás, mais sobrarão para nós. Do estoque de tempo que elas ainda têm, nós sempre sabemos de onde vem, nós fizemos as contas. Em algum momento ele se esgotará, o estoque. Logo se esgotará. Não falta muito, e então tudo se esgotará. É o que a moda quer, que tudo se esgote o mais rápido possível! Não se pode guardar nada. A última camisa não tem bolsos. Por que esse esforço de aplicá-los? Ninguém vai ver. Um brinde ao novo! Mas não. Agora acabou. O passado acabou de transbordar para o futuro, como a água em uma panela que não vigiamos o suficiente. Tá transbordando. As chamas sibilam. A cobrança entra no cálculo, e nós sempre fomos

calculistas. Ardemos, ardemos por comprar algo novo, por consumi-lo como o tempo de vida. Sem nos preocupar com nada. Nos enfeitamos, nos emperiquitamos. Nos enfiemos rapidinho em alguma coisa. Não investigamos nada. O sangue corre, mas não investigamos nada antes. Não fazemos nadinha. Não temos que fazer nada. Mas nós não estamos fazendo nada! Com ações ruins poderíamos assumir um sofrimento problemático ruim para nós. Por isso não fazemos nada. Vestimos algo, não assumimos nada. Vestimos a nova camisa e vamos para a cidade. Tudo menos ser zoadado por ter usado a mesma camiseta três vezes em seguida. Então temos que ir a outros lugares onde esta camiseta ainda não tenha sido vista. De qualquer jeito, ninguém se lembra de nós. Ninguém presta atenção. Não somos uns ninguéns mesmo! Somos os mesmos ninguéns como aquele que fez esta camiseta! A camiseta alega o contrário. Somos ninguéns, mas não estamos longe. Estamos vendo isso na TV, mas não estamos¹²⁰. Estamos aqui. Nós mesmos somos os nossos próximos, mas não somos os próximos que virão. Nós já estamos aqui. Continuamos os mesmos. Somos os mesmos. Tudo que ousamos é ter um decote ousado, nada mais. Em compensação, usamos outro look todos os dias. Só nós continuamos os mesmos. E os nossos corpos também, infelizmente. Apenas a parte dele que mostramos muda, assim como aqueles que nos olham. Esses também não são sempre os iguais. Por isso nos sentimos inigualáveis. Ainda bem.

¹²⁰ *Wir sehen fern, aber wir sind es nicht*. Uma construção em que se destacam dois sentidos possíveis: *Olhamos para longe, mas não estamos (lá)* – ou *Parecemos distantes, mas não estamos*; ou, considerando-se aqui o uso mais frequente de *fernsehen*, *Assistimos televisão, mas não somos (isso)*. Enunciado escolhido para o título deste trabalho por explicitar um dos problemas de tradução com que lidamos ao longo da escrita: se considerarmos o fato de o texto original ter sido escrito em alemão e pensado para uma audiência europeia – lembremos aqui inclusive do caráter provinciano que Elfriede Jelinek atribui a seus textos –, a mão de obra barata, vitimizada no acidente de origem criminosa, estaria fisicamente distante do mundo dos consumidores com que a obra dialoga, consumidores esses que seriam possivelmente a voz neste enunciado. Se essa voz expressa a realidade de um contexto de primeiro mundo, que parece estar distante dos problemas sociais a que a obra se refere, mas não está, podemos compreender a construção de diferentes modos: não estão distantes, porque seu produto chega ao primeiro mundo; porque sua circunstância é conhecida e os registros chegam aos consumidores de diferentes continentes; porque essa distância não é possível. Quando o público alvo passa a ser formado por brasileiros, no entanto, o sentido da construção é mais concreto: podemos ter, como consumidores dos frutos do tratamento desumano, a ilusão da distância, mas temos no Brasil mesmo graves problemas relacionados às circunstâncias em que trabalham os operários e, no mais das vezes, as operárias do mundo da moda. Essa diferença é construída pelo contexto. Para mantermos em português a referência tanto à televisão, embora não com o mesmo sentido, quando a estar longe, optamos por “Estamos vendo isso na TV, mas não estamos. Estamos aqui.”. Tratou-se aqui de pensar em uma formulação pela qual se deixaria claro que há uma sensação de distância, quase de irreabilidade do problema social, ainda que este se divulgue de modo abrangente – mas que esta sensação seria ilusória.



Um vestido até o tornozelo? Em princípio uma camiseta, mas bem comprida, até os pés, tenha coragem! Até lá embaixo! Esta mulher nos escombros, mergulhada até a cabeça. Simplesmente não se veem os pés, que chato, mas ela está morta mesmo. Tomara que de manhã ela não tenha vestido seus sapatos novos. Não. Não para o trabalho! No trabalho a gente fica parado. Não dá para ficar zanzando durante o trabalho. Chinelinhos de borracha já chegam e chega para ela! Vai ter foto chocante, inclusive dela. Pessoas morrem e são oferecidas, oferecidas em fotos, fotos de celular, vídeos, isso é terrível, não, não é a foto que é terrível, tudo é terrível, mas a saia cai muito bem em mim, quase totalmente bem; só perder um, dois quilinhos, aí ficará melhor, a saia, aí ela poderá ficar, digo, ela ficará em mim se sentar, digo, aí ela sentará. Pessoas morrem por vestidos, judiação, isso é mesmo terrível! Sinto muito mesmo! Você poderia por favor fazer uma transferência para o futuro? Assim eu já poderia vestir a jaqueta para depois de amanhã! Tão logo o pagamento via PayPal para o futuro tenha caído. Ah, se já tivesse caído! Se eu já tivesse arranjado o pagamento! No momento não vejo. No momento ainda não vejo como eu poderia me dar ao luxo e nem como poderíamos ter preservado as vidas dessas pobres mulheres. Não vejo nada mesmo. O que elas costuram não é pensado para a preservação, mas sim para o consumo e a consumação. Por esse vestido você morreria, não é verdade! É da nossa nova coleção e custa apenas 19,90 euros. Não poderia custar mais do que isso, para não ser comprado por outra, que poderia gastar 49,99 com ele. Bom que uma outra faz por você,

sim, inclusive morrer! A morte acontece em outro lugar. Não, não podemos oferecer visitas guiadas. É sempre melhor morrer em outro lugar do que aqui, onde vamos ao clube em um novo top para ser top. No além você não pode mais dar um rolê, e também não rola mais ostentar suas novas roupas. Talvez possamos oferecer como alternativa à morte o top de linha da nossa marca própria? Mas para isso você precisa movimentar um pouco seu corpo. Aí que vai cair bem, já dissemos isso, que aí cairá melhor, isso não dissemos. É difícil para mim. É difícil para todos nós. Como suportar? Me diga, como vamos suportar essas imagens? Isso mexe com a gente do mesmo modo que esta casa, que agora está em escombros. Quanto vai nos custar este convênio de proteção contra incêndios? 500.000 dólares por ano. É válido por cinco anos, isso é 0,0025 por cento de nosso faturamento! Isso é alguma coisa? Nada isso não é! É pouco, mas não é que é nada. De fato, é alguma coisa! Vá lá! Não esqueça: nós somos também os maiores consumidores de algodão orgânico, sustentável, durável, inoxidável, imbrochável¹²¹, imperecível! Não se esqueça disso, disso você não pode se esquecer, porque este algodão dura para sempre, é eterno, permanente. O quê, você, mal amado, prefere que o seu algodão envelheça, de preferência precocemente, para que assim possa comprar algo novo? Veja só, então essa culpa também se deve a você. O consumidor é culpado. Ele assume isso por nós. Ele assume nossa culpa. Por isso ele faz dívidas. Ele abate tudo das nossas mãos. Por sua culpa, sua culpa, sua máxima culpa. E você também poderia abater uns quilinhos! Se não, nossos novos shorts de praia não vão cair bem em você. Abata uns quilinhos! Abata uma coisinha a mais como complemento, e este vestido vai voltar a cair bem! Ele sempre quer cair, isso é terrível. Tanta coisa é terrível. Mas o ser humano não tem nenhum pavor quando se trata de encobrir os números do balanço e de cobrir postos para a fatura. De que outro jeito ele vai encontrar um acompanhante atraente para saldar sua máxima culpa? Sua acompanhante para o jantar, para a noite? Também não damos crédito quando você diz que se preocupa com a

¹²¹ Trata-se aqui de franca adição, inspirada em referência a pronunciamento do então presidente Jair Bolsonaro no dia 07/09/2022. Bolsonaro, então candidato, neste ato que foi organizado em comemoração ao Bicentenário da Independência, fez discurso em que destacou a relevância de sua esposa, beijou-a e, em seguida, acompanhado de seus apoiadores, puxou coro entoando a palavra “imbrochável” por 5 vezes. Por meio desta adição, feita por sugestão de Ruth Bohunovsky, e do seu provável reconhecimento por parte da audiência brasileira, contribuimos com a construção dessa voz como representação de um posicionamento político e do pertencimento a um tipo social do qual seriam exemplares Persson, Bernick e Bolsonaro, por exemplo. Marca-se aqui, portanto, o emprego do discurso enquanto *Gestus*. Cf. MOLITERNO, Danilo; VARELLA, Gabrielle. Bolsonaro puxa coro de “imbrochável” em discurso no Dia da Independência. CNN, 07.09.2022. Disponível em: <

sustentabilidade. Não damos crédito a nada do que você diz. É você que deve nos acreditar! Sua única preocupação é o que vestir hoje à noite. A gente te conhece! Então, você também é muito preocupado com o uso de produtos químicos para tratar as roupas? Você separa as roupas usadas e as leva para o recycling? O que mais você poderia fazer? Certeza que você poderia fazer mais algumas coisinhas! Esclarecer sobre seus direitos as operárias e as trabalhadoras da indústria têxtil, não, não da indústria de textos!, e também não as que trabalham só meio período, não, só as trabalhadoras incessantes? Você poderia providenciar uma verdadeira transformação, que é justamente o que a moda é! Mude de peça, quer dizer, peça a mudança! Sim. É dessa mudança que eu falo. O imutável que podemos apresentar como transformável se você mesmo se transformar nele. Você pode pensar de modo sustentável e investir! As mortas já não podem mais investir, mas elas também não são nossas investidoras, bem pelo contrário, são investidas, serão investidas para o seu futuro, para que você esteja bonita amanhã também! Só que elas não duram muito tempo. Mas nós sim. Você também pode. Qualquer um pode. Locais de trabalho seguros? Mas claro! Com prazer! Trabalho forçado, horas extras, salários baixos?! Com prazer! Para já, se quiser! Aqui e agora! O que nos resta? Não resta nada de nós. Quando fomos lá pela última vez? Quando saímos pela última vez? Isso a gente sabe, ontem à noite, essa foi fácil. Nós ninguém prende. Quem fizer isso se ferra na hora.

Vê se não joga fora essa camiseta! Pelo menos por um mês! Pelo menos isso ele vai durar. Mesmo que ela tenha custado só 9 euros e 90 centavos, melhor você guardar, talvez você fique duro no mês que vem, guarde-a, talvez você precise vesti-la mais uma vez! Olhe só, esta costura foi feita à mão e aquela lá também! Isso foi feito por pessoas! Pode levantar o braço, ele não vai se romper, quero dizer, a manga, que é costurada à mão, por pessoas que tinham sangue nas veias, que agora já não tem mais. Aumente o salário mínimo! Sim, claro, isso a gente faz sem problemas, mas ainda não agora. O salário mínimo dá uns 30 euros por mês, mas quando você precisa manter algumas pessoas extras, algumas inúteis, talvez até algumas infantis, então pode já acrescentar algumas horas extras, e não poucas. Você sabe quantas horas extras uma costureira precisa fazer para chegar a este salário, com cada hora extra valendo 30 centavos? Para que ela possa alimentar sua família? Você, sim, você! Você, família humana ou solteiro ou happy couple! Quanto você gasta por ano em roupas? Você tem alguma ideia? Pelo menos você faz algo razoável com as horas- extra! Você as remenda na sua vida e vai com elas ao seu clube favorito, onde seu tempo de vida, não importa qual, o passado ou o presente, não vale nada. Diante do segurança, só vale a

sua aparência e o humor dele neste momento. Isso das horas extras é uma sacanagem. Só que essas trabalhadoras são suas próprias horas extras. Elas têm que pagar um crédito permanente por suas vidas, que nunca vão conseguir pagar. Suas horas são ao mesmo tempo suas horas extras, elas não têm mais do que 24 por dia, mas seria bom se tivessem; elas não têm mais horas para suas vidas do que você, e você ainda por cima devora os frutos do trabalho alheio. Depois de mordiscar três vezes, você joga fora os frutos do trabalho alheio. Você deixa esses frutos largados em algum lugar. Mas como sabem costurar, essas mulheres! É inacreditável como costuram, isso serve para o aumento de sua segurança pessoal, mas essa simplesmente não aumenta, a segurança pessoal não quer aumentar. Daí não podemos fazer nada. Elas nem têm tempo para trocar de roupa, essas mulheres. Não podem remendar nada em suas vidas, é o que tem para hoje! Elas pensam em quantidade de peças, e mesmo isso é estipulado por outra pessoa, elas não têm controle a esse respeito, sobre a sua quantidade de peças elas não têm qualquer controle, é assim que deve ser, a quantidade de peças é predefinida, não, isso elas também não podem remendar. É o que é. É a diretriz. Sua bainha é sempre muito curta, suas margens muito pequenas, foi você quem disse! Foi você mesmo quem disse isso! Depende das margens! Esta bainha está torta, e o enrolamento está mal-acabado. Costure de novo, e vamos ter que descontar isso! Isso você entende, né? Sua vida é limitada, ela tem limites, e você é limitada, mas isso você certamente entende. O que não está bom precisa ser refeito para que se preserve sua unicidade. Mas tudo, cada camisetinha, precisa ser perfeitamente costurado. Antes disso, não daremos descanso. Você tem que refazer! E mais uma vez! Vai ser descontado do seu salário se você danificar alguma coisa. Em que tipo de roupa fazemos tudo isso, por qual roupa fazemos isso?, em que tipo de roupa somos incansáveis, dançamos três dias sem parar? Seria ridículo se encarcerar! Tudo precisa sair! Nós também devemos sair. Estamos ardendo por sair neste novo top para ostentar, embora no mínimo há duas semanas todo mundo do metrô já o conheça e muito mais do que isso ele não vai durar. Aí estão esses armários cheios de luzes e cortes, ele está ali dentro, o top, a parte de baixo é outra peça e tem um custo extra, mas é pouca coisa! Sim, a calcinha que acompanha a parte superior do biquíni deve ser paga separadamente. Esta é nossa filosofia. Cada parte avulsa. É melhor ter mais partes do que menos e, assim, partilhar menos do que mais. Ao mesmo tempo, para você, sobra cada vez menos. O ser não é o nada. Mas isso tudo não é nada. Não, ao contrário. Isto é! Isto será algo! Só quando todos se calam é que as vozes surgem, caso contrário não se poderia ouvir a voz. Ela nunca está certa! Vote! Esta camisa ou a outra? Qual você prefere? Aquela lá custa três euros a mais, não é muita coisa, nada

que vá te quebrar¹²². Se você escolher, você será o único do mundo. Sim, é o que todos pensam de si. Ele é único como qualquer outro, digo, cada um é único como um. Então. Por que é então que a fábrica em que ela foi produzida está ardendo em chamas? Qual é o problema de você estar ardendo para adquirir esta peça para você! Não para os outros. Esta é a liberdade de escolha. Escolhendo esta peça você se torna único, e o escolhido também. Não exigimos e nem encomendamos isso. Nós escolhemos que centenas de milhares, milhões desta peça única fossem produzidos. Mas você! Você escolheu bem! E você vai eleger melhor ainda! A nova jaqueta de inverno está na fila para que você também possa entrar na fila diante do segurança. Não, você não recuperará seu voto de novo, você já votou, vai ser com o cinto. Se você não quiser este, em 14 dias vai chegar uma sem cinto, mas com bolsos de debrum, para poder enfiar a mão de verdade. Nem peça seu dinheiro de volta se amanhã não gostar mais da peça. Já era, essa camisa já é sua posse, para que possa subir de nível e de posição. No entanto, sua pulsão se tornará repulsão quando amanhã, no café em que você quer tomar tranquilamente seu café da manhã, você a vir em três outras pessoas. Basicamente, a repulsa diz respeito ao fato de esta camisa existir tantas vezes, mesmo que só fique bem em você, uma repulsa contra o tempo. Você pressente que em três semanas já comprará outra camisa. E espera que as outras 3.000, que terão comprado uma igual, fiquem em outro lugar do mundo. A moda é sempre o mesmo, mas é diferente e em outro lugar.

O que impede o senhor de aumentar o salário mínimo? O que o senhor tem a dizer agora? O senhor diz que então milhares de compradores fariam compras em outro lugar? Isso seria um desastre. Seria uma fatalidade para os 80% de mulheres, e 80% das exportações são de têxteis, cada mulher um têxtil próprio, quero dizer, para cada mulher diversos têxteis, e isso muitas vezes!, aí vai dar certinho. Pois elas não costuram apenas uma peça, e se costurassem, essa não seria sua. Vai dar certo por pouco. Tem que ver também o que os outros ganham em outras áreas! Aí a relação na área têxtil estaria errada, se também o professor e o médico não ganhassem mais do que a operária da fábrica. Todos acreditam que deveriam ganhar mais, com certeza com você não é muito diferente. Eu adoraria ter

¹²² A expressão idiomática que se encontra no original, “das ist kein Haus”, significa algo como “não é muita coisa”. Perde-se aqui o jogo com a palavra casa, que tem continuidade no texto, onde lemos: “das ist kein Haus, jedenfalls keins, das einstürzen könnte”, que de modo mais literal poderíamos traduzir para “não é uma casa, nenhuma que poderia desmoronar, de qualquer modo”. Nossa opção aqui foi recriarmos uma expressão em que se contempla a semântica da expressão idiomática, “não é muita coisa”, e em seguida, para empregarmos também termos que ressoem frente aos fatos a que o texto se refere, “nada que vá te quebrar”. Em contexto informal, afinal, “não quebrar” significa não ir à falência, e, ao mesmo tempo, a construção se associa ao desmoronamento e à situação vivida pelas costureiras.

um sistema salarial justo na nossa área, mas na prática eles são apenas 10% que trabalham para nós e 90% para os outros, e o que fazem esses outros? Não fazem nada. Só nós fazemos alguma coisa. Os outros não fazem nada. Não fazem nada por princípio. Os clientes pensam, ok, uma camisa que é vendida por 9 euros e 90 centavos, ao contrário de uma que custa 49 euros e 90 centavos, certamente foi produzida sob condições muito precárias. Mas não. Mas não. Elas vêm da mesma fábrica! Tudo a mesma coisa! Tudo da mesma fábrica. Tudo a mesma coisa, quando andamos por ruazinhas tranquilas, quando seguimos por ruazinhas movimentadas, quando nos posicionamos na fila e ficamos tremendo diante daquele segurança, que por natureza se encontra numa posição social muito inferior que a sua, mas não agora, agora você está diante dele e depende da bondade dele, não da sua qualidade, que não conta nada, mas da bondade dele, lá, diante do portão, dessa fonte insondável que devora as pessoas, não, não são as fontes diante dos portões¹²³, mas é tudo a mesma coisa, e para nós tudo dá na mesma também. Tudo a mesma coisa. Tudo é a mesma coisa e custa o mesmo, só para você que não! Você paga pelo mesmíssimo item o preço simples ou quadruplicado, depende. Veja só, você vê alguma diferença? Não. Olha só! Preferimos qualquer coisa do que sermos zoados porque esta camisa tem a etiqueta errada, claro. Então vamos colocar a certa imediatamente! A peça de roupa é a mesma, só as etiquetas que são diferentes.

Mais uma vez, para tomar nota, ouvir muitos ouvem mesmo: não temos fábrica própria, usamos uma estrangeira! Usamos estrangeiras! Todos são estrangeiros para nós, sim, todos que vão vestir isso são estrangeiros, assim como essas fábricas. Os clientes perguntam: de onde vem isso? É estrangeiro! O estrangeiro pergunta de onde vem a camisa. É estrangeiro! Quanto mais o cliente sabe, maior é a pressão sobre a empresa. Mas continua estrangeiro para ele. Ele vê o vestido, ele quer tê-lo. Ele vê a camiseta, quer tê-la de imediato. Continua estrangeiro para ele, porque só vai vesti-la cinco vezes, não consegue se acostumar com ela, mas ele também não a quer para seus amigos, eles não merecem, mas para outros estrangeiros, que só o terão visto uma única vez. Eles devem admirá-lo, assim como já admiraram a camiseta na vitrine de iluminação da estação de metrô. Mas em você fica

¹²³ Referência à canção popular alemã “Der Lindenbaum (Am Brunnen vor dem Tore)”, composta por Friedrich Silcher, a partir de composição de Franz Schubert e com letra de Wilhelm Müller, ou referência à composição romântica de Schubert, que conta também com a letra de Wilhelm Müller. Informações encontradas em: <<https://www.br-klassik.de/programm/sendungen-a-z/mittagsmusik/mittagsmusik-extra-am-brunnen-102.html>>. Acesso em: 18 Set. 2023. Investigações acerca desta retomada intertextual estão presentes na análise de *Nach Nora* disponível em nosso segundo capítulo.

diferente. Em você tudo fica sempre diferente. Isso não é nossa culpa! Você não pode nos culpar por isso! Neste manequim sempre parece igual, e para esta coleção usamos sempre o mesmo. Aqui está. Nos subúrbios rodeados pela floresta você não vai encontrar este modelo aí no manequim. Aí, no shopping, cheio de caipira arrumado, parece muito bonito, desde que seja realmente o modelo novo. Por dois meses é bonito de morrer, depois, que morra. Tudo está muito longe. Tudo que é direito. Tudo que é bonito. Cai melhor neste manequim do que em você, com certeza. Nos outros, sempre mais bonito. Tudo fica sempre muito mais bonito nos outros. Fica sempre muito melhor num outro, onde a camisa está visivelmente bem à vontade. Sempre parece muito melhor em outro, que talvez você já venha a conhecer hoje à noite. Tudo estranho. É comprovado que tudo é estranho antes que de o conhecermos. Dá para entender. Sentimos muito, mas não podemos fazer nada a respeito. Somos responsáveis por muita coisa, mas não por isso, que você é um entre muitos. Nossas novas minissaias, saias rodadas, são uma parte de muitas. Sua estampa é sempre a mesma, nunca diferente. Nesta estação do ano tem essa estampa e acabou. Tudo é estranho para todos, por isso podemos vender muitas outras coisas. Essa ideia é familiar para nós. Dá para entender bem que o desejo deseja que todos sejam únicos. Ainda precisamos vender o desejo, caso contrário seu desejo não teria mais nada para encomendar. Mas você tem que fazer encomendas! É isso que você tem que fazer: encomendas. A encomenda preocupada, isso nós queremos. A encomenda com a preocupação de que você não vá mais receber algum item, não mais aquilo que você viu no cartaz. Em você vai ficar ainda melhor, é o que você pensa. Mas isso é sempre um engano. Damos trabalho a milhões de pessoas, nós precisamos delas, mas elas ainda continuam estrangeiras para nós. Pelo menos elas estão familiarizadas com seu trabalho, mas as pessoas que costuraram a saia continuam estrangeiras para nós. Em outro lugar. Em outro lugar os outros são sempre estrangeiros para nós. Não queremos ser estrangeiros para os estrangeiros, em nossas camisetas vocês deverão nos reconhecer. 99 por cento das coisas do nosso dia a dia não precisamos, mas dessa camiseta nós precisamos. Sem sombra de dúvida. Mas como uma outra, sempre uma outra. Mas é sempre exatamente o mesmo. O mundo ficará melhor por causa do crescimento, mas você se tornará pior por causa do crescimento, porque a camiseta não vai mais servir em você se você crescer para os lados. Sempre fazemos os cálculos na continha. E sempre acabamos pagando mais caro, embora não paguemos quase nada. Sempre pagamos caro. Não nos transformamos em outros, mesmo quando estamos vestindo outra coisa. Hoje, muitas camadas da população conseguem gastar. Ninguém quer abrir mão. E então nós também não queremos abrir mão

de crescimento e lucro. Já você por sua vez também ganha muito com esse novo biquíni, a parte de cima e extra a de baixo, separadas, devemos juntá-las e contar juntos, caso você queira ter as duas, por que nós não podemos também ganhar algo com isso? Não dá para entender. Se não fôssemos lucrativos, daqui a pouco não existiríamos mais. Crescimento, lucro e sustentabilidade já não são mais opostos. Eles andam de mãos dadas. São um só. Chegaram a um acordo entre si. Com esta blusa você fica melhor. É nova? É. Nunca lavei. Tá vendo. Se você não a tivesse comprado, embora já tenha outras 78 em seu guarda-roupa, não poderíamos abrir novas filiais, nem produzir mais modelos, nem criar novos empregos. Não poderíamos construir nada. Você não poderia mais ir à rua. Não poderia continuar assim. Ou seja, nada poderia ter sido diferente do que foi. É isso que a moda quer: que nada nunca seja como foi. Estou certo? Estou certo? Ela fareja se isso está certo, a moda, e pula para dentro do passado como um predador, onde acabou de encontrar o mais atual, o que há de mais novo. Exclusivo para você! Deve sempre ser algo diferente do que é. Nunca é algo diferente daquilo que foi. Tudo tem que ser diferente do que é. Pelo menos sentir-se assim, isso você precisa nos acreditar! Vai rolar sangue para que isso mude, mas não para que tudo mude, mas sim para que as novas blusas sejam totalmente diferentes das antigas. Para que elas sejam totalmente iguais, mas diferentes, em outro lugar, onde, infelizmente, você também estará. Para que não percamos tempo, enquanto outras já não têm mais tempo, porque elas foram mortas, esmagadas, queimadas. O tempo que lhes falta elas deverão compensar para que você ganhe algo que seja absolutamente o mesmo que já tinha. Só que diferente. As pessoas têm que morrer de qualquer modo. Só que cada um de seu jeito. Não podemos evitar isso. Nós entramos em casa e nos trocamos. Uma outra casa, em outro lugar, deforma o rosto, e então este faz uma carreta e cai. Enterra tudo. Nem no meu enterro eu usaria essa blusa! Estou precisando de outra, uma nova, mas que seja exatamente igual, porque serve tão bem. Estou totalmente à disposição para servir, depois que outros, em outro lugar, já me serviram. Compro algo que é idêntico ao que eu já tinha. Só que diferente. Não tão diferente, mas diferente. Não sei. Depende de você.

Parceiro: *Der Spiegel* (entrevista com o presidente e sócio da H&M, Karl-Johan Persson)

Epílogo para "Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte", por sugestão do Teatro de Düsseldorf.

22.10.2013

(Tradução concluída pela autora em 18.09.23, com revisão de Ruth Bohunovsky).

5 CONCLUSÃO

Meu primeiro contato com Elfriede Jelinek se deu em 2007, quando eu cursava meu segundo ano da graduação em Letras Português - Alemão. Não foi, no entanto, por uma indicação de leitura que me aproximei da autora, tampouco por inspiração de qualquer disciplina. Nas férias de final de ano, em visita aos meus pais e à minha irmã em Caxias do Sul, cidade onde vivi durante parte da minha adolescência, o filme *A Professora de Piano* (2002), dirigido por Haneke¹²⁴, estava em exibição no Centro de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho — espaço que possivelmente teve, aliás, certa participação na minha opção por cursar letras. Àquela altura, claro, eu já estava em certa medida familiarizada com a potência do efeito de estranhamento, e já tinha passado por alguns assombros com o cinema e a literatura. Ainda assim, não consegui pensar claramente sobre o filme por um período. Brevemente me uni ao coro anti-Jelinek (e anti- Haneke, neste caso), ainda que esta união tenha se dado no silêncio de quem desconfia do tanto que não sabe observar: seria provocação despropositada? Seria “desnecessário”? E foi assim que logo me lancei à leitura de sua prosa, justamente pelo caminho que parece ser os mais frequente — só um pouco mais lento e tortuoso, já que, na época, eu estava começando a me arriscar a ler literatura em língua alemã no original: *A Pianista* (1983) seguido de *Lust* (1991). Não tive mais dúvidas, então, sobre o valor da experiência de leitura e interpretação, ainda que pesasse sobre mim a falta de referências de leitura. À ocasião, em busca de informações esparsas sobre a autora, eu não soube, ou não lembro de ter tido notícia, de sua produção para teatro.

Essas memórias, de certo modo, me convencem da relevância desta tese e da tradução que apresentamos aqui. A literatura de Elfriede Jelinek, ao mesmo tempo que requer preparo, estudo, que não tem a potência de seus recursos e de sua crítica tão facilmente revelada, apresenta-se como instigante àquele que a observa com interesse, sugere que há caminhos de leitura que descortinarão interpretações relevadoras. Esses caminhos, no entanto, requerem o desenvolvimento de uma forma de leitura que destoa da habitual, que desenvolvemos em nosso contato com a academia, por ser em grande medida

¹²⁴ PREFEITURA de Caxias do Sul. Verão Cultural na Capital Brasileira da Cultura. Disponível em: <<https://caxias.rs.gov.br/noticias/2007/12/verao-cultural-na-capital-brasileira-da-cultura>>. Acesso em: 07 Out. 2023.

construída por elementos de oralidade e por jogos de palavras. Esses traços ficam ainda mais evidentes na produção da autora para o teatro, que, ademais, tem menos fortuna crítica, especialmente quando consideramos o cenário brasileiro: esses dois aspectos, a ênfase nos jogos linguísticos e a menor fortuna crítica, foram fundamentais para tomarmos a decisão de trabalharmos com a produção de Jelinek para teatro. Nesse sentido, com o intuito de ao mesmo tempo desenvolver uma nova forma de ler, fundamental para o projeto de tradução, e apresentar a trajetória deste aprendizado à leitora e ao leitor interessados pela literatura de Elfriede Jelinek, esta tese teve início com uma mirada à arquitextualidade, considerando-se aqui o termo como o compreende Genette (2010). Focamos, depois de apresentarmos alguns eventos relevantes da vida da autora, em duas tradições com as quais o diálogo nos pareceu ser especialmente frutífero: a do Teatro Épico de Bertolt Brecht e a de uma linha específica da literatura vienense, que terá em sua relação com o ceticismo linguístico e com a prática de jogos de linguagem seu ponto comum. Esta tradição específica teve como representantes selecionados, em nossas reflexões, Johann Nestroy e Karl Kraus. Há, em nosso recorte, ausências notáveis, haja vista a relevância de representantes dessa tradição que não foram considerados em nosso capítulo dedicado à arquitextualidade, destacando-se aqui Ludwig Wittgenstein, Horváth, e, claro, os membros do *Wiener Gruppe*. A escolha se fez necessária, no entanto, por termos percebido em Nestroy e em Kraus as vozes representantes desta tradição cujo vínculo com o texto teatral escolhido para realização do nosso trabalho de análise e de tradução foi mais significativo para a construção de uma interpretação.

Interessou-nos, ao pensar nas formas como Jelinek se posiciona em relação a essas tradições, inicialmente fazer considerações sobre que aspectos do Teatro Épico ressoam em sua produção. Dentre as estratégias de que tratamos ao longo de nosso segundo capítulo, conferimos especial destaque ao *Gestus*. Buscamos pensar sobre o modo que a autora recria e atualiza, em seu teatro, o recurso brechtiano que visa construir na literatura não personagens que se manifestarão como sujeitos complexos, mas antes como figuras que representarão, por sua combinação de gestos e discursos, tipos sociais. Por meio dessa redução a traços e gestos que se relacionam a estereótipos, ao pertencimento das figuras a grupos, criam-se, em Brecht e em Jelinek, circunstâncias cênicas inovadoras no que diz respeito ao desenvolvimento de reflexões e críticas políticas. Em nossa argumentação, pensamos justamente sobre as *camadas linguísticas* ou *superfícies textuais* de Elfriede Jelinek como meios interessantes de atualização do *Gestus*.

Ao tratarmos da relação estabelecida entre as produções de Elfriede Jelinek, Johann Nestroy e Karl Kraus, focamos sobretudo na potência crítica de jogos de linguagem. A Academia Sueca, à ocasião da condecoração de Jelinek com o Prêmio Nobel de Literatura, destacou justamente seu procedimento linguístico: o prêmio se justificaria pelo “fluxo musical de vozes e contravozes em seus romances e suas peças de teatro, que, com zelo linguístico extraordinário, revelam o absurdo dos clichês da sociedade e o seu poder de subjugar” (*apud* BOHUNOVSKY, 2001, p. 205). O discurso que se volta e se limita ao superficial será empregado, no conjunto de textos jelinekianos que observamos brevemente, no sentido de construir a crítica potente que caracterizará a obra da autora.

No que diz respeito à seleção do texto, *Nach Nora* se apresentou como uma escolha ideal para nosso projeto por uma série de motivos — cumpre destacar, aliás, que a definição no texto se deu meses depois de tomada a decisão de se trabalhar com a obra para teatro de Elfriede Jelinek, quase ao fim do primeiro ano do doutorado. Prolífica, a autora disponibiliza gratuitamente uma série de textos — teatrais, em prosa, comentários — em seu website oficial, que foi justamente o ambiente em que teve início nossa investigação. Nossa intenção inicial, uma vez realizadas as primeiras leituras, foi trabalhar com *Bambiland*. No texto, afinal, o emprego das camadas linguísticas ou superfícies textuais a serviço do que compreendemos como *Gestus* se dá de modo constante. Os jogos linguísticos e os processos de colagem e montagem, também no centro de nosso interesse, empregam-se de modo a revelar que estamos diante de obra da maturidade estética da autora. No entanto, com referência a acontecimentos mais distantes temporalmente — a Guerra do Iraque, que ocorreu entre 2003, ano de publicação de *Bambiland*, e 2011 —, e menos relacionados à realidade e a crises especificamente brasileiras, o trabalho de assimilação do texto teatral se tornaria mais desafiador, assim, a uma audiência brasileira ainda não habituada à estética de Jelinek, tendo sido percebido por nós, então, como interessante para um momento posterior de nosso trabalho com a autora.

O reconhecimento das dificuldades de recepção que *Bambiland* representaria vieram acompanhados, por sugestão de minha orientadora, Dra. Ruth Bohunovsky, do primeiro contato com *Nach Nora*. A escolha de trabalhar com este texto foi então rapidamente tomada: os recursos e processos que de início nos levaram a Jelinek, em partes similares aos que marcam a composição de *Bambiland*, observam-se de modo claro e potente; os processos de retomada, colagem e montagem, estabelecem diálogo com textos pertencentes a uma diversidade de gêneros, o que contribui para a construção de uma

crítica à conduta das mídias de massa, e há inclusive notável intertextualidade com peça anterior da autora, *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, de 1979, o que nos permitiu estudar *Nach Nora* a partir de sua condição de *Tertiärdrama*. Além dessas razões, a tradução do texto teatral de 1979, a mesma que citamos ao longo da tese e que foi publicada em 2023, estava sendo concomitantemente realizada por um grupo de tradutores também ligados à Universidade Federal do Paraná, o que gerou um ambiente de discussão e reflexão a respeito também de Ibsen e de seu teatro naturalista, bem como um senso de continuidade entre os projetos. Por fim, e aqui temos o argumento que mais pesou a favor da seleção de *Nach Nora*, temos a relevância social e política da discussão proposta pelo texto, que trata, enfim, das condições degradantes a que são submetidas as costureiras que atuam para grandes indústrias da moda, bem como da conduta inadequada de grandes marcas frente a circunstâncias sociais e ambientais. O desabamento de Rana Plaza funcionou, em *Nach Nora*, como pretexto para uma crítica ao mesmo tempo pontual e abrangente, estratégia potente que torna o texto uma construção cuja relevância motivou sua chegada a nosso território nacional por meio de sua tradução ao português brasileiro.

Em nosso terceiro capítulo, focamos enfim na análise do texto, tratando das características já mencionadas, que nos levaram a selecioná-lo, e também da figuração de elementos da cultura pop para a elaboração literária de Elfriede Jelinek. A esse respeito, mereceu especial atenção a forma como podemos observar, no texto, a construção de uma linguagem que coloca em ação mortos-vivos, mais especificamente mortas-vivas, procedimento também presente em outras obras da autora. Aqui, as figuras das mortas-vivas com as quais nos deparamos têm sua construção baseada nas representações de zumbis, que seriam justamente as costureiras depois da tragédia ocorrida em Bangladesh em 2013: nota-se aqui, sim, o teor grotesco da construção literária. Mas nosso espanto não deveria se dar antes com o acontecimento a que a composição se refere?

Uma vez analisados os processos de retomada, incluindo-se aqui a paródia e o pastiche, bem como procedimentos linguísticos selecionados, chegou o momento de pensar sobre como traduzi-los, de apresentar a nossas leitoras e aos nossos leitores a fundamentação crítica de nossas escolhas de tradução. Berman (2012) e Meschonnic (2010) foram nossas fontes preferenciais para a escrita de nosso quarto capítulo, ainda que nossa observação de seus apontamentos críticos tenha sido perpassada por uma série de limitações. Além de termos colocado nossas escolhas de tradução em cotejo com os

apontamentos críticos do tradutólogo e do poeta e linguista, tratamos brevemente de três comentários sobre traduções de textos de Jelinek para outras línguas: a de Baricco para o espanhol, a de Maher para o árabe e a de Minter para o inglês. Pudemos, desse modo, observar projetos que, animados por propósitos distintos, alcançam resultados igualmente distintos. Por meio dos comentários sobre a tradução, tivemos o objetivo de assinalar a relevância de adotarmos métodos que em tão grande medida são marcados pelo trabalho sobre a *letra*, com grande consideração à materialidade dos textos, tendo em vista justamente nosso intuito de assinalarmos a relação do teatro com as tradições analisadas em nosso segundo capítulo.

Por fim apresentamos, na segunda e última parte de nosso quarto capítulo, nossa tradução de *Nach Nora*, intitulada *Depois da Casa de Bonecas*. Trata-se aqui justamente de resultado que percebemos como o mais relevante da tese. Por meio desta, afinal, colaboramos para a redução de uma lacuna referente à falta de títulos importantes de Elfriede Jelinek disponíveis em português brasileiro. Ainda que circunscrita ao ambiente acadêmico, a tradução será, a partir de agora, acessível àqueles que se interessam pela produção da autora e veem uma barreira na questão linguística. Além disso, tanto mais porque amparada por pesquisa e comentários, a tradução possibilitará que métodos com que nossos dramaturgos não são ainda familiarizados possam passar a fazer, ainda que este não seja um processo rápido, parte do conjunto de estratégias formadoras de nossa cena nacional. Esses recursos passam a se colocar agora ao menos como possibilidade, afinal — e, desse modo, podem ser também acessados para que leituras de textos com aspectos comuns às dos de Jelinek tornem-se mais completas e sofisticadas.

Apesar do pessimismo da autora, reiterado ao longo desta tese, a respeito da potência dos textos literários — seus e de outros autores — como ferramentas que poderiam levar, de fato, a significativas transformações sociais, parece-nos, ao fim deste trabalho de pesquisa, comentário e tradução, que o olhar honesto às limitações das produções humanistas é, ao menos, um primeiro passo essencial para uma transformações dos métodos que veem sendo empregados com a intenção de se despertar um senso crítico que impulsione, de fato, ações mais contundentes. Desse modo, a divulgação da obra e dos métodos de Jelinek é, a nosso ver, proposta de relevância estética e social, que deverá idealmente ser continuada por meio do trabalho de tradução e de comentário de outros títulos relevantes da autora que se mantêm, até o momento, inacessíveis ao público leitor brasileiro. A fim de tornar o trabalho de divulgação mais efetivo, e, principalmente, de

garantir que a obra ressoe de diferentes modos, apropriando-se dos recursos e das potencialidades de diferentes mídias, outro modo de desenvolvimento dos propósitos associados a este projeto diria respeito à organização de uma encenação, de fato, a partir de *Nach Nora*, ou *Depois da Casa de Bonecas*, e de outros textos que compõem o corpus de Elfriede Jelinek. Essas ações, bem como divulgação de seus textos e ideias em mídias ligadas ou não à área da literatura e do teatro, seriam um bom ponto de partida para aprimorarmos nossos métodos de expressão, no Brasil, quando em questão está a arte de interesse social.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/ADORNO_Theodor._Teoria_Est_tica.pdf>. Acesso em: 08 Jul. 2023.
- ALONSO, Angela. As teorias dos movimentos sociais: um balanço do debate. *Lua Nova*, n. 76, 2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ln/a/HNDFYgPPP8sWZfPRqnWFXXz/#>>. Acesso em: 30 Jul. 2023.
- AMMON, Ulrich. Standard und Variation: Norm, Autorität, Legitimation. In: EICHINGER, Ludwig M.; KALLMEYER, Werner (Org.): *Standardvariation. Wie viel Variation verträgt die deutsche Sprache?* Berlin, New York: de Gruyter, 2005. P. 28-40. Disponível em: <<https://core.ac.uk/reader/212271680>>. Acesso em: 07 Out. 2023.
- ARTEEL, Inge (2014). Groteske Texttheatralität. In: JANKE, Pia; KOVACS, Teresa (Edição e organização). *Interdisziplinäres Symposium: Postdramatik. Reflexion und Revision*. Elfriede Jelinek Forschungszentrum. Disponível em: <https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Arteel.pdf>. Acesso em: 14 Jul. 2023.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962. Disponível em: <https://pure.mpg.de/rest/items/item_2271128/component/file_2271430/content>. Acesso em: 21 Jul. 2023.
- BARICCO, Claudia. Elfriede Jelinek lesen. *JeliNetz – Elfriede Jelinek Forschungszentrum*, Jun. 2006, Buenos Aires. Disponível em: <<https://jelinetz.com/2006/06/19/claudia-baricco-elfriede-jelinek-lesen/>>. Acesso em: 03 Out. 2023.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BASTIAN, André. *Elfriede Jelinek goes Australia*: indigenising an Austrian Nobel Prize Winner. Australian Scholarly Publishing, 2017.
- BERKA, Sigrid; JELINEK, Elfriede. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. *Modern Austrian Literature*, v. 26, n. 2 (1993), p. 127-155. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24648261>>. Acesso em: 23 Jan. 2024.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução: Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. Florianópolis, SC: PGET/UFSC, 2012.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg; Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- BOHUNOVSKY, Ruth. À procura da literatura austríaca. *Pandaemonium germanicum*,

São Paulo, v. 15, 2010.1, p. 139-162. Disponível em:
<www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum>. Acesso em: 20 Jan. 2022.

BOHUNOVSKY, Ruth. “Em caso de dúvida, sempre o cômico”: o teatro de Elfriede Jelinek. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, v. 23, n. 39, jan.-abr. 2020, p. 128-157. Disponível em:
<<https://www.scielo.br/j/pg/a/gwRxqKjxCfD75Mdq3RVdY6q/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 28 Fev. 2022.

BOHUNOVSKY, Ruth. “Vista do traduzir e publicar o teatro de Elfriede Jelinek no Brasil: por que, o que e como?”. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 41, nº 3 p. 201-220, set-dez, 2021. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/83485/47446>>. Acesso em: 20 Fev. 2022.

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. *Revista Língua e Literatura*, (5), p. 393-408, 1976. São Paulo: F.F.L.C.H., USP. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113816/111685>>. Acesso em: 12 Jul. 2023.

BRECHT, Bertolt. “Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”. In: *Berliner und Frankfurter Ausgabe*. V. 24. Baden-Baden: Suhrkamp Verlag, 1991.

BRECHT, Bertolt. *Baal*. Leipzig, 8 de dezembro de 1923.

BRECHT, Bertolt. *Der kaukasische Kreidekreis*. Baden-Baden: Suhrkamp Verlag, 1971.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*. 1941-1947. Org. Werner Hecht, trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo, v. 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRECHT, Bertolt. *Vida de Galileu*. Trad. Roberto Schwarz. In: BRECHT, Bertold. *Teatro Completo*, v. 6. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1991.

BRECHT, Bertolt. „Schriften zum Theater I: Über eine nicht aristotelische Dramatik“. In: BRECHT, Bertold. *Gesammelte Werke*. V. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

BRECHT, Bertolt. „Schriften zum Theater I: Über den Beruf des Schauspielers“. In: BRECHT, Bertold. *Gesammelte Werke*. V. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

BRECHT, Bertolt. “Schriften zum Theater IV: Über den Gestus”. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

BRITTA, Kallin. Elfriede Jelineks Solidaritätsbekundungen. TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen, *Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek*. Disponível em: <<https://jelinektabu.univie.ac.at/politik/protest/britta-kallin/>>. Acesso em: 06 de Jan. de 2023.

BR Klassik. *Am Brunnen vor dem Tore*. 2013. Disponível em: <<https://www.br-klassik.de/programm/sendungen-a-z/mittagsmusik/mittagsmusik-extra-am-brunnen-102.html>>. Acesso em: 18 Set. 2023.

CAMARGO COSTA, Iná. Transições. *Literatura e Sociedade*, 16(15), 14-41. 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64537/67183>>. Acesso em: 07 Jul. 2023.

CARDOSO, Diego. Lazzi. *Teatro sem Cortinas – Glossário Teatral*, Unesp, 2022. Disponível em: <<https://www.ia.unesp.br/#!/teatro-sem-cortinas/pratas-da-casa/glossario-teatral/j---k---l/lazzi/>>. Acesso em: 05 de Out. 2023.

CARDOZO, Maurício. Escuta e responsabilidade na relação com o outro em tradução. *Outra travessia*, vol. 15. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Literatura - UFSC, 2013, p. 13-36. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p13/25522>>. Acesso em: 10 Set. 2023.

CARONE, Modesto. O parasita da família. *Psicol. USP*, v.3, n.1-2, São Paulo, 1992. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771992000100013>. Acesso em: 01 Ago. 2023.

CARVALHO, Sérgio de. Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático (palestra, 2010). *Palestra transcrita no website pessoal do autor. Seminários de dramaturgia amazonida*, 2010. Disponível em: <<https://sergiodecarvalho.com/2020/04/10/aspectos-da-forma-dramatica-e-breve-comentario-sobre-teatro-epico-e-pos-dramatico-palestra-2010/>>. Acesso em: 10 Jul. 2023.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DANTAS MENDES, Francisca. O modelo Fast Fashion de produção de vestuário causa danos ambientais e trabalho escravo. *Jornal da USP*, ed. 1, 2021. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/o-modelo-fast-fashion-de-producao-de-vestuario-causa-danos-ambientais-e-trabalho-escravo/>>. Acesso em: 03 Out. 2023.

DANZIGER, Leila. Shoa ou Holocausto: a Aporia dos Nomes. *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/13903/11084>>. Acesso em: 08 Out. 2023.

DARABONT, Frank. *The walking dead*. [Filme-vídeo]. Criação de Frank Darabont, produção de David Alpert, Gale Anne Hurd, Denise M. Huth, Robert Kirkman, Tom Luse e Greg Nicotero. EUA, 2010. color. son.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DECKER, Craig. Toward a Critical "Volksstück": Nestroy and the Politics of Language. *Monatshefte*, Vol. 79, No. 1 (Spring, 1987), p. 44-61. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30159306?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 20 Jul. 2023.

DÜRRENMATT, Friedrich. *A visita da velha senhora*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

DÜRRENMATT, Friedrich. *O sósia/Problemas do teatro*. Trad. Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Theaterproblemen*. Zürich: Verlag der Arche, 1955. Disponível em: <<http://www.la.utexas.edu/users/arens/swaffar/texts/Durrenmatt.pdf>>. Acesso em: 08 Jul. 2023.

DÜRRENMATT, Friedrich. Theater problems [1954]. Trad. Joel Agee.

NORTHCOTT, Kenneth J. *Friedrich Dürrenmatt: Selected Writings, Volume 3*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

ÉSQUILO. *Os Persas*. Trad. de JAA Torrano. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/delete2/article/view/710>>. Acesso em: 27 de novembro de 2011.

FRANCO DA SILVEIRA, Juliana Carvalho; LIMA MUNIZ, Mariana. Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático. *Urdimento*, n. 20, Setembro de 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4037/2773>>. Acesso em: 06 Jul. 2023.

FRANZEN, Jonathan. *The Kraus Project*: Essays by Karl Kraus translated and annotated by Jonathan Franzen with assistance and additional notes from Paul Reitter and Daniel Kehlmann. Edição bilíngue. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901 – 1905)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5888787/mod_resource/content/1/kupdf.net_volume-6-trecircs-ensaios-sobre-a-teoria-da-sexualidade-freud-companhia-das-letras.pdf>. Acesso em: 12 Jul. 2023.

FUCHS, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt2005s83>>. Acesso em: 07 Set. 2023.

FURST, Lilian; SKRINE, Peter. *Naturalism*. Londres: Methuen Publishing, 1971.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad.: Cíbele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES LEAL, Juliana. Literatura e performance. *Em tese* [UFMG], v. 18, n. 02 (2012). Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3808>>. Acesso em: 27 Fev. 2022.

GONDORF, Ulrike. Elfriede Jelinek verhacktstückt ihr Mode-Faible auf der Bühne. *Deutschlandfunk Kultur*, Jan. 2017. Disponível em: <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/urauffuehrung-das-licht-im-kasten-in-duesseldorf-elfriede-100.html>>. Acesso em: 03 Out. 2023.

GUGGENBERGER, Rainer; ROSENFELD, Kathrin. “Prefácio e introdução ao dossiê ‘A Áustria e sua literatura no Brasil e no mundo’: Boas-vindas à literatura austríaca em solo brasileiro!”. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 24, n. 44, set.-dez. 2021, p. 1-14. Disponível em: <<https://d-nb.info/1237748968/34>>. Acesso em: 19 Jul. 2023.

GULDALL, Jesper. *Anti-Americanism in European Literature*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=9SDHAAAQBAJ&pg=PA193&lpg=PA193&dq=jelinek+theaterst%C3%BCcke+Bambiland&source=bl&ots=aSuf5p0oiw&sig=ACfU3U1DX9aK9INrzOOQVK7YPJLYT1Uv9g&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjrgaal9v3lAhUZIbkGH2AAhgQ6AEwB3oECACQAQ#v=onepage&q=jelinek%20theaterst%C3%BCcke%20Bambiland&f=false>>. Acesso em: 08 de dezembro de 2019.

HARDING, Laurence V. *The dramatic art of Ferdinand Raimund and Johann Nestroy: A critical study*. Haia/Paris: Mouton, 1974. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=9WOEDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA8&dq=johann+nestroy&ots=E1TMq53K94&sig=tN61gZSA44FfpIWWLiRQHsFSqVE#v=onepage&q=johann%20nestroy&f=false>>. Acesso em: 19 Jul. 2023.

HEIN, Jürgen. “Johann Nestroy und das moderne Drama des 20. Jahrhunderts”. 1974. Disponível em: <<https://www.nestroy.at/neu/forschung/sekundaerliteratur/forschungsbeitraege/johann-nestroy-und-das-moderne-drama-des-20-jahrhunderts/>>. Acesso em: 20 Jul. 2023.

HELMUT, Gollner; ZEYRINGER, Klaus. *Áustria: uma história literária*. Trad. de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

HORVÁTH, Ödön von. *Carta para Franz Theodor Csokor* (1938). Disponível em: <<https://www.projekt-gutenberg.org/horvath/briefe/briefe.html>>. Acesso em: 21 Jul. 2023.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua*

Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Trad. Cecil Thiré. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

IBSEN, Henrik. Pilares da sociedade. Trad. Carlos Alberto da Fonseca. *Revista do Laboratório de Dramaturgia — LADI — UnB — V. 10, Ano 4*, 2017.

JANKE, Pia (Org.). *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2013.

JELINEK, Elfriede. Anmerkung zum Sekundärdrama. *Site oficial da autora*. Disponível em: <<https://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm>>. Acesso em: 17 Jan. 2021.

JELINEK, Elfriede. *Bambiland*. Viena, 2 de abril de 2003. Disponível em: <<https://www.elfriedejelinek.com/>>. Acesso em: 28 de novembro de 2019.

JELINEK, Elfriede. Das Parasitärdrama. *Site oficial da autora*. 2011. Disponível em: <<https://www.elfriedejelinek.com/fparasitaer.html>>. Acesso em 29 Jul. 2023.

JELINEK, Elfriede. *Desejo*. Tradução: Marcelo Rondinelli. São Paulo: Tordesilhas, 1 de agosto de 2013.

JELINEK, Elfriede. *Die Klavierspielerin*. Rowohlt Verlag, 1983.

JELINEK, Elfriede. *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*. Köln, 16 de abril de 2009.

JELINEK, Elfriede. Fischzug in Trüben. Einige Anmerkungen zu Schwarzwasser. In: JANKE, Pia; TEUTSCH, Susanne (Org.). *JELINEK[JAHR]BUCH*. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2020 - 2021. Viena: Praesens Verlag, 2021. p. 19 - 25.

JELINEK, Elfriede. *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: TheaterZeitSchrift, 7, 1984.

JELINEK, Elfriede. Jackie. Tradução: Gita Honegger. Website oficial da autora, 1 de março de 2006. Disponível em: <<https://original.elfriedejelinek.com/>> Acessado em: 11 Jul. 2023.

JELINEK, Elfriede. *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*. Tradução de Angélica Neri, Gisele Eberspächer, Luiz Abdala Jr e Ruth Bohunovsky. São Paulo: Temporal, 2023.

JELINEK, Elfriede. *Os contratos do comerciante. Uma comédia bancocrática*. Tradução de Helena Topa. Instituto Goethe. Disponível em: <https://www.goethe.de/resources/files/pdf177/elfriede-jelinek_kontrakte_des_kaufmanns_os-contratos-do-comerciante1.pdf>. Acesso em: 11 Jul. 2023.

JELINEK, Elfriede. *Lust*. Reinbek: Rohwolt, 1992.

JELINEK, Elfriede. *Mode*. Website oficial da autora. Viena, 2000. Disponível em:

<<https://www.elfriedejelinek.com/fmode.html>>. Acesso em: 08 Out. 2023.

JELINEK, Elfriede. Nach Nora. *Website oficial da autora*. Viena, 22 de outubro de 2013. Disponível em: <<https://www.elfriedejelinek.com/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2020.

JELINEK, Elfriede. Stolz ist mir sehr fremd. [Entrevista cedida a Klaus Nüchtern e Wolfgang Kralicek]. *Revista Falter* 18/07, 02 Maio 2007. Disponível em: <<https://www.falter.at/zeitung/20070502/stolz-ist-mir-sehr-fremd>>. Acesso em: 17 Jan. 2021.

JELINEK, Elfriede. “What Happened After Nora Left Her Husband or Pillars of Society”. Tradução de Tinch Minter. In: CASTLEDINE, Annie (Org.). *Plays by Women*, Volume Ten. Portsmouth: Heinemann, 1994.

JELINEK, Elfriede. *Wolken.Heim*. Göttingen: Steidl Verlag, 1990.

JELINEK, Elfriede. “Greifvogel. I am a Bird of Prey. In Conversation with Elfriede Jelinek” [Entrevista concedida a Gitta Honegger]. In: JELINEK, Elfriede. *Charges (The Supplicants)*. Calcutta: Seagull Books, 2016, pp. 146-200, p. 153.

KAFKA, Franz. *O Castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KALOGRAIAKI, Charalampia. *Sarah Kane's Crave (1998) and 4:48 Psychosis (2000): the redemptive power of art*. Dissertação. 36f. Universidade de Salamanca. Disponível em: <<https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/138298/Charlampia%20Kalograiaki%20TFM%202018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 06 Jul. 2023.

KANTIONO, Rose. *Feministische Schreibweisen in Elfriede Jelineks Klavierspielerin und Calixthe Beyalas C'est le soleil qui m'a brûlée*. Dissertação. Université de Montréal — Faculté des études supérieures. 2005. Disponível em: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17838/Kantiono_Rose_2005_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 Dez. 2021.

KLEINE, Tassia. O círculo de giz caucasiano: Manuel Bandeira traduz Bertold Brecht. *Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 2, n. 2, p. 76-98, 2018. Disponível em: <<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/402/285>>. Acesso em: 28 Dez. 2021.

KLESSINGER, Hanna. *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin: De Gruyter, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=k3LyCQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 10 Jul. 2023.

KLITGÄRD, Ida. Taking the pun by the horns: The translation of wordplay in James Joyce's *Ulysses*. Amsterdã (Países Baixos): John Benjamin's Publishing Company, 2005.

Disponível em:

<https://www.academia.edu/4410241/Taking_the_pun_by_the_horns_The_translation_of_wordplay_in_James_Joyce_s>. Acesso em: 16 Set. 2023.

KRAUS, Karl. *Os últimos dias da humanidade*. Trad. e comentários: Mariana Ribeiro de Souza. São José do Rio Preto, SP: Balão Editorial, 2017.

KRAUS, Karl. *Vom Plagiat*. S/ ano. Disponível em: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kraus/sprache/chap017.html>>. Acesso em: 29 Jul. 2023.

LACHENY, MarC. Johann Nestroy als Bearbeiter von englischen und französischen Stücken und Romanen: Ein Beispiel für Kulturtransfer zwischen Frankreich, England und Österreich im 19. Jahrhundert. *HAL - Moderne Sprachen*, 2019, 63 (1), pp. 69-86. Disponível em: <<https://hal.science/hal-02895609/document>>. Acesso em: 23 Jul. 2023.

LA PIANISTE. Direção: (Michael Haneke). MK2, Wega Film, Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma. BiM Distribuzione., 14 de maio de 2001. Filme (131 minutos).

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

LIMA CASTILHO, Patrícia. *O teatro de Tadashi Suzuki e o ator como eixo de sua poética cênica*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 141 p., 2012. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/7e70272a-8d13-4b00-83e6-2796c3cf0c94/content>>. Acesso em: 06 Out. 2023.

LUCKHURST, Roger. *Zombies: a cultural history*. Londres: Reaktion Books, 2015.

Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=J1yXCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 30 Jul. 2023.

MAHER, Mustafa. In Ägypten trüge Frau Jelinek den Schleier. [Entrevista concedida a Samir Grees]. *Qantara*, 2008, s/p. Disponível em: <<https://de.qantara.de/inhalt/elfriede-jelineks-die-liebhaberinnen-auf-arabisch-in-agypten-truge-frau-jelinek-den-schleier#:~:text=Zuletzt%20hat%20er%20zwei%20Werke,%22Klavierspielerin%22%20ins%20Arabische%20%C3%BCbersetzt.>>>. Acesso em: 11 Set. 2023.

MASON, Fran. *The A to Z of postmodernist literature and theater*. Plymouth: Scarecrow Press, 2007. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=vJRJKXy3_cgC&pg=PR3&lpg=PR3&dq=The+A+to+Z+of+Postmodernist+Literature+and+Theater&source=bl&ots=YyxWKRdV5b&sig=Nk7uZmAWPtTH3sXC2LJNHw0zIw&hl=pt-PT&sa=X&ei=nsI9Ud_2JJji4APvvIDQCQ&redir_esc=y#v=onepage&q=The%20A%20to%20Z%20of%20Postmodernist%20Literature%20and%20Theater&f=false>. Acesso em: 06 Jul. 2023.

MAYER, Hans. „Dürrenmatt und Brecht oder Die Zurücknahme“. In: KEEL, Daniel (Org.). *Über Friedrich Dürrenmatt*. Diogenes: Zurique, 1998. P. 54 – 79.

MEDEIROS DE MACEDO, Helder Alexandre. “Oriente, Ocidente e Ocidentalização: discutindo conceitos”. *Revista da Faculdade do Seridó*, v. 1, n. 0, Jan./Jun. 2006.

Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20141020204544/http://www.faculdadadoserido.com.br/revista/v1_n0/helder_alexandre_medeiros_de_macedo.pdf>. Acesso em: 10 Set. 2023.

MERTENS, Moira. “Untote”. In: *Jelinek Handbuch* (org. Pia Janke). Stuttgart: Metzler, 2013.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MESCHONNIC, Henri. Traduzir não o que as palavras dizem, mas o que elas fazem. Trad. Clarissa Prado Marini e Alice Maria de Araújo Ferreira. *TradTerm*, São Paulo, v. 29, Julho/2017, p. 206-215. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/download/134421/130207/259265>>. Acesso em: 15 Set. 2023.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lúcia & AGUIAR, Flávio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. Brecht: estranhamento e aprendizagem. *Revista JIOP*, Maringá, n. 1, p. 9-17, 2010. Disponível em:

<http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/montagnari.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2023.

MONTEIRO, Bruno. “Introdução ao “Drama Parasitário”. Mecanismos da Teatralidade em *Die Kontrakte des Kaufmanns* / *Os Contratos do Comerciante* de Elfriede Jelinek”. *Pandaemonium Germanicum*, 19 (27), Maio 2016, Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/pg/a/zbfcf5dyQLWdq4HQwfwfFsp/?lang=pt>>. Acesso em: 23 Jun. 2022.

MOTA, Marcus. As suplicantes, de Ésquilo: as ambivalências do mito. *Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 01-27, 2019. Disponível em: <

<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/download/498/698/3475>>. Acesso em: 17 Set. 2023.

MÜLLER, Heiner. “Fatzner+-Keuner”. In: KOUDELA, Ingrid (org.). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

NEUBER, Wolfgang. Stumme Rhetorik: Sprachlose Wirkungsstrategien in Nestroys Possen. Der Talisman und Einen Jux will er sich machen In: *Johann Nestroy (1801-1862): Vision du monde et écriture dramatique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1991. Disponível em: <<http://books.openedition.org/psn/6417>>. Acesso em: 25 Jul. 2023.

NESTROY, Johann. *Der Unbedeutende*. Viena, 2 de maio de 1846.

NIKBAKSH, Michael. Meinel-Affäre – Die Spur des Geldes. profil, 12.07.2008.

Disponível em: <<https://www.profil.at/home/meinl-affaere-die-spur-geldes-212214>>. Acesso em: 13 Jul. 2023.

NO CAMINHO do Rei: leitura encenada. Trad. Alice do Vale. Website do Goethe Institut. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=22007301>. Acesso em: 03 Out. 2023.

O'BANNON, Dan. *The Return of the Living Dead* [Filme-vídeo]. Orion Pictures, EUA, 1985.

PEREIRA CHANUT, Maria Emília. A tradução ética em “A prova do estrangeiro”. *Revista Criação e Crítica*, n. 9, p. 161 - 173, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46959>>. Acesso em: 29 Dez. 2021.

PET Sematary (pt. Cemitério Maldito). Direção: Mary Lambert. Roteiro: Stephen King. Produção de Richard Rubinstein. Paramount Pictures, 1989. Longa Metragem. DVD.

PREFEITURA de Caxias do Sul. Verão Cultural na Capital Brasileira da Cultura. Disponível em: <<https://caxias.rs.gov.br/noticias/2007/12/verao-cultural-na-capital-brasileira-da-cultura>>. Acesso em: 07 Out. 2023.

RIBEIRO DE SOUZA, Celeste. Prefácio. In: DÜRRENMATT, Friedrich. *O sócia/Problemas do teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

RIST, Johann. *O Ewigkeit, du Donnerwort*. Tradução de Laura Ronái. Disponível em: <<https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV60-Por3.htm>>. Acesso em: 17 Set. 2023.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad.: TELLES, André. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braida. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Volume I. 2. ed. Florianópolis: UFSC – Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178909/Werner_Heidermann_%28Org.%29._Classicos_da_Teoria_da_Traducao_-_Alemao-Portugues.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 09 Set. 2023.

SCHLIPPHACKE, Heidi. Translating Jelinek: Globalizing the Austrian Province. *Modern Austrian Literature*, v. 38, n. 1/2, 2005, p. 73-81. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24649172?seq=4>>. Acesso em: 28 Set. 2023.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; ZEYRINGER, Klaus. Literaturgeschichte Österreichs. Einführung in die Problematik. In: SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; et al. *Literaturgeschichte: Österreich: Prolegomena und Fallstudien*. Berlin: Erich Schmidt,

1995: 9-18.

SCHWAIGER, Bernadette. *Explizite Sprachreflexion in den Werken von Johann Nestroy*. Monografia. Universität Innsbruck, 2009. 95 f. Disponível em: <https://www.nestroy.at/forschung/schwaiger_sprachreflexion.pdf>. Acesso em: 20 Jul. 2023.

SCHWARZ, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Sequências brasileiras*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 113-148.

SEBALD, W.G. *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. 3. ed. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Eu é um outro”: A tradução como criação do próprio e encontro festivo. *Santa Barbara Portuguese Studies*, v. 3, 2019. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/10_Seligmann.pdf>. Acesso em: 03 Out. 2023.

SILVA SALES, Paulo Alberto da. Paródia & pastiche: hipertextualidades narrativas. *REVELL*, v. 3, n. 26, 2020. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/download/4325/pdf/20615>>. Acesso em: 01 Ago. 2023.

SOCIEDADE Bachiana dos Países Baixos. O Ewigkeit, du Donnerwort. Bach rewrites Bach: Make sure you are awake when your eternity begins. s/p., 2018. Disponível em: <<https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-513>>. Acesso em: 17 Set. 2023.

SOETHE, Paulo. Dürrenmatt: a patologia do poder e a opção pela comédia. *Revista Letras*, Curitiba, n. 41-42, p. 143-164, 1992-93.

STREMMINGER, Sabine. “In Ägypten trüge Frau Jelinek den Schleier.” Autozensur in der arabischen Übersetzung von Elfriede Jelineks Roman *Die Liebhaberinnen*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Karl-Franzens. Graz, Áustria, p. 141, 2010. Disponível em: <<https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/211825?originalFilename=true>>. Acesso em: 08 Set. 2023.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880 – 1950]. Trad.: RÊPA, Luiz Sérgio. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THE NEW York Times. 9 sentenced to prison in Austrian bank fraud case. *The New York Times*, 04.07.2008. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/07/04/business/worldbusiness/04iht-refco.4.14248170.html>>. Acesso em: 13 Jul. 2023.

TODOROV, Tzevetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TVARDOCHLIB, Madalina. Die Sprache als Mittel der Enthüllung: Hypokrisie und Ideologie in *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. *Germanistische Beiträge*, v. 45, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://sciendo.com/article/10.2478/gb-2019-0023>>.

Acesso em: 26 Jul. 2023.

VANDAELE, Jeroen. Tradução de Tiago Luiz Marques. Os jogos de palavra na tradução. *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v.6, n. 2, 2018, pp. 103- - 107, UFJF – JUIZ DE FORA. Disponível em: < <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23274/12873>>. Acesso em: 16 Set. 2023.

WOLF, Michaela. “The Translation Cuddles up to the Original Like the Sheep to the Wolf” Nobel Prize Winner Elfriede Jelinek as a Translator. *TTR*, v. 25, n. 2, 2012, p. 119 – 141. Disponível em: < <https://www.erudit.org/en/journals/ttr/2012-v25-n2-ttr0844/1018805ar/>>. Acesso em: 02 Out. 2023.

YARDLEY, Jim. Report on Deadly Factory Collapse in Bangladesh Finds Widespread Blame. *The New York Times*, 22 de Maio de 2013. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2013/05/23/world/asia/report-on-bangladesh-building-collapse-finds-widespread-blame.html>>. Acesso em: 05 Jan. 2021.

YATES, W. E. Sex in the Suburbs: Nestroy's Comedy of Forbidden Fruit. *The Modern Language Review*, Vol. 92, No. 2 (Abr. 1997), pp. 379-391. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3734809?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents>. Acesso em 20 Jul. 2023.

ZANDL, Verena. *Das Weiterwirken der Figuren der Commedia dell'arte im Wiener Volkstheater*. Monografia (110f). Graduação em Germanística. Karl-Franzens-Universität Graz. 2020. Disponível em: <<https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/5099210/full.pdf>>. Acesso em: 23 Jan. 2024.

ZENTRUM für Kunst und Medien Karlsruhe. *Elfriede Jelinek*. Disponível em: <<https://zkm.de/de/person/elfriede-jelinek>>. Acesso em: 05 Jan. 2023.