

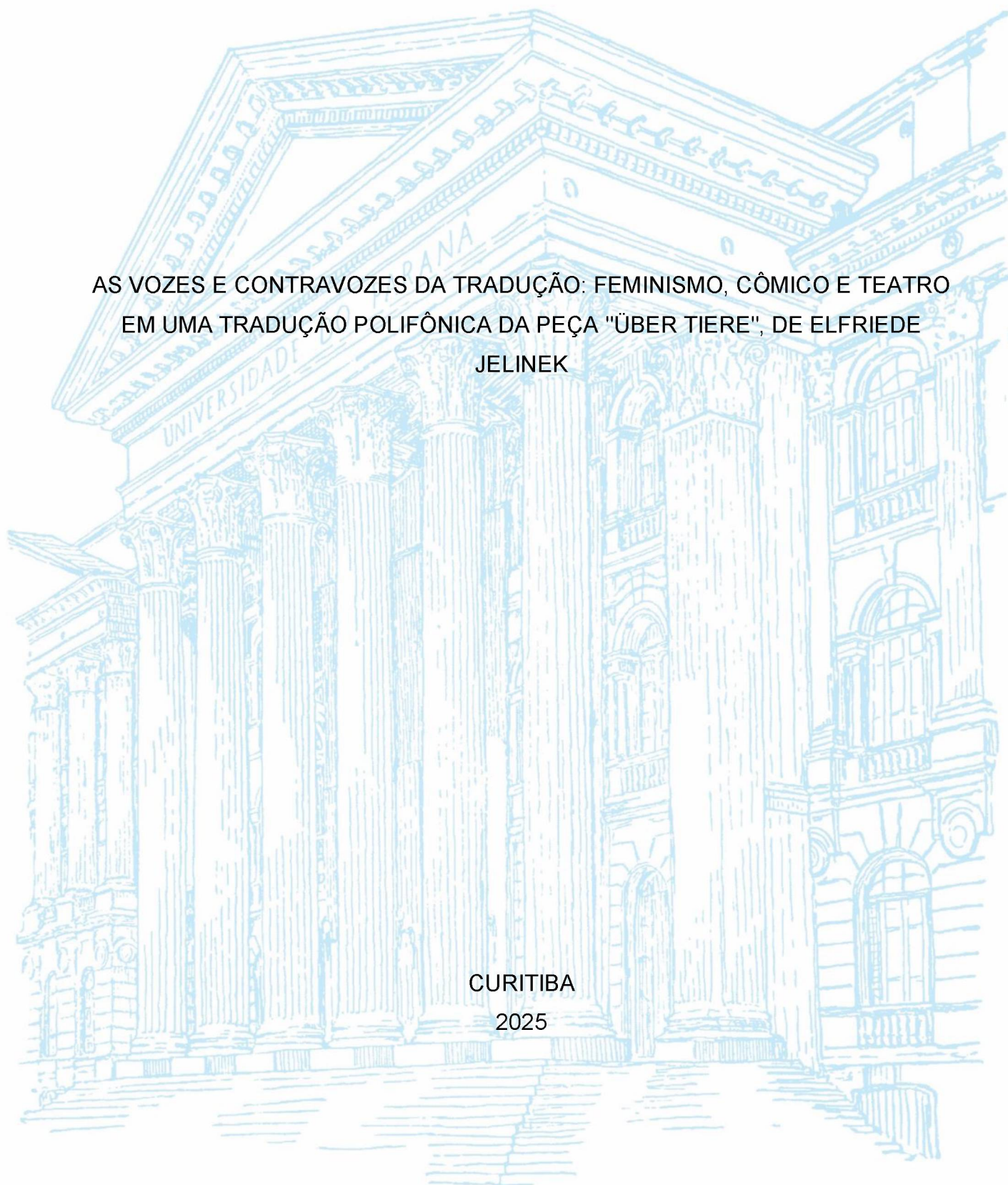
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GISELE JORDANA EBERSPÄCHER

AS VOZES E CONTRAVOZES DA TRADUÇÃO: FEMINISMO, CÔMICO E TEATRO
EM UMA TRADUÇÃO POLIFÔNICA DA PEÇA "ÜBER TIERE", DE ELFRIEDE
JELINEK

CURITIBA

2025



GISELE JORDANA EBERSPÄCHER

AS VOZES E CONTRAVOZES DA TRADUÇÃO: FEMINISMO, CÔMICO E TEATRO
EM UMA TRADUÇÃO POLIFÔNICA DA PEÇA "ÜBER TIERE", DE ELFRIEDE
JELINEK

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em
Letras – Estudos Literários, Setor de Humanas,
Universidade Federal do Paraná, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ruth Bohunovsky

CURITIBA
2025

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

Eberspächer, Gisele Jordana.

As vozes e contravozes da tradução: feminismo, cômico e teatro em uma tradução polifônica da peça “ÜBER Tiere”. / Gisele Jordana Eberspächer . – Curitiba, 2025.

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. Estudos Feministas. 2. Estudos da tradução. 3. Jelinek, Elfriede, 1946-. I. Bohunovsky, Ruth, 1972-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092

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 **GISELE JORDANA EBERSPÄCHER**, intitulada: **AS VOZES E CONTRAVOZES DA TRADUÇÃO: FEMINISMO, CÔMICO E TEATRO EM UMA TRADUÇÃO POLIFÔNICA DA PEÇA "ÜBER TIERE", 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, 07 de Março de 2025.

Assinatura Eletrônica

12/03/2025 14:29:20.0

RUTH BOHUNOVSKY

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

12/03/2025 16:33:27.0

AMANDA BRUNO DE MELLO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

20/03/2025 14:46:56.0

ALINNE BALDUINO PIRES FERNANDES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

14/03/2025 18:24:50.0

MARCELO PAIVA DE SOUZA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

12/03/2025 15:11:34.0

ALEXANDRE VILLIBOR FLORY

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ)

Ganhei muito nesses quatro anos, mas também perdi. Gisela e Fernando, dedico este trabalho a vocês.

AGRADECIMENTOS

Começo meus agradecimentos por algumas instituições. À Capes agradeço pela bolsa que tive durante quase toda a minha pesquisa e à OeAD pela bolsa que tive nos meus nove meses de estadia em Viena. O apoio financeiro destas instituições permitiu a esta pesquisa existir.

Agradeço também à Universidade Federal do Paraná e ao Programa de Pós-Graduação em Letras por terem recebido esta pesquisa.

Ao *Interuniversitärer Forschungsverbund Elfriede Jelinek* agradeço pela oportunidade de passar nove meses imersa na obra de Jelinek – em especial à Pia Janke, ao Christian Schenkenmayr, um conhecedor detalhista do arquivo da obra de Jelinek, e à Marie-Theres Auer pela acolhida carinhosa e divertida.

Agradeço à minha banca de qualificação, composta por Alinne Fernandes, Marcelo Paiva de Souza e Alexandre Flory, pela generosidade de uma leitura atenta e pelas dicas valiosas. Agradeço-os também pela disposição de retornar para minha banca final – e também a Amanda Bruno de Mello por ter se juntado a eles para a banca final. Vejo a disponibilidade de vocês para o diálogo com o meu trabalho como um grande ato de generosidade.

Agradeço imensamente à minha orientadora Ruth Bohunovsky, que agora vejo como amiga. Sua ajuda com bibliografia, organização do trabalho e praticidade foram inestimáveis para o trabalho. Mas sua ajuda ultrapassou o papel de uma orientadora. A Ruth me consolou em momentos difíceis que aconteceram nos últimos anos e me motivou a buscar novas oportunidades. Que sorte imensa ter te encontrado.

À minha família, agradeço pela compreensão – tanto das minhas ausências quando das coisas que vou inventando pela vida.

Aos meus amigos, agradeço a companhia, as risadas, os cafés e as cervejas, os abraços e os colos que me deram ao longo desses anos. Emanuela, Angélica, Gisele, Daniel, Bruno, Alan, Luiz, Maria Gabriela, Paulo, João, Nina: a vida é melhor porque é com vocês.

E ao Alysson. Pela calma, pelo amor, pela confiança, pela motivação, pela companhia, pelas risadas, pela bagunça. Obrigada por dar sentido a tanto.

Uma mulher é uma mulher. Ela só se transforma em mulher do lar, em esposa, em escrava, em coelhinha da Playboy, em prostituta, em um ditafone humano, dentro de determinadas relações.

(Rubin, 2017, p. 10)

Translations are by default different from the originals otherwise there would be no need for them in the first place.

(Chiaro, 2010, p. 7)

RESUMO

Inserida no campo dos Estudos Feministas da Tradução, dos Estudos da Tradução do Cômico e da Tradução de Teatro, esta tese explora como essas perspectivas teóricas podem dialogar com a obra de Elfriede Jelinek. Algumas características dos textos teatrais da autora austríaca são a polifonia, intertextualidade e subversão dos clichês culturais. A partir de uma contextualização da obra de Jelinek e um comentário mais aprofundado sobre o texto teatral *Über Tiere*, a tese apresenta uma proposta tradutória que integra múltiplas vozes – feministas, cômicas e críticas – como resposta às camadas discursivas presentes na obra original. Além disso, discute as tensões entre fidelidade e criatividade no processo de tradução, enfatizando o papel da tradutora como coautora e agente de intervenção. A pesquisa se estrutura em quatro eixos principais: (1) uma apresentação da obra de Jelinek, com ênfase em sua recepção, em sua singularidade estilística e nas questões de tradução de drama; (2) uma revisão dos Estudos Feministas da Tradução, destacando estratégias e implicações teóricas; (3) uma reflexão sobre o cômico na literatura e na tradução, com base em teorias clássicas e feministas do humor; e (4) uma tradução de *Über Tiere*, que inclui exemplos concretos das escolhas tradutórias e dos desafios enfrentados. Ao propor uma tradução polifônica, esta tese contribui para a recepção de Jelinek no Brasil e busca ampliar os horizontes da prática tradutória ao propor novas possibilidades para a transposição cultural. Por fim, o trabalho enfatiza a importância de reconhecer a tradução como um campo onde diversas vozes podem coexistir e enriquecer o diálogo entre culturas.

Palavras-chave: Estudos Feministas da Tradução; Estudos da Tradução; Elfriede Jelinek; Tradução de Drama; Tradução do Cômico.

ABSTRACT

Within the fields of Feminist Translation Studies, Translation Studies of the Comic and Theatre Translation, this thesis explores how these theoretical perspectives can dialogue with the work of Elfriede Jelinek. Some of the characteristics of the Austrian author's theatre texts are polyphony, intertextuality and the subversion of cultural clichés. Based on a contextualisation of Jelinek's work and a more in-depth commentary on the theatrical text *Über Tiere*, the thesis presents a translation proposal that integrates multiple voices – feminist, comic and critical – as a response to the discursive layers present in the original work. It also discusses the tensions between fidelity and creativity in the translation process, emphasising the role of the translator as co-author and agent of intervention. The research is structured around four main points: (1) a presentation of Jelinek's work, with an emphasis on its reception, its stylistic uniqueness and issues of drama translation; (2) a review of Feminist Translation Studies, highlighting strategies and theoretical implications; (3) a reflection on the comic in literature and translation, based on classical and feminist theories of humour; and (4) a translation of the play *Über Tiere*, which includes concrete examples of translation choices and the challenges faced. By proposing a polyphonic translation, this thesis contributes to the reception of Jelinek in Brazil and seeks to broaden the horizons of translation practice by proposing new possibilities for translation.

Keywords: Feminist Translation Studies; Translation Studies; Elfriede Jelinek; Drama Translation; Humor Translation.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Rahmen der Feministischen Übersetzungswissenschaft, der Forschungen zur Übersetzung des Komischen und der Theaterübersetzung wird in dieser Arbeit untersucht, wie diese theoretischen Perspektiven in einen Dialog mit dem Werk von Elfriede Jelinek treten können. Zu den Merkmalen der Theatertexte der österreichischen Autorin gehören Polyphonie, Intertextualität und die Subversion kultureller Klischees. Ausgehend von einer Kontextualisierung des Werks von Jelinek und einer eingehenden Kommentierung des Theatertextes *Über Tiere* wird ein Übersetzungsvorschlag vorgelegt, der mehrere Stimmen – feministische, komische und kritische – als Antwort auf die diskursiven Ebenen des Originalwerks integriert. Darüber hinaus werden die Spannungen zwischen Treue und Kreativität im Übersetzungsprozess erörtert, wobei die Rolle den ÜbersetzerInnen als Mitautor und Vermittler von Interventionen hervorgehoben wird. Die Untersuchung gliedert sich in vier Hauptachsen: (1) eine Darstellung von Jelineks Werk mit Schwerpunkt auf seiner Rezeption, seiner stilistischen Einzigartigkeit und Fragen der Übersetzung von Dramen; (2) ein Überblick über die Feministische Übersetzungswissenschaft, in dem Strategien und theoretische Implikationen hervorgehoben werden; (3) eine Reflexion über das Komische in Literatur und Übersetzung auf der Grundlage klassischer und feministischer Theorien des Komischen; und (4) eine Übersetzung von *Über Tiere*, die konkrete Beispiele für Übersetzungsentscheidungen und die damit verbundenen Herausforderungen enthält. Durch den Vorschlag einer mehrstimmigen Übersetzung trägt diese Arbeit zur Rezeption von Jelinek in Brasilien bei und versucht, den Horizont der Übersetzungspraxis zu erweitern, indem sie neue Möglichkeiten der kulturellen Umsetzung vorschlägt. Schließlich unterstreicht die Arbeit, wie wichtig es ist, die Übersetzung als ein Feld anzuerkennen, in dem verschiedene Stimmen nebeneinander existieren und den Dialog zwischen den Kulturen bereichern können.

Stichwörter: Feministische Übersetzungswissenschaft; Übersetzungswissenschaft; Elfriede Jelinek; Übersetzung von Dramen; Comic-Übersetzung.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 A VOZ MAIS ALTA NO MEIO DESTA POLIFONIA: OS TEXTOS DE ELFRIEDE JELINEK.....	21
2.1 ENSAIOS SOBRE JELINEK.....	21
2.1.1 Vida e obra de Elfriede Jelinek.....	22
2.1.2 Prêmio e isolamento	29
2.1.3 Obra e circulação	32
2.1.4 Por seu fluxo musical de vozes e contravozes em novelas e peças que, com extraordinário zelo linguístico, revela o absurdo dos clichês da sociedade e seu poder de subjugo.....	34
2.1.4.1 Extraordinário zelo linguístico	35
2.1.4.2 Textflächen	41
2.1.4.3 Absurdo dos clichês da sociedade e seu poder de subjugo.....	44
2.1.4.4 Fluxo de vozes e contravozes	50
2.1.4.5 Sekundärdrama	58
2.2 AS PEÇAS.....	60
2.2.1 O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades.....	64
2.2.2 Sobre animais.....	72
2.3 TRADUÇÃO DE TEATRO	77
2.4 INSPIRAÇÕES	80
3 EU FALO SEM FALO – OS ESTUDOS FEMINISTAS DA TRADUÇÃO E A TRADUÇÃO DA OBRA NÃO NECESSARIAMENTE FEMINISTA DE JELINEK	83
3.1 ESTUDOS FEMINISTAS E ESTUDOS FEMINISTAS DA TRADUÇÃO	84
3.1.1 Uma breve história dos Estudos Feministas da Tradução	85
3.1.1.1 A Escola Canadense.....	87
3.1.1.2 Metafóricas da Tradução	89
3.1.2 Implicações Teóricas dos Estudos Feministas da Tradução	91
3.1.3 Críticas e desenvolvimentos recentes dos Estudos Feministas da Tradução ..	95
3.1.3.1 No caminho de uma tradução feminista interseccional – ou será que feminismo ainda é a palavra certa?	97
3.2 PRÁTICAS E ESTRATÉGIAS DA TRADUÇÃO FEMINISTA.....	101

3.2.1 Estratégias de Tradução e a Escola Canadense.....	103
3.2.2 A questão ética – reescrita ou tradução?.....	105
3.2.3 Escolha dos textos	107
3.2.4 Paratextos	108
3.2.5 Retradução	110
3.2.6 Tradução coletiva	111
3.2.7 Gêneros gramaticais e identidade de gênero	112
3.2.8 Intervenção política e tradução como ativismo	115
3.2.9 Formação de tradutores.....	116
3.3 O FEMINISMO E A OBRA DE JELINEK.....	116
3.3.1 Jelinek e o movimento feminista.....	117
3.3.2 A questão de gênero e a crítica a ela nas obras de Elfriede Jelinek	119
3.3.3 A questão de gênero nos temas de Elfriede Jelinek.....	120
3.3.4 A questão de gênero na linguagem de Elfriede Jelinek	121
3.4 INSPIRAÇÃO	122
4 UMA GOZADA TAMBÉM É UM GOZO: COMO AS TEORIAS DO CÔMICO E OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO AJUDAM A DESENGASGAR O RISO PRESO NA GARGANTA DA OBRA DE ELFRIEDE JELINEK.....	126
4.1 TEORIAS E NOÇÕES DO CÔMICO.....	127
4.1.1 Teoria da Superioridade.....	129
4.1.2 Teoria da Incongruência	131
4.1.3 Teoria do Alívio	133
4.2 CÔMICO LINGUÍSTICO	134
4.3 A COMÉDIA.....	136
4.4 O CÔMICO A PARTIR DE UMA VISÃO FEMINISTA.....	137
4.5 O CÔMICO NA OBRA DE ELFRIEDE JELINEK	141
4.5.1 Quem é a Jelinek na fila do pão do cômico na Literatura Austríaca.....	147
4.5.2 O cômico em diferentes momentos da obra de Jelinek.....	149
4.6 O CÔMICO NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO	151
4.7 INSPIRAÇÃO	155
5 PERDER A FIDELIDADE, MAS NÃO PERDER A PIADA – UMA POLIFONIA TRADUTÓRIA.....	158
5.1 COMO TRADUZIR JELINEK? O QUE QUERO DIZER COM TRADUÇÃO POLIFÔNICA NA PRÁTICA.....	159

5.1.1 Sobre animais.....	165
6 LIEBE JELINEK (UMA CARTA À TÍTULO DE CONCLUSÃO).....	229
REFERÊNCIAS.....	234
ANEXO	249

1 INTRODUÇÃO

Uma mulher que, por um lado, tem coragem de escrever obras tão críticas ao seu país a ponto de ser considerada uma *Nestbeschmutzerin*, uma destruidora do ninho; por outro, decide não viajar para Estocolmo para receber um dos prêmios mais aclamados no campo literário, o Nobel. Por um lado, tem uma postura de quebrar com estruturas tradicionais, chegando a publicar boa parte das suas obras de forma gratuita em seu site; por outro, ficou à mercê das vontades da mãe, que ditaram boa parte de sua vida na infância e adolescência e continuaram presentes na vida adulta. Por um lado, escreve sobre feminismo, ecologia, economia e política e se envolve na vida pública; por outro, mal sai de casa e se comunica apenas com um grupo reduzido de pessoas. Esta é, com todas suas contradições, Elfriede Jelinek.

Jelinek nasceu na Áustria em 1946 e começou a escrever peças de teatro ainda na década de 1970. Além de teatro, escreveu romances, ensaios, poemas e alguns textos que questionam os limites entre os gêneros literários. Numericamente falando, os ensaios e os textos teatrais constituem a maior parte da obra da escritora austríaca e lhe trouxeram mais visibilidade em países europeus. Ainda assim, sua recepção no Brasil é escassa: antes da publicação da tradução *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* em 2023, nenhuma de suas peças se encontravam em formato impresso no país¹ – e, no começo de 2025, nenhum dos ensaios. Além disso, apenas dois de seus romances foram publicados, nos anos de 2011 e 2012², e ambos se encontram esgotados no começo de 2025.

Em termos de encenações, é de meu conhecimento apenas cinco montagens feitas a partir de textos de Jelinek no Brasil³. Em termos de pesquisa, ressalta-se a tese de Tássia Kleine (2023) sobre a intertextualidade e a política na peça *Nach Nora*,

¹ A editora Perspectiva prepara uma coletânea com a tradução de Artur Kon para seis peças de Jelinek, a ser publicada em meados de 2025.

² São eles *A Pianista*, com tradução de Luis S. Krausz (2011) e *Desejo*, com tradução de Marcelo Rondinelli (2012), ambos publicados pela editora Tordesilhas.

³ São elas: *O caso Meinhof*, inspirada em *Ulrike Maria Stuart*, pela Cooperativa Paulista de Teatro; *A Peça Esporte*, a partir de *Sportstück*, pela Cia de Teatro Acidental; *Dramas de princesas. A morte e a donzela*, a partir de *Prinzessinnendramen*, pela Artes e Engenhos; *Sem Luz*, uma peça coreográfica a partir de *Kein Licht* realizada pelo grupo Pérfida Iguana; e uma montagem bilíngue de *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, a partir de *Was geschach nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, feita pela companhia amadora *Theatergruppe Die Deutschspieler*.

a tese de Artur Kon (2021) sobre o texto de Jelinek a partir de perspectivas do teatro contemporâneo e a tese de Dionei Mathias (2014) sobre emoções na obra da autora, além de outras pesquisas monográficas⁴. A autora também foi tema de um trabalho de iniciação científica orientado por Ruth Bohunovsky⁵, que também assina alguns artigos sobre Jelinek⁶. Nota-se com isso um interesse crescente na obra da autora no Brasil, mas também vários tópicos, assuntos e questões ainda não pesquisados.

Mas a escolha de trabalhar com a obra de Elfriede Jelinek teve, além da lacuna acadêmica, uma motivação pessoal. Depois de ter estudado Ida Pfeiffer, uma viajante do século XIX, no mestrado, senti a vontade de pesquisar a obra de alguém mais contemporâneo, que dialogasse mais diretamente com os conflitos atuais. Obras como a de Pfeiffer nos ajudam a ter, claro, uma perspectiva histórica desses conflitos, um *como chegamos aqui*. Minha vontade, porém, era ir para um *como fazer agora que chegamos aqui*. E encontrei, motivada pela minha orientadora, a obra de Jelinek. Uma obra incômoda, que não busca exatamente apresentar soluções para as questões contemporâneas, mas pronta a criticar, enxergar problemas e incoerências, e incomodar quem é parte dos problemas.

Pesquisar e traduzir obras de Elfriede Jelinek não são tarefas simples. Seus textos são permeados de referências, piadas, trocadilhos e outras armadilhas interpretativas e tradutórias. A pesquisa e a fortuna crítica sobre sua obra também não chegam em consensos sobre muitos temas – se sua obra pode ser considerada feminista ou não, se é uma das melhores (ou piores) dramaturgas de seu tempo, sobre o impacto de sua obra e assim por diante.

Meu caminho acabou sendo cíclico. Ler teorias que dialogam com a escrita da autora me deu novas perspectivas sobre sua obra. Mas ler sua obra também me trouxe um olhar crítico sobre as teorias. E logo me deparei com uma das maiores dificuldades da minha pesquisa: entender a partir de qual perspectiva eu poderia contribuir mais para a recepção de Jelinek no Brasil. Se por um lado é inescapável pensar na dimensão cômica para lidar com suas obras, adotar esta como perspectiva principal parecia reduzir os outros aspectos de sua obra, como discussões de gênero

⁴ É o caso do trabalho de Jéssica Fraga de Castro (2022) e de Bianca Barreto de Moraes (2019).

⁵ O resultado da pesquisa de Alisson Guilherme Ferreira pesquisa pode ser visto em < <https://centroaustriaco.com/elfriede-jelinek-1946/>> Acesso em 2 jan. 2025.

⁶ Bohunovsky (2020), Bohunovsky (2021), Bohunovsky (2023) e Maia e Bohunovsky (2024), por exemplo.

e circulação dos textos. Partir para a tradução de teatro, dado o gênero textual, também se apresentou como caminho – mas um caminho já abordado com cuidado por Kleine (2023) e Kon (2021) e para o qual eu senti poder dar uma contribuição limitada. A perspectiva dos Estudos Feministas da Tradução, parte do meu percurso acadêmico há anos, parecia inevitável para mim enquanto pesquisadora – mas nem sempre se mostrou suficiente para algumas particularidades da Jelinek.

E, para piorar (ou melhorar?), essas perspectivas teóricas se articulam de duas maneiras com a obra da Jelinek. Posso usar a crítica feminista para comentar a obra de Jelinek a partir de uma perspectiva de gênero, mas também para pensar a tradução de textos da autora a partir da perspectiva de gênero. O mesmo vale para as teorias do cômico e as noções de teatro.

Assim, minha pergunta de pesquisa se formou: Como as múltiplas camadas de significado e as tensões discursivas na obra de Elfriede Jelinek podem ser traduzidas, considerando os desafios do feminismo, do cômico e da crítica social? Como encontrar uma maneira de articular essas características diferentes na tradução? Se a obra de Jelinek é em si uma obra com características polifônicas, informada por tantas vozes e perspectivas, eu não poderia pensar em uma tradução que também fosse informada por outras vozes além do texto de partida?

Durante minha estadia de pesquisa no *Interuniversitärer Forschungsverbund Elfriede Jelinek*, em Viena, onde me deparei com mais pesquisas sobre a obra da autora, me ocorreu que não seria possível, para mim, escolher uma perspectiva única para lidar com a obra da autora. Isso justamente porque sua obra é conhecida por suas muitas camadas, possibilidades, potenciais – como veremos com cuidado no segundo capítulo. Uma das palavras mais frequentes para descrever sua obra é *polifônica*. Comecei então a articular a ideia de uma tradução também polifônica – uma tradução que une, de propósito, várias referências informando as decisões e estratégias de tradução, trazendo essas referências em diálogo.

Então reli os textos em torno do Prêmio Nobel da autora e me deparei várias vezes com a frase usada como justificativa. *Por seu fluxo musical de vozes e contravozes em novelas e peças que, com extraordinário zelo linguístico, revela o absurdo dos clichês da sociedade e seu poder de subjugo. Por seu fluxo musical de vozes e contravozes em novelas e peças que... Por seu fluxo musical de vozes e contravozes.... Vozes e contravozes...* É isso. A experiência de traduzir a Jelinek é caracterizada, para mim, pela necessidade de vozes e contravozes. O texto principal

é, claro, a base da tradução. Mas no caso de Jelinek, outros textos, autores, discursos e vozes são bem-vindos no texto – assim como as referências, até as mais absurdas, resultadas de uma vida inteira vendo e ouvindo a língua de chegada. Assim como a própria autora faz. Nessa polifonia, Jelinek é mais uma voz. A voz mais alta de todas.

Dentro de seu país, a Áustria, Jelinek não é uma voz sempre bem aceita. Ou melhor: a voz austríaca sobre Jelinek não é unânime e as opiniões sobre ela, pessoa e obra, são divergentes. Quando cheguei em Viena para o estágio de pesquisa fui recebida pelo meu locatário para uma visita no apartamento onde moraria nos próximos nove meses. Recebo a pergunta inevitável: E o que você vai fazer aqui na Áustria? Explico, de maneira resumida, meu estudo sobre a tradução da obra de Jelinek. *Aber Jelinek? Warum Jelinek?* Conversa vai, conversa vem: Martin, o senhor aposentado simpático que me recebeu muito bem, não gosta de Jelinek. De Peter Handke sim, Thomas Bernhard um pouco, mas me pergunta mais de uma vez se eu *realmente* gosto de ler Jelinek.

A questão que tento explicar, e tento explicar aqui também, é que não é apenas uma questão de *gostar*. A voz crítica de Jelinek é incômoda, cínica, desconfortável. Os textos são truncados, estranhos, difíceis. Não é necessariamente *gostoso* ler Jelinek. Mas é importante. É um momento de confronto com a sociedade, de repensar as estruturas, de ver os problemas da nossa vida sendo expostos explicitamente no palco e nas páginas. É o que temos de mais questionável, preconceituoso e obsceno enquanto humanidade sendo jogado na nossa frente. E talvez a parte mais desconfortável dos seus textos é que, para Jelinek, a humanidade é simplesmente assim. Ela revela, mas não resolve. E termina o texto nos deixando com a realidade, desconfortável como é, em mãos.

Assim, são várias vozes e contravozes informando minha tradução e pesquisa – tanto nas perspectivas dos Estudos de Tradução adotados, quanto as referências usadas na prática de tradução da obra da escritora.

Para tanto, começo meu trabalho apresentando a principal voz do trabalho – a própria obra de Elfriede Jelinek. O segundo capítulo se intitula, assim, *A voz mais alta no meio desta polifonia: os textos de Elfriede Jelinek*. Neste primeiro momento apresento a autora brevemente, assim como o contexto mais amplo de sua obra e os títulos que são mais mencionados nesta tese: *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* [Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften] e *Über Tiere* [Sobre animais]

– cuja tradução é parte dos resultados da tese e será apresentada adiante. Este capítulo traz também uma apresentação das principais questões da tradução de textos para o teatro.

A seguir, apresento o campo dos Estudos Feministas da Tradução no capítulo *Eu falo sem falo – os Estudos Feministas da Tradução e a tradução da obra não necessariamente feminista de Jelinek*. Optei por começar por este tema por acreditar que ele contribui para costurar melhor as demais perspectivas.

O quarto capítulo, *Uma gozada também é um gozo: como as teorias do cômico e os Estudos da Tradução do Cômico ajudam a desengasgar o riso preso na garganta da obra de Elfriede Jelinek*, insere a discussão do cômico. Para tanto, há uma apresentação panorâmica das maneiras principais de se entender o cômico e como ele é visto de uma perspectiva feminista.

Os Capítulos 2, 3 e 4 trazem também, ao final, uma parte para inspirações. São livros traduzidos que, ao meu ver, trazem estratégias de tradução que dialogam com os temas de cada um dos capítulos e que me ajudaram a ver ecos da teoria nas práticas – e a encontrar as soluções para a minha própria prática.

Por fim, trago o capítulo *Perder a fidelidade mas não perder a piada – Uma polifonia tradutória*, no qual apresento como essas diferentes perspectivas se uniram e dialogaram, convergindo em estratégias usadas na tradução das duas peças anteriores. Além disso, apresento a tradução de *Über Tiere. O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, apesar de fazer parte do *corpus* da minha pesquisa, teve sua tradução realizada coletivamente por Angélica Neri, Luiz Abdala, Ruth Bohunovsky e por mim no âmbito de outro projeto e foi publicada pela Editora Temporal em 2023 – a tradução não estará, assim, presente integralmente no corpo da tese.

2 A VOZ MAIS ALTA NO MEIO DESTA POLIFONIA: OS TEXTOS DE ELFRIEDE JELINEK

Como dito, em meio às diferentes vozes dos estudos da tradução, teorias críticas e o universo de referências que se juntam em mim neste trabalho, considero a voz de Jelinek – ou seja, seus textos – a principal voz da minha pesquisa, ainda que não a única. É por isso que começo, então, apresentando esse *corpus*. Em primeiro lugar, apresento dados biográficos da autora e algumas das características gerais da obra de Jelinek, dentro do contexto de fortuna crítica sobre sua obra. Esta discussão inclui também a apresentação de alguns termos usados com frequência nessa fortuna crítica para falar sobre a obra da autora – termos que surgem em textos da própria autora ou em textos críticos sobre sua obra para descrever as características textuais principais, como *Sekundärdrama* e *Textflächen*. Em seguida, apresento duas peças: *O que aconteceu depois de Nora ter saído da Casa de Bonecas*, ou *Pilares das Sociedades* e *Über Tiere*.

2.1 ENSAIOS SOBRE JELINEK

Quando se pesquisa a obra da autora na internet em geral, uma das obras mais mencionadas é *Die Klavierspielerin* [*A Pianista*], romance de 1983 (publicado no Brasil com tradução de Luís Sérgio Krausz pela Editora Tordesilhas em 2011) – o número de menções ao livro é, proporcionalmente, ainda maior em buscas em português⁷. Imagino que um dos motivos para o sucesso é sua adaptação para o cinema pelo olhar do diretor Michael Haneke, que recebeu o título de *A professora de piano* em português; outro é que essa é uma das poucas obras publicadas da autora em tradução até 2023 no Brasil.

Chama atenção o fato de uma autora que escreve predominantemente peças de teatro ser mais conhecida por um de seus romances. Segundo um levantamento feito pelo *Interuniversitärer Forschungszentrum Elfriede Jelinek* [Centro de Pesquisa

⁷ Este comentário tem um intuito mais ilustrativo do que a intenção de ser uma pesquisa quantitativa exata. A pesquisa foi feita usando a ferramenta Google tanto em território austríaco quanto em território brasileiro, em ambas as situações em uma janela anônima e sem login na conta pessoal da ferramenta. Enquanto no território austríaco os resultados iniciais são sobre obras mais recentes da autora, no Brasil os resultados iniciais são principalmente sobre *A Pianista*.

Interuniversitário Elfriede Jelinek] e organizado por Pia Janke (2014), a obra da escritora é composta por 11 romances (o último deles, *Neid [Inveja]*, foi publicado em seu site gratuitamente em 2014), e 50 textos para o teatro, além de algumas peças radiofônicas, prosa curta, roteiros de filmes, libretos de ópera, ensaios e traduções. Como esta pesquisa tem como *corpus* dois textos teatrais e como busco ressaltar aqui este segmento da obra da autora, farei uma descrição mais cuidadosa das características de sua escrita neste gênero textual. Esta escolha não busca ignorar as demais facetas de seu trabalho nem negar possíveis semelhanças que atravessam vários gêneros, mas sim enfatizar e celebrar o gênero mais recorrente.

Antes, porém, de me aprofundar em seu texto, gostaria de apresentá-la brevemente. Não se trata de uma leitura biografizante de sua obra, mas uma contextualização em termos sociais e históricos – o que se mostra como relevante pela importância desses contextos em sua obra, seja como diálogo, seja como protesto.

2.1.1 Vida e obra de Elfriede Jelinek

Dois textos de Elfriede Jelinek são vistos como mais autobiográficos: o romance *A Pianista* (Jelinek, 2011) amplia e ficcionaliza vários aspectos de sua vida a partir de sua relação conflituosa com a mãe e o mais recente *Angabe der Person* (Jelinek, 2022), que parte de seus problemas com impostos para refletir sobre o passado da família judaica do pai e a posição dos indivíduos na sociedade. Com essas duas exceções, Elfriede Jelinek escreveu pouco sobre si mesma. Além disso, entrevistas nas quais fala sobre sua vida pessoal são mais numerosas no começo de sua carreira – após se retirar da vida pública em 2004, não deu mais entrevistas de cunho pessoal com frequência.

Jelinek nasceu logo depois do fim da Segunda Guerra Mundial, em 1946. Apesar de não ter nascido em Viena (a mãe de Jelinek estava visitando sua própria mãe e a irmã no interior da Estíria quando teve a filha), Jelinek se considera vienense: “Em todo o meu desenvolvimento linguístico e em minha identidade cultural, sou

vienense. Sou um típico produto de Viena, judia, eslava, uma mistura muito comum em Viena”⁸ (Jelinek, 1995, p. 14).

Desde muito cedo, sua mãe, Ilona Jelinek, introduziu a filha no mundo da música, fazendo a filha aprender piano e montando uma rotina rígida com muitas horas de prática musical. Segundo os biógrafos Verena Mayer e Roland Koberg (2006), as aulas de piano são um símbolo de status para as famílias na sociedade vienense. Os pais de Elfriede, Ilona e Friedrich, vinham de famílias trabalhadoras – inserir a filha no meio musical representaria também uma ascensão de classe.

No caminho para se tornar uma musicista profissional, Elfriede começou a tocar órgão aos 13 anos. A rotina cada vez mais rígida a fazia ter poucos contatos sociais fora da família e dos professores de música do Conservatório de Viena. “Houve várias tentativas dos professores de influenciar Ilona Jelinek e deixar a filha ter sua juventude, mas foram em vão”, afirmam Mayer e Koberg (2006, p. 19)⁹. A reação típica da mãe: “A Elfi dá conta” (idem). Os biógrafos também levantam um ponto interessante: personagens pianistas são frequentes na obra literária de Jelinek, principalmente nos primeiros títulos publicados. São os casos de Anna, no romance *Die Ausgesperrten* [Os excluídos] (Jelinek, 1985); Erika Kohut, em *A Pianista* (Jelinek, 2011) e Clara Schumann, da peça *Clara S.* (Jelinek, 1992).

Logo depois do fim do ensino médio e a realização do Matura (prova que marca o final do ensino médio cuja nota é usada para a entrada na universidade), Jelinek começou a ter ataques de pânico. Seu estado a fez desistir de estudar medicina ou biologia, suas primeiras escolhas, e optar por estudar Teatro e História da Arte na Universidade de Viena. “Ela não podia assistir [às aulas] regularmente, nas salas de aula tinha que se sentar perto da porta por causa de seu medo. Tornou-se cada vez mais difícil para ela pegar o bonde, muitas vezes ela só podia viajar na companhia da mãe” (Mayer e Koberg, 2006, p. 33)¹⁰.

⁸ “Von meiner ganzen sprachlichen Entwicklung und von meiner kulturellen Identität her bin ich Wienerin. Ich bin ein typisches Wiener Produkt, jüdisch, slawisch, eine Mischung, die in Wien sehr häufig ist”. [Citações em outras línguas foram traduzidas para o português no corpo da tese e terão seu texto original indicado em nota de rodapé. A não ser que mencionado, as traduções são da autora da tese].

⁹ “Es gab einige Versuche von Lehrern, auf Ilona Jelinek einzuwirken und der Tochter ihre Jugend zu lassen, vergeblich”.

¹⁰ “Sie konnte nicht regelmäßig [in Vorlesungen] erscheinen, in den Hörsälen musste sie aufgrund ihrer Ängste in der Nähe der Tür sitzen. Er fiel ihr immer schwerer, in die Straßenbahn zu steigen, oft konnte sie nur in Begleitung der Mutter unterwegs sein”.

Elfriede Jelinek tinha começado a escrever poesia ainda na escola, em seus anos de adolescência. Em 1966, ela enviou, com ajuda da mãe, alguns poemas para a *Österreichische Gesellschaft für Literatur* [Sociedade Austríaca de Literatura], instituição de apoio para jovens escritores. A mãe ficou dividida com os incentivos recebidos pela filha: por um lado, acreditou que a filha poderia encontrar uma carreira na escrita, já que sua graduação e os estudos da música não eram benéficos ao seu estado psicológico e emocional. Por outro, não aprovava o conteúdo sexual presente nos escritos da filha desde cedo (Mayer e Koberg, 2006).

As crises de pânico se agravaram e a jovem entrou então em um período de isolamento na casa dos pais. Este foi um período dedicado à escrita – o seu primeiro romance, *bukolit*, foi escrito em 1968 (mas só seria publicado em 1979). Além disso, nessa altura, seu pai também já estava bastante doente e mal reconhecia sua família por conta do Alzheimer. Passou os últimos dez meses de vida em uma casa de repouso.

O pai de Jelinek tinha ascendência judaica. Ele não foi deportado durante a Segunda Guerra Mundial apenas por trabalhar como químico na indústria da guerra, produzindo itens usados pelo exército nazista e vivendo consistentemente com medo de sua condição sofrer alguma alteração (a mãe de Jelinek, por sua vez, não era judia). Mayer e Koberg (2006) e Hoffmann (2005) acreditam que os anos de terror foram ao menos em parte a causa dos distúrbios sofridos mais tarde pelo pai. “Enquanto grande parte de sua família perece em campos de concentração, ele se forçou a se adaptar e consegue atravessar a guerra em uma posição econômica relativamente confortável, o que, no entanto, o leva a um grande conflito de consciência” afirma a pesquisadora Degner (2013, p. 4)¹¹.

Em 1969, Jelinek, então com 26 anos, participa de um evento para jovens escritores, a *Innsbrucker Jugendwochen* [Semana da Juventude de Innsbruck], que, segundo os biógrafos Mayer e Koberg (2006) e a pesquisadora Degner (2013), foi um momento importante para sua formação como escritora. “Para Elfriede Jelinek, o reconhecimento de sua escrita estava ligado a um ato de libertação. Um dia ela percebeu que não poderia continuar com seus medos” (Mayer e Koberg, 2006. p.

¹¹ “Während ein großer Teil seiner Familie in Konzentrationslagern umkommt, zwingt er sich zur Anpassung und durchsteht den Krieg in einer ökonomisch gesehen relativ komfortablen Lage, was ihn jedoch in große Gewissenkonflikte stürzt”.

50)¹². O ano de 1969, tão simbólico historicamente por conta das mobilizações estudantis e trabalhistas, também marcou uma mudança na sua vida, pois começou a sair e participar mais da vida pública. A partir desse momento, a autora frequentou espaços de discussões e diversos grupos – chegou inclusive a morar em uma república para estudantes. Também foi o ano de falecimento de seu pai.

Em 1972, depois de já ter escrito seu terceiro romance (*Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* [Michael. Um livro juvenil para uma sociedade infantil]) e já ter feito alguns ensaios e textos sobre o machismo na sociedade, Elfriede busca uma mudança de ares e vai morar em Berlim por um ano.

Quando volta, sua carreira como escritora está começando a se estabelecer, a ponto de receber uma bolsa governamental de incentivo à escrita. Além disso, na década de 1970, começa a traduzir as obras do escritor americano Thomas Pynchon para o alemão. O ano de 1974 trouxe também duas mudanças importantes: saiu da Igreja Católica e entrou no Partido Comunista¹³. Em 1975, conheceu seu marido, o especialista em informática Gottfried Hünsberg que, depois de ter ouvido e ficado impressionado com uma entrevista com a autora por ocasião do lançamento do romance *Die Liebhaberinnen* [As amantes], quis conhece-la pessoalmente e foi em uma de suas leituras. Eles se casaram oito semanas depois.

Apesar de o marido usar computadores para compor músicas para filmes, teatro e outros usos, Jelinek não o via como artista, e sim como técnico (Mayer e Koberg, 2006). Não demorou muito para ele começar a ajudá-la nesse aspecto: “Gottfried Hünsberg participa de seu trabalho de redação não como primeiro leitor ou editor, mas como técnico. Gottfried Hünsberg salva todas as versões de seus textos, gerencia seus arquivos e a ajuda com pesquisas na Internet. Ela escreve, ele salva” (Mayer e Koberg, 2006, p. 76)¹⁴.

A partir do casamento, Jelinek começou a dividir seu tempo: parte do mês morava com a mãe, em uma casa em Hütteldorf, Viena; na outra parte, ficava com o

¹² “Die Anerkennung ihres Schreibens war für Elfriede Jelinek mit einem Befreiungsakt verbunden. Eines Tages sei ihr klar geworden, dass es mit den Ängsten so nicht weitergehen könne, sagt Elfriede Jelinek”.

¹³ Ela saiu do partido em 1983 por não concordar com a literatura e outros aspectos ideológicos do partido (Janke e Kaplan, 2013).

¹⁴ “An ihrer schriftstellerischen Arbeit nimmt Gottfried Hünsberg nicht als Erstleser oder Lektor Anteil, sondern als Techniker. Gottfried Hünsberg speichert alle Versionen ihrer Texte, verwaltet ihre Dateien und hilft ihr bei Recherchen im Internet. Sie schreibt, er sichert”.

marido em Munique. Começou, assim, a criar uma rotina de escrita e produzir diversos textos, de peças radiofônicas a ensaios. Segundo Mayer e Koberg (2006), a autora acordava às seis, comia rapidamente o café da manhã e ia trabalhar, sem ler nada antes de escrever. Ela escreve rápido, mas depois passa o tempo necessário editando. E faz isso por cerca de três horas, somente depois segue para outras atividades, como ler e-mails e correspondência. As tardes são dedicadas à leitura e idas aos cafés. À noite, ela saía, lia ou assistia televisão.

Na década de 1970, Jelinek também começou a publicar mais frequentemente as obras que lhe renderiam a fama de *Anti-Heimat*, os romances anti-pátria, como *Die Liebhaberinnen* [As amantes]. Ambientada no interior da Estíria, a obra retrata a vida de mulheres operárias e seu casamento com um olhar crítico, que atrela as questões de gênero ao sistema capitalista. O tom crítico e pessimista adotado em relação ao seu próprio país a partir de então lhe conferem cada vez mais a imagem de *enfant terrible* da literatura austríaca – segundo os biógrafos Mayer e Koberg (2006, p. 9), imagens de “destruidora de ninho” e afins são usadas tanto por inimigos quanto por fãs. A fama de perturbadora e polêmica fez a autora ser convidada com frequência para entrevistas e debates em vários veículos, inclusive na televisão.

Essa imagem permanece na opinião geral sobre a autora até hoje e marca, inclusive, a recepção da notícia do Prêmio Nobel de 2004 por parte dos austríacos. Essa imagem, e vocabulário muitas vezes ofensivo usado em críticas a autora, foram inclusive adotados no material de divulgação do documentário *Elfriede Jelinek: Die Sprache von der Leine lassen* [Elfriede Jelinek: Tirando o idioma da coleira], lançado em novembro de 2022 pela diretora Claudia Müller:

FIGURA 1: NESTBESCHMUTZERIN



FONTE: MÜLLER, 2022

LEGENDA: *Enfant terrible*, Fúria do Teatro, Terrorista da Língua, Profanadora da Cultura, Inimiga do Estado, A que suja o Ninho

As décadas de 1970 e 1980 também marcaram o período mais engajado politicamente da autora, inclusive em causas feministas. “Jelinek se definiu cedo como feminista, e seu compromisso literário e político incluiu preocupações feministas desde o início” (Janke e Kaplan, 2013, p. 11)¹⁵. A autora escreveu para periódicos feministas, como a revista *Die Schwarze Botin* [A mensageira negra] e participou de vários eventos e discussões sobre o tema. Mas seu tom crítico permanece até para se referir ao movimento feminista em si – em uma das palestras, criticou a presença de apenas mulheres ocidentais ou ainda a intelectualização excessiva dos debates que os tornavam inacessíveis (Janke e Kaplan, 2013).

Mas o sucesso de Jelinek como escritora aumentou consideravelmente na década de 1980 com a publicação de *A pianista*. Nesta década, Jelinek produziu também muitos ensaios sobre artistas e escritoras mulheres, relacionando seus contextos sociais com sua produção e pensando sobre a possibilidade de artistas mulheres (tema que também exploraria na peça *Clara S.*). Apesar de se engajar

¹⁵ “Jelinek definierte sich schon früh als Feministin, ihr literarisches und politisches Engagement beinhaltete von Beginn an feministische Anliegen”.

politicamente com menos frequência, o tema continua sendo importante para a autora – em 2012, por exemplo, publicou em seu site um ensaio declarando apoio à banda russa ativista Pussy Riot, presa depois de um protesto (Jelinek, 2012b). Janke e Kaplan (2013) listam ainda outros pontos de protesto e ativismo da autora: a situação financeira de artistas; os direitos de imigrantes, judeus, romani, bissexuais e homossexuais; a guerra no Irã. “As ‘intervenções’ de Jelinek sempre foram caracterizadas por posições de esquerda, suas críticas eram dirigidas contra políticos individuais, contra certos partidos políticos e contra tendências sociais fundamentais na Áustria” (Janke e Kaplan, 2013, p. 15)¹⁶.

Em uma entrevista concedida em 1983 e publicada em livro em 1989, a autora também marca uma postura estética da sua escrita e profere uma de suas frases clássicas: “*Ich will kein Theater*” [Eu não quero teatro] (Jelinek, 1989, p. 153). Com isso, a autora marca sua distância do drama psicológico e do teatro como representação da realidade, afirmando claramente que seu objetivo é outro com suas produções neste gênero textual.

Outra obra marcante da carreira da escritora é a peça *Burgtheater: Posse mit Gesang* [Burgtheater: Farsa com canto], escrita em 1981 e encenada pela primeira vez em 1985, na Alemanha. O Burgtheater é um dos principais teatros austríacos e um dos maiores palcos do teatro de língua alemã ainda ativo, enquanto *Posse mit Gesang* é um gênero de ópera popular marcado por não ter músicas durante todo o período de encenação. O texto, baseado em fatos reais, chama atenção para as tendências nazistas de Paula Wessely e Attila Hörbiger, um casal bastante conhecido de artistas do Burgtheater, e denuncia como o nazismo ainda estava presente na sociedade austríaca – além da hipocrisia com a qual a sociedade austríaca lidava com o tema. “Com *Burgtheater*, Jelinek se tornou uma pessoa pública”, afirmam Mayer e Koberg (2006, p. 137)¹⁷. Para Janke (2013), esta peça intensificou a imagem de *Netzbeschmutzerin* [aquela que suja o ninho] e o jargão de difamação usados para se referir à autora na mídia. A peça teve sua estreia em 1985, na cidade alemã de Bonn. Em 2005, foi apresentada pela primeira vez na Áustria, no pequeno Theater im

¹⁶ “Jelineks ‘Interventionen’ dieser Jahre waren durchwegs geprägt von linken Positionen, ihre Kritik richtete sich gegen einzelne PolitikerInnen, gegen bestimmte politische Parteien und gegen grundlegende gesellschaftliche Tendenzen in Österreich”.

¹⁷ “Mit *Burgtheater* wurde Elfriede Jelinek eine öffentliche Person”.

Bahnhof, em Graz, e apenas em maio de 2025 estreou no próprio Burgtheater, sob direção de Milo Rau.

O romance *Desejo*, de 1989, foi a próxima obra marcante para a carreira de Jelinek. Essa investida da autora na pornografia vendeu 42 mil exemplares nas primeiras seis semanas após o lançamento (Mayer e Koberg, 2006, p. 167).

Em 1993, a autora começa a usar a técnica de *Textflächen*, que será abordada a seguir, com a peça *Volken.Heim*. Mas a peça também marca outra mudança: a partir de então, a autora se retiraria cada vez mais da relação com os diretores de teatro, não apenas dando mais liberdade, como obrigando as equipes a tomarem decisões sobre questões não informadas no texto, como número e características de personagens.

A mãe de Elfriede, Ilona, falece aos 96 anos de idade, em 2000. “Após a morte de Ilona Jelinek, as circunstâncias externas de Elfriede Jelinek melhoraram, mas a perda de sua mãe também a fez se sentir subitamente indefesa” (Mayer e Koberg, 2006, p. 247)¹⁸.

2.1.2 Prêmio e isolamento

Em 2004, Jelinek recebe o Prêmio Nobel de Literatura. Jelinek já tinha então um histórico com prêmios – inclusive, segundo Mayer e Koberg (2006), estava escrevendo seu discurso de agradecimento pelo Prêmio Kafka quando recebeu o telefonema sobre o Nobel, o sexto prêmio recebido em 2004. Devido ao seu distúrbio de ansiedade (a última viagem de avião da autora fora em 1987 para Berlim), a autora não viajou para Estocolmo para receber o prêmio (escolha considerada mal-educada por muito de seus conterrâneos, segundo Mayer e Koberg, 2006), mas recebeu uma visita da Embaixadora Sueca em sua casa e gravou seu discurso em vídeo para exibição na cerimônia de entrega do evento.

¹⁸ “Nach Ilona Jelineks Tod hatten sich Elfriede Jelineks äußere Lebensumstände zwar verbessert, doch der Verlust der Mutter machte ihr auch eine plötzliche Schutzlosigkeit bewusst”.

Elfriede Jelinek passou a meia hora que lhe restava antes do anúncio público fazendo a maquiagem. (...) Elfriede Jelinek ficou em casa e enfrentou a mídia como sempre fez. Ela deu uma primeira entrevista por telefone para a rádio sueca e chamou o prêmio de “surpreendente e grande honra”, mas não queria vê-lo como um “símbolo para a Áustria”, de cujo governo ela estaria “completamente distante”. (Mayer e Koberg, 2006, p. 251-252)¹⁹.

O que surpreende é a autora afirmar acreditar, em entrevistas, que outros autores talvez merecessem mais o prêmio: nomeadamente, Peter Handke e Thomas Pynchon. A autora também falou sobre a diferença de ser uma mulher e ganhar o prêmio: “Se você recebe o prêmio como mulher, então você o recebe como mulher e não pode se alegrar sem reservas. Se Peter Handke recebesse o prêmio, ele o receberia apenas como Peter Handke” (Jelinek *apud* Mayer, 2005, p. 12)²⁰.

Considerando a imagem de Jelinek na Áustria, talvez fosse de se esperar que a reação austríaca em relação ao prêmio também fosse polêmica:

As reações ao prêmio corresponderam às opiniões que acompanharam Elfriede Jelinek desde o início de sua carreira. Houve vozes que celebraram uma moralista e aquelas que viram uma provocadora ser homenageada. Descreveu-se com aprovação ou desaprovação a artista da linguagem, a feminista, a vanguardista, a pornógrafa, a antifascista, a niilista, a admoestadora política, a figura artística. (Mayer e Koberg, 2006, p. 253)²¹.

Ressalto também a opinião da germanista, biógrafa e amiga de Jelinek, Yasmin Hoffmann:

¹⁹ “Die halbe Stunde, die Elfriede Jelinek noch bis zur öffentlichen Bekanntgabe hatte, erbrachte sie damit, sich zu schminken. (...) Elfriede Jelinek blieb daheim und stellte sich den Medien, wie sie es immer getan hatte. Sie gab dem schwedischen Rundfunk ein erstes Telefoninterview und nannte den Preis eine ‘überraschende und große Ehre’, sie wolle ihn jedoch nicht als ‘Blume im Knopfloch für Österreich’ sehen, zu dessen Regierung sie sich ‘in völliger Distanz’ befinde”.

²⁰ “Wenn man den Preis als Frau bekommt, dann kriegt man ihn auch als Frau und kann sich nicht uneingeschränkt freuen. Wenn Peter Handke den Preis erhalten würde, dann bekäme er ihn eben nur als Peter Handke”.

²¹ “Die Reaktionen auf den Preis entsprachen den Meinungen, die Elfriede Jelinek seit ihren Anfängen begleiteten. Es gab Stimmen, die eine Moralistin feierten, und solche, die eine Provokateurin gewürdigt sahen. Mit Zustimmung oder Ablehnung wurde die Sprachkünstlerin beschrieben, die Feministin, die Avantgardistin, die Pornofreundin, die Antifaschistin, die Nihilistin, die politische Mahnerin, die Kunstfigur”.

A Academia Sueca não fez apenas uma escolha estética corajosa, mas também premiou um compromisso político inequívoco, uma mulher que é uma perturbadora do consenso. Recompensou uma intelectual que não se desarma, em um país onde a extrema direita é um parceiro politicamente correto e onde um partido populista de direita que se diz liberal pode formar coalizões governamentais respeitáveis. Recompensou um trabalho que nunca se desviou de seu curso e nunca se deixou intimidar por ataques sistemáticos e campanhas de difamação (Hoffmann, 2005, p. 6)²².

Hans Mayer, em um relato sobre o prêmio incluído em uma edição limitada e comemorativa do romance *Die Klavierspielerin* por conta do Prêmio Nobel, afirma que o nome de Jelinek foi uma surpresa entre os jornalistas. “O quase obrigatório ‘Finalmente!’, quando um autor que há muito tempo é contado entre os candidatos recebe um prêmio, foi omitido neste ano [2004]. Ninguém esperava que Elfriede Jelinek ganhasse” (Mayer, 2005, p. 11)²³. No mesmo texto, o autor cita uma fala de Jelinek sobre a atenção recebida de uma hora para a outra: “Não sou adequada para ser arrastada para o público como pessoa. Sinto-me ameaçada” (Jelinek *apud* Mayer, 2005, p. 11)²⁴.

O sentimento de não ser adequada começa a ficar cada vez mais evidente. Ainda em 2004, em uma entrevista concedida para Günter Kaindlstorfer, a autora volta a ressaltar que Handke deveria ter recebido o prêmio e afirma: “Eu não saio mais de casa” (Jelinek, 2004)²⁵. Ainda sobre o tema, afirma em uma entrevista para o jornal austríaco *Profil*: “Eu evito ao máximo aparecer em público e espero que ainda me seja permitido viver em privacidade. Não quero ser uma pessoa pública” (Jelinek, 2004, p. 124)²⁶. Isso continua verdade até hoje: desde então, a autora não participou publicamente de nenhuma encenação de suas peças, discursos de prêmios, eventos

²² “(...) l'Académie suédoise a non seulement fait un choix esthétique courageux, mais elle a aussi récompensé un engagement politique sans équivoque, une femme trouble-fête du consensus. Elle a récompensé une intellectuelle qui ne désarme pas, dans un pays où l'extrême droite est un partenaire politiquement correct et où un parti de la droite de populiste qui se dit libéral peut former de respectables coalitions gouvernementales. Elle a récompensé un travail qui n'a jamais dévié de sa route et jamais ne s'est laissé intimider par des attaques et campagnes de dénigrement systématique”.

²³ “Das sonst fast obligatorische 'Endlich!', wenn ein lange zur Runde der Kandidaten gezählter Autor ausgezeichnet wird, es unterbleibt in diesem Jahr [2004]. Mit Elfriede Jelinek hatte niemand gerechnet”.

²⁴ “Ich eigne mich nicht dafür, als Person an die Öffentlichkeit gezerrt zu werden. Da fühle ich mich bedroht”.

²⁵ “Ich gehe nicht mehr aus dem Haus”.

²⁶ “Ich scheue die Öffentlichkeit extrem, und ich hoffe, dass man mir trotzdem erlauben wird, privat zu leben. Ich will keine öffentliche Person sein”.

ou entrevistas. Ocasionalmente, concede entrevistas por e-mail e se posiciona abertamente por meio de seus textos, principalmente os ensaios publicados em seu site. Várias peças de teatro mais recentes foram inspiradas ou motivadas a partir de situações políticas e sociais atuais, como crises econômicas, crise dos refugiados, escândalos políticos e a primeira eleição de Donald Trump. A literatura e o teatro foram as maneiras encontradas por Jelinek para interagir com o mundo que lhe cerca.

Voltando aos prêmios, eles podem ser vistos como mais uma instância crítica entre outras (resenhas, críticas, pesquisas acadêmicas e assim por diante). Mas é inegável que o Nobel é um dos poucos que homenageia a literatura em âmbito mundial – além de representar um valor monetário considerável e fazer com que a obra da escritora ou do escritor vencedores circule por países onde ainda não tinha entrada. Mas, no caso de Jelinek, marcou sua retirada do ambiente público.

2.1.3 Obra e circulação

Quando se fala da obra de Jelinek como um todo, é importante mencionar que a autora começou a publicar seus textos em 1969, e começou a escrever ainda antes disso. A obra de Jelinek é composta por um *corpus* de 54 anos. Então é de se imaginar que essas publicações passam por temas e estilos diferentes. A seguir, quando apresentar características gerais de seus textos, estou apontando ou abordando assuntos que permeiam sua obra mais amplamente e são frequentemente mencionados em sua recepção, mas não necessariamente assuntos ou estilos que estejam em *toda* a sua obra.

Jelinek também produziu em vários gêneros textuais: teatro, romance, ensaios e poemas, entre outros. Mais do que isso, seus textos frequentemente questionam os limites dos gêneros textuais – caso do “ensaio para o palco” *Rein Gold* [Ouro Puro], para mencionar apenas um exemplo.

Como dito, em termos de publicações de Jelinek no Brasil, já foram traduzidos os romances *A Pianista* (por Luis S. Krausz, em 2011) e *Desejo* (por Marcelo Rondinelli, em 2013). As duas edições estão fora de catálogo no país em 2025, momento de finalização da escrita desta tese. Em 2023, foi publicada a tradução para a primeira peça de Jelinek, *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, com tradução de Angélica Neri, Luiz Abdala, Ruth Bohunovsky e minha – texto que será apresentado mais para frente na tese. Em 2025,

será lançada uma coletânea de seis peças da autora com tradução de Artur Kon pela editora Perspectiva: *Doença ou Mulheres Modernas, Faust(a) (Não tá): Drama secundário ao “Fausto Zero”, País.nas.Nuvens, As implicantes, Rechnitz (O Anjo Exterminador) e Sem Luz*. Além disso, é de meu conhecimento cinco montagens de obras dela no Brasil – mencionadas já na introdução da tese.

Já considerando as publicações em português, foi feita em Portugal uma coleção de escritos não-ficcionais da autora. Com o título *Manual de Sabotagem: escritos sobre política, memória e capitalismo* (2014)²⁷, o livro traz, no formato bilíngue, alguns dos textos mais breves da escritora sobre os temas ressaltados no próprio subtítulo, além de uma introdução do tradutor e organizador da coletânea, Bruno Monteiro. Monteiro (2014) afirma que sua motivação para organizar a coletânea é acreditar que o acesso a esses textos permite uma leitura mais atenta da obra ficcional de Jelinek. Entre as características da obra da escritora que Monteiro resalta em sua introdução estão o teor polêmico de suas obras,

os trâmites com que expõe a linguagem como instrumento de poder formatado e formatador, a obscenidade como superação que usa contra a *naturalização* e a *impassibilidade*, os papéis ou o estatuto que têm as suas personagens como máscaras, ou a função peculiar que preconiza para o escritor, posto como entreposto de uma pluralidade de vozes, e o recurso à transposição intertextual dos testemunhos e verbalizações de outrem que essa função implica (Monteiro, 2014, p. 7).

Além disso, foram publicadas em Portugal traduções dos romances *Lust, A Pianista* e *As amantes*, por Aires Graça, e *Os Excluídos*, por Fernanda Monta Alves; além da peça *Capital Fuck: Os contratos do comerciante – uma comédia bancocrática*, traduzida por Helena Topa.

Em termos de produção acadêmica, a pesquisa atual sobre Jelinek é heterogênea e realizada em vários países, mas é inegável que um dos maiores polos de debate é o *Interuniversitärer Forschungsverbund Elfriede Jelinek*, em Viena, parceria entre a Universidade de Viena e a MUK, Universidade Privada de Música e Arte da Cidade de Viena. Alguns dos temas importantes são a estética de escrita, a

²⁷ A autora não permite a publicação dos seus ensaios em livro nos países de língua alemã (onde eles se encontram publicados em jornais, revistas ou em seu próprio site). Mas permite a publicação de coletâneas ou antologias traduzidos – o que justificativa a publicação em Portugal de um livro que não existe em original em língua alemã. Mais sobre os ensaios de Jelinek em Maia e Bohunovsky (2025).

desconstrução teatral proposta pelas obras de Jelinek, sua posição dentro do sistema literário austríaco, sua relação com a música, a recepção de sua obra em contextos globais e a maneira com que trabalha assuntos polêmicos e atuais.

2.1.4 Por seu fluxo musical de vozes e contravozes em novelas e peças que, com extraordinário zelo linguístico, revela o absurdo dos clichês da sociedade e seu poder de subjugo

Quando a Academia Sueca anuncia o laureado do prêmio de cada ano, é costume incluírem uma pequena justificativa, uma frase que explica as características que chamaram a atenção do comitê na obra da vencedora ou vencedor. Considerando que Jelinek se trata de uma autora com um estilo não tão acessível de imediato, a frase proferida em 2004 tem servido como uma maneira resumida para definir sua obra desde então. E talvez seja tão emblemática por ser capaz de condensar em poucas linhas algumas das principais características de sua obra: a polifonia, o trabalho cuidadoso com a língua, a crítica das estruturas sociais. Essas características, que perpassam seus temas e sua escrita, estão presentes em diversas de suas obras e podem ser observadas muito claramente em seus textos teatrais.

Em 1988, Jelinek deu uma entrevista para Gabriele Presber, que trabalhava então no livro *Die Kunst ist weiblich* (A arte é feminina) – uma antologia de entrevistas com artistas mulheres proeminentes no período. Uma das perguntas de Presber é: Sua literatura é experimental? E a resposta: "Eu acho que sim. [...] Comecei bastante experimental e fui ficando mais realista" (Jelinek, 1988, p. 108).

Existem muitas formas de pensar sobre essa resposta. Num primeiro momento, podemos ver como algumas das obras iniciais da autora se baseiam no universo literário (como *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, na qual dá continuidade a um texto de Ibsen) ou se aproxima com o universo fantástico (caso de *Krankheiten oder Moderne Frauen* [Doenças ou mulheres modernas], na qual faz referências a imagens de vampiros e ao livro *Carmilla*, de John William Pollidori). Aos poucos, porém, suas obras começam a dialogar cada vez mais com fatos reais – um exemplo disso é *Burgtheater* e sua crítica ao teatro austríaco e o seu ausente enfrentamento do próprio passado. Isso permanece sendo verdade na obra da autora para o período posterior ao da entrevista

acima citada. Muitas de suas peças recentes se relacionam de maneira próxima a fatos políticos e sociais: a primeira e a segunda eleição de Donald Trump (*Am Königsweg e Endsieg*), crise dos refugiados (*Die Schutzbefohlenen*), crise climática (*Sonne los jetzt!*) e a pandemia do Coronavírus (*Lärm. Blindes sehen. Blinde sehen!*) – temas que se referem, de fato, a aspectos pontuais da realidade.

Mas, se por um lado é possível descrever os temas de seus textos como realistas, por outro pode ser mais menos coerente descrever o estilo de Jelinek como realista. Pensando o Realismo como o movimento artístico a partir do século XIX e que buscou um olhar crítico em relação à sociedade e uma linguagem objetiva no intuito de representá-la, estamos acostumados a encontrar neste tipo de narrativa ou dramaturgia uma linguagem bastante clara, seca e direta. E a linguagem de Jelinek não poderia ser mais distante disso. Com seus deslocamentos de uso de palavras, trocadilhos, ironias, intertextualidades e longos blocos, sua escrita parece um tanto artificial. Ao recusar um teatro dramático nos moldes do século XIX, a autora se afasta do realismo psicológico num sentido tradicional. Mas sua linguagem também não poderia ser descrita como fantástica, imaginária, onírica, utópica. O vínculo com o que podemos entender como realidade é óbvio. Afinal, uma das características de sua escrita é justamente usar textos, discursos e materiais linguísticos que já existem: outros textos, falas, discursos. São pedaços de realidade deslocados e colocados na literatura – e são, portanto, também um tanto realistas.

Uma das dificuldades de se falar sobre um texto de Jelinek é que suas características parecem ser tão fortemente relacionadas entre si que a escolha de começar por uma sem ter falado sobre as outras parece limitadora, qualquer uma que se escolha. Assim, segue meu esforço de trazer a fortuna crítica sobre a autora para dialogar com as minhas próprias palavras e fazer, assim, um *ensaio* de como descrever Jelinek. E não é à toa que eu, também, me apoio nas palavras do Prêmio Nobel. *Clichê*, eu sei. Mas, ao mesmo tempo, poucas coisas seriam mais jelinekianas do que trazer um discurso pronto e usá-lo a favor do meu texto. Apresento essas características na ordem que me pareceu mais instintiva.

2.1.4.1 Extraordinário zelo linguístico

Uma questão prática que informa a maneira de escrita da autora é o uso antecipado do computador. Jelinek trocou a máquina de escrever por um computador

da Apple já em 1984 (me pergunto se a coincidência da data com o livro de George Orwell não poderia ser possivelmente produtiva em sua literatura). “Um Apple II c substituiu sua máquina de escrever mecânica e sua elétrica Olivetti, cujo som do motor parecia incitar as pessoas ao trabalho [...]. O computador que Jelinek usava – como uma das primeiras escritoras a fazer isso – foi instalado por seu marido, o ‘informático’”, afirmam os biógrafos Mayer e Koberg (2006, p. 145)²⁸. Os biógrafos ainda afirmam que o marido garantia que Jelinek tivesse sempre um bom computador e softwares atualizados. A escolha pelo computador foi amplamente registrada e circulada pela mídia na época.

Essa poderia ser vista como uma opção acessória, mas está também conectada com a maneira de escrita de Jelinek. Softwares de escrita facilitam imensamente o processo de edição de um texto. Com máquinas de escrever, um texto precisa ser datilografado em sua integridade para incorporar as mudanças feitas depois de uma primeira versão. O mesmo vale para uma escrita à mão. Mas os programas de computador permitem o acréscimo rápido e fácil de palavras em qualquer momento do processo. No caso de Jelinek, isso exponencializa as possibilidades de uso de associações linguísticas, repetições e trocadilhos – técnicas pelas quais a autora ficou conhecida.

Jelinek dá uma indicação do seu método de escrita em uma entrevista concedida para a tradutora de sua obra para o inglês, a austro-americana Gitta Honegger. A entrevista foi publicada em uma edição da tradução de três peças da escritora austríaca (*Rechnitz, The Merchant's Contracts e Charges [The Supplicants]*) e, além do estilo de escrita, apresenta muito claramente a relação da Jelinek com tradutores de sua obra e a tradução de uma maneira geral. A publicação conta com muitos aparatos críticos, de prefácios e notas de tradução à entrevista – textos que serão mencionados em outros momentos durante a tese. No seguinte trecho, as duas conversam sobre a tradução da peça *Die Schutzbefohlenen* [Suplicantes], de 2014, e sobre a obra de Jelinek, seus mecanismos de escrita ou como entende a tradução de maneira geral. Sobre sua escrita, Jelinek afirma:

²⁸ “Ein Apple II c ersetzte die mechanische Schreibmaschine und die elektrische Olivetti, die mit ihrem Motorengeräusch zur Arbeit zu drängen schien. (...) Den Computer, den Elfriede Jelinek – als eine der ersten Schriftstellerinnen überhaupt – nutzte, installierte ihr Mann, der Informatiker”.

Eu reescrevo várias vezes. Isso leva a mais associações. Na segunda versão, elas podem ser muito mais livres. O que era apenas uma alusão na primeira pode se tornar muito produtivo na segunda versão, isso acontece, pode ficar sobrecarregado, eu costumo fazer isso, tento me controlar (risos), mas depois fica cada vez mais direcionado, porque já há algo com que trabalhar (Jelinek, 2019, p. 549)²⁹.

Essa afirmação indica um mecanismo importante de escrita da autora. A primeira versão parece servir como base para a autora voltar ao texto e encontrar, nessas releituras, as associações possíveis de campo semântico, semelhança fonética, intertextualidades e assim por diante.

É justamente essa forma de escrever que é facilitada e exponencializada com o uso do computador. Segundo os biógrafos Mayer e Koberg, “o computador acabou sendo a ferramenta ideal de trabalho [para ela]. De repente, era possível mover, repetir, inserir, apagar. Para Elfriede Jelinek, não era só um aparelho de escrita, era um instrumento” (2006, p. 146)³⁰. E não é à toa que os autores evocam a palavra *Instrument* – Jelinek é, afinal, pianista e organista. Há até uma semelhança na postura de se escrever em um computador e tocar um piano. É quase como se a escrita fosse sua maneira de compor (aqui vale mencionar que a relação da sua escrita com a musicalidade também é um vasto tema de pesquisa acadêmica sobre a obra da escritora)³¹.

Ao fazer brincadeiras linguísticas, juntar discursos de diversas fontes, usar palavras de formas inesperadas e torcer as frases, Jelinek chama constantemente atenção para a linguagem. Às vezes se parece com a experiência de conversar na sua língua materna com um estrangeiro: apesar das palavras serem entendidas e da conversa ter algum sentido, as frases contam com combinações pouco usuais, existem alguns tropeços na escolha do vocabulário e nem sempre tudo fica claro num primeiro momento. Em suas mãos, a linguagem se torna artificial – coisa que, em seu

²⁹ “I rewrite several times. That leads to more associations. In the second version one can be much freer with them. What was just an allusion in the first one, can become too rich in the second version, it happens, it can get overloaded, I tend to do that, I try to rein myself in (laughs) but then it gets more and more and each time more targeted because there's already something to work with”.

³⁰ “Der Computer entpuppte sich als das ideale Arbeitsgerät. Plötzlich war es möglich, zu verschieben, zu wiederholen, einzufügen, zu löschen. Er war für Elfriede Jelinek nicht nur ein Schreibgerät, er war auch ein Instrument”.

³¹ Como por exemplo Janke, Schenkermayr e Teitsch (Orgs.), 2020.

extremo, a linguagem de fato é: uma tentativa de comunicar abstrações entre indivíduos sem nenhuma garantia de compreensão completa e neutra.

Isso acaba tendo uma implicação prática para a noção de personagens dentro da obra de Jelinek. Pouco lhe interessa a noção de personagens complexas, bem desenvolvidas psicologicamente, em dramas sobre a formação dos indivíduos e assim por diante. A obra de Jelinek se aproxima mais de uma literatura social e coletiva – e mais ainda, a parte mais importante é a linguagem que está sendo enunciada no palco. Segundo a pesquisadora Maja Sibylle Pflüfer, “a autora [Jelinek] brinca com fenômenos linguísticos e a linguagem é tanto o meio quanto o objeto de sua escrita. Os personagens são reduzidos inteiramente a discursos” (1996, p. 10-11)³². Pflüfer aprofunda (p. 30):

[a]s personagens dos textos de teatro de Jelinek não representam pessoas, porque a autora abstrai, com seu desenho pontiagudo, as personagens dos indivíduos: “Eu amplio (ou reduzo) meus personagens ao sobre-humano, faço deles marionetes, eles devem existir em uma espécie de pedestal”. Não lhes é dada nenhuma origem social e nenhuma história própria, eles vivem sem memória e consequentemente sem um passado. (...) O pandemônio dos personagens é composto por estereótipos, clichês e caricaturas de atitudes ideológicas ou papéis específicos de gênero. (...) Os personagens são concebidos de forma estática e não passam por nenhum desenvolvimento³³.

Isso pode ser claramente observado em *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas, ou Pilares das Sociedades* – Nora, Helmer, Krogstad e Dona Linde são as poucas personagens que têm alguma noção de passado. E é um passado intertextual, que não foi criado pela própria Jelinek, mas sim por Ibsen, autor do livro *A Casa de Bonecas*, adotado por Jelinek como prelúdio para sua própria obra. Sabe-se muito pouco e se vê ainda menos desenvolvimento psicológico de outras personagens.

³² “Meine Beschäftigung mit den Theatertexten Elfriede Jelineks geht von der These aus daß die Autorin ein Spiel mit Sprachphänomenen betreibt und die Sprache Mittel und Gegenstand ihres Schreibens ist. Die Figuren werden ganz auf Diskurse reduziert”.

³³ “Die Figuren in Jelineks Theatertexten stellen keine Personen dar, denn die Autorin abstrahiert in der pointierten Zeichnung ihrer Figuren vom Individuellen: ‘Ich vergrößere (oder reduziere) meine Figuren ins Übermenschliche, ich mache also Popanze aus ihnen, sie müssen ja auf einer Art Podest bestehen’. Sie bekommen keinen sozialen Hintergrund und auch keine eigene Geschichte, sie leben ohne Gedächtnis und folglich ohne Vergangenheit. (...) Das Pandämonium der Figuren setzt sich aus Stereotypen, Klischees und Karikaturen weltanschaulicher Haltungen oder geschlechtsspezifischer Rollen zusammen. (...) Die Figuren sind statisch konzipiert und machen keine Entwicklung mit”. A autora cita Jelinek (1996).

Um percurso observável na obra da autora é justamente como, nas suas primeiras peças (como *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas*, ou *Pilares das Sociedades*, *Clara S.* e *Krankheit oder Moderne Frauen*) a noção de personagem ainda está presente, inclusive com uma lista de personagens no início da obra, como é tradicional de textos para o teatro. Mas já não são personagens aprofundadas em termos psicológicos ou com uma grande coerência em termos de enredo. Elas estão ali para emitir falas – e o foco principal são suas falas, construídas com os tantos discursos juntados por Jelinek, tanto que ficaram conhecidos também como “bonecas linguísticas” (Zeyringer e Gollner, 2019, p. 821).

Aos poucos, Jelinek abandona o uso de personagens por completo. Seus textos mais recentes não passam de grandes blocos de texto, sem indicação de quantas pessoas ou quais pessoas o enuncia. Qualquer encenação destas obras precisa, necessariamente, fazer uma escolha que Jelinek não faz: escolher quantas pessoas falam, quais falam o que, como essas pessoas são. Nada disso é indicado previamente pelo texto. E a noção de liberdade das companhias trabalharem com um texto como quiserem se torna aqui uma espécie de obrigação, já que Jelinek não dá uma opção de partida que pode ser seguida ou alterada.

Segundo Monteiro (2014, p. 8),

[é] a linguagem que fala pelas personagens, que são, literalmente, porta-vozes de outras instâncias mais significativas. Essa simplificação, ou melhor: purificação da linguagem, em que as personagens aparecem como portadoras de papéis sociais, sexuais, políticos que as transcendem, é que justifica que possam ser vistas como máscaras.

Ainda, se em um primeiro momento a autora abandona a noção de personagens psicologicamente desenvolvidas para tipos, aos poucos abandona até isso. Em seus textos mais recentes, construídos como *Textflächen* – termo que será apresentado alguns parágrafos a seguir, até a noção de tipo é deixada de lado. O texto é formado apenas por linguagem – o que pode parecer óbvio (afinal, qual texto não é?), mas que fica absurdamente explícito em Jelinek. A questão é: se a autora apresenta apenas um texto, sem indicação de quem o enuncia, de quantas pessoas são ou como elas deveriam se parecer ou se portar, como este texto irá para o palco? Sua escrita acaba tendo, portanto, uma mudança na relação entre texto e atores e entre texto e cena. Sobre isso, a autora afirma que

[é] claro que não quero um teatro sem atores, mas quero atores que constantemente se questionem e questionem o que fazem em suas peças. Estou interessada na “interface” ou em “*the gap*”, no abismo, na lacuna entre o corpo do ator e seu papel, seu texto (para mim, esse papel é quase exclusivamente a linguagem, e se eles não falam, eles não são, os meus atores)”. (Jelinek, 1996, p. 170)³⁴.

Assim como a noção de personagem, a ideia de um enredo também não pode ser aplicada de maneira tão direta quando se fala sobre a obra de Jelinek. Segundo Pflüfer, “os textos de teatro de Jelinek não têm enredo que possa ser recontado. Só se pode reconstruir uma estrutura rudimentar do enredo, que se torna mais difícil de entender a cada nova peça” (1996, p. 33)³⁵.

O mesmo acontece com noções de tempo e espaço: em geral, os textos teatrais da escritora, as personagens (ou enunciações) não estão situadas em um tempo ou espaço reais ou imaginários. Com exceção de algumas peças do começo da sua carreira, seus textos simplesmente não mencionam esses âmbitos. No palco, isso muitas vezes se traduz para um teatro não figurativo ou representativo, mas sim um palco que se materializa como espaço de enunciação. O que pode, sim, promover alguma noção (ainda que indireta) de espaço e tempo são as referências da autora – a inclusão de assuntos midiáticos, polêmicas, escândalos políticos e assim por diante pode dar, ao menos, a informação de onde e quando esses textos foram escritos. Ao levar esses discursos para seu texto e para o palco, porém, não fazem parte necessariamente da encenação ou interpretação, e esse é um dos meios pelos quais a linguagem da autora se torna tão artificial.

A linguagem também foi assunto da própria autora no discurso que proferiu, via vídeo, na premiação do Nobel de Literatura de 2004³⁶. O texto *Im Abseits* [Na periferia, fora de jogo, de lado] apresenta a ligação da autora com a linguagem. Segundo Mayer e Koberg, o texto “trata do que a linguagem pode ou não fazer, o que

³⁴ “Natürlich will ich nicht ein Theater ohne Schauspieler, aber ich will Schauspieler, die sich und das, was sie tun, in ihrem Spiel dauernd selber auch hinterfragen, in Frage stellen. Mich interessiert die 'interface' oder 'the gap', der Abgrund, der Spalt zwischen dem Körper des Schauspielers und seiner Rolle, seinem Text (bei mir ist diese Rolle ja fast ausschließlich Sprache, und wenn sie nicht sprechen, sind sie nicht, meine Schauspieler)”.

³⁵ “Jelineks Theatertexte haben keinen Plot, der sich nacherzählen ließe. Man kann nur jeweils ein rudimentäres Handlungsgerüst rekonstruieren, das sich aber mit jedem neuen Stück schwerer fassen läßt”.

³⁶ O texto está disponível em inglês, alemão, sueco e francês no site do Prêmio Nobel: < <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/>> (Acesso em 07 de fevereiro de 2024).

ela deveria fazer e o que ela é. A tradição da linguagem, o ceticismo da linguagem, a linguagem como jogo, piada, conversa, língua materna, paterna, como última palavra, tudo isso flui em *Im Abseits*” (2006, p. 253)³⁷. Os biógrafos mencionam ainda uma entrevista de Jelinek no jornal *Falter* sobre como decidiu escrever sobre o tema: “Um discurso para o Prêmio Kafka não é difícil de escrever, ela disse, ‘porque amo o Kafka. Mas não amo a mim mesma, e não amo a Áustria. Então sobre o que escrever?’” (Jelinek, 2014, apud Mayer e Koberg, 2006, p. 253)³⁸.

Ao invés de usar a linguagem como um meio para criar uma narrativa ou personagens desenvolvidas psicologicamente, Jelinek ressalta como a linguagem já traz em si mesma uma narrativa ou uma visão de mundo. Usando trocadilhos, referências e intertextualidades ela cria sua obra. A atenção à linguagem perpassa, às vezes, uma camada superficial da linguagem, como rimas baratas ou palavras que se assemelham foneticamente. Mas perpassa também múltiplos sentidos de uma palavra, ressaltadas pelo uso de prefixos ou sufixos que mudam completamente o que querem dizer. Envolve ritmo e uma construção cuidadosa – nenhuma palavra está no texto de Jelinek por acaso. A autora apresenta uma escrita que envolve o retorno ao texto para ver relações que não eram evidentes em um primeiro momento. E a maneira de unir isso são as *superfícies textuais* [*Textflächen*].

2.1.4.2 Textflächen

Uma das características mais marcantes da escrita da Jelinek, que permeia tanto seu estilo literário quanto sua linguagem teatral, principalmente depois da publicação de *Wolken.Heim* em 1990, é o uso de *Textflächen*. Esse é um termo apresentado pela própria autora em um ensaio de 2013 e adotado amplamente em sua fortuna crítica para se referir à sua técnica de escrita.

Para começo de conversa, uma (tentativa de) definição: trata-se de um termo usado “para denominar suas peças escritas sem distribuições de papéis, são

³⁷ “*Im Abseits* handelt davon, was Sprache kann und was sie nicht kann, was sie soll und was sie ist. Sprachtradition, Sprachskepsis, Sprache als Spiel, Witz, Gerede, als Muttersprache, Vatersprache, letztes Wort – alles fließt in *Im Abseits* ineinander”.

³⁸ “Eine Kafka-Preisrede zu schreiben sei nicht schwer, antwortete sie, ‘denn Kafka liebe ich. Mich selbst liebe ich nicht, Österreich liebe ich nicht. Worüber also schreiben?’”

‘paisagens’ linguísticas de parágrafos compridos e aparentemente sem estruturação” (Bohunovsky, 2020, p.139). Ou ainda:

Este tratamento composicional do texto franqueia as entradas e uma multiplicidade de vozes para a superfície textual, tomada uma peça de concerto onde as várias figuras se podem exprimir sem terem de se sujeitar ao império de um narrador ou verem apagado o timbre particular da sua voz (Monteiro, 2014, p. 10).

Apesar do estilo se formalizar de modo explícito pela primeira vez em *Wolken.Heim*, de 1990, várias das características que fazem parte dele já poderiam ser observadas na obra da escritora em textos anteriores a isso.

Em termos de tradução do termo, Bohunovsky (2019), em sua tradução para Zeyringer e Gollner (2019, p. 821), adota o termo “tapetes textuais” (“resultantes de uma poderosa corrente linguística, sem papéis e sem ação” – idem). Já em sua tradução para um artigo de Gitta Honegger, Bohunovsky também traduz o termo relacionado a *Textflächen*, *Sprachflächen*, como “planos de fala” (Honegger, 2014, p. 207). Já em Bohunovsky (2020), o termo *Sprachflächen* é traduzido como “superfícies de linguagem” (p. 139) e *Textflächen* como “superfícies textuais” (idem). Estas últimas serão as traduções adotadas durante esta tese.

Essas superfícies textuais são compostas por diferentes aspectos correlacionados. Materialmente falando, essa prática se concretiza em longos blocos de escrita, parágrafos longos com poucas ou nenhuma quebra – textos que dificilmente seriam identificados como peças teatrais não fossem os paratextos que os indicam como tal. Além disso, esses textos não contêm indicações típicas do teatro (como didascálias ou mesmo indicações de qual personagem fala – até porque, como vimos, a própria noção de personagem é um pouco delicada quando se trata de Jelinek). Em termos de linguagem, esses blocos são construídos a partir de associações de vários tipos: palavras que soam parecidas, mas com significados diferentes; palavras de um mesmo campo semântico; frases prontas e expressões, às vezes com pequenas alterações; ambiguidades; trocadilhos; intertextualidades e assim por diante – temas que serão abordados com mais calma no quarto capítulo. Mas são justamente essas associações que constroem o “tapete textual” ao qual se referem Zeyringer e Gollner (2019).

Sobre a escrita de Jelinek em *Wolken.Heim*, os biógrafos Mayer e Koberg afirmam que

[n]ão há indicação de personagens, tempo e lugar, vozes muito diferentes são entrelaçadas, neste caso, citações da história intelectual e literária alemã, palavras de Kleist, Hölderlin, Hegel, Fichte e Heidegger, entre cartas de membros da RAF³⁹ que são contrabandeadas para o texto como salves. As citações não são marcadas e são editadas em maior ou menor grau, de modo que se encaixem no ritmo do idioma ou façam um comentário sobre si mesmas (2006, p. 181).⁴⁰

Assim, ainda que suas referências mudem de texto para texto, é possível afirmar que a técnica de “citação”, referência ou intertextualidade realizada em *Wolken.Heim* continua sendo usada em vários textos posteriores e faz parte também da construção dessas superfícies textuais – sem desenvolvimento psicológico das personagens, a autora coloca no palco justamente esses trechos de linguagem e discursos presentes na sociedade, unidos e complicados por essas relações linguísticas. A própria autora afirmou,

[c]omo eu já várias vezes disse, parece-me que a linguagem, uma linguagem diferenciada, literária, já não se consegue impor contra esta linguagem ameaçadora, autoconfiante, que não tem qualquer dúvida acerca de si mesma, dos distintos tecnocratas e dos que têm sempre razão, que agora nos inunda por todos os lados (Jelinek, 2014, p. 18)⁴¹.

E é justamente colocando essas outras linguagens dentro de seu texto que a autora constrói sua crítica à sociedade.

³⁹ RAF é abreviação para *Rote Armee Fraktion*, a Fração do Exército Vermelho. Foi uma organização guerrilheira alemã de extrema-esquerda, fundada em 1970, na antiga Alemanha Ocidental, e dissolvida em 1998.

⁴⁰ “Es gibt keine Angaben zu Figuren, Zeit und Ort, sehr verschiedene Stimmen sind miteinander verwoben, in diesem Fall Zitate der deutschen Geistes- und Literaturgeschichte, Worte von Kleist, Hölderlin, Hegel, Fichte und Heidegger, dazwischen sind Briefe von RAF-Mitgliedern wie Kassiber in den Text eingeschleust. Die Zitate sind nicht gekennzeichnet und mehr oder weniger stark bearbeitet – so, dass sie sich dem Sprachrhythmus einfügen oder einen Kommentar über sich abgeben”.

⁴¹ Tradução de Bruno Monteiro. Original: “Wie ich schon öfter gesagt habe, scheint es mir, als könnte sich die Sprache, eine differenzierende, literarische Sprache, gegen diese bedrohliche, selbstgewisse, von keinem Selbstzweifel angekränkelte Sprache der fescen. Technokraten und Rechthaber, die uns jetzt von überall her überschwemmen, nicht mehr durchsetzen”.

2.1.4.3 Absurdo dos clichês da sociedade e seu poder de subjugo

A Áustria é um pequeno mundo onde o grande
mundo faz os seus ensaios.

Elfriede Jelinek⁴²

A capacidade crítica de Jelinek, responsável por boa parte de sua fama de *Nestzbeschmutzerin*, é feita principalmente pela combinação entre sua linguagem, que, como já vimos, utiliza sobretudo uma mistura de discursos reais, e a escolha de seus temas, que incluem em sua maior parte reações rápidas a assuntos políticos e sociais do momento, principalmente em suas obras mais recentes. Jelinek traz elementos do *kitsch*, do trivial, do pornográfico, do grotesco para sua obra e os mistura com textos clássicos da literatura, da filosofia e até da religião. Ao aproximar esses campos da realidade das pessoas, faz com que essa realidade seja apresentada também como algo *kitsch*, trivial, pornográfico ou grotesco – e o tom crítico já começa aí. Mas a aproximação do trivial e banal com o sublime é uma estratégia para criar comicidade e dessacralização via incongruência, como será aprofundado no quarto capítulo.

Além de agregar frases prontas e chavões na linguagem, Jelinek reproduz alguns clichês sociais – em *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, Jelinek aposta no clichê da mulher que busca a solução das questões da sua vida por meio de um relacionamento com um homem rico; em *Sobre animais*, Jelinek apresenta o clichê da mulher em busca de amor e o homem em busca de relações sexuais. Políticos são apresentados como corruptos, poderosos como alheios à vida das demais pessoas – e não há uma complexidade psicológica nessas referências ou a tentativa de apresentar alguém como indivíduo.

Nesse sentido, a linguagem de Jelinek se une à maneira crítica com que aborda seus temas. Ao colocar a linguagem no centro, ao deixar a linguagem falar nos seus textos e no palco, Jelinek faz uma crítica à própria linguagem. Ou melhor: apresenta a linguagem como um dos instrumentos centrais dentro de um sistema de

⁴² Jelinek (2014). No ensaio “À guarda do pai”, com tradução de Bruno Monteiro. Trata-se de uma alusão a Karl Kraus que chamou a Áustria um “laboratório para o fim do mundo”.

poder, que reforça e exemplifica como o sistema de poder funciona. E, na crítica feita por Jelinek, as diferenças e desigualdades de classe, cor ou gênero são parte de um grande sistema de poder maior: o capitalismo. Não seria possível resolver a questão de gênero sem resolver antes o sistema no qual estamos inseridos. É nessa grande tese que o marxismo entra na sua obra.

O gênero e as violências de gênero também são um dos temas centrais que perpassam vários romances e várias peças de teatro da autora. "Para Jelinek, o gênero tem um significado decisivo na produção da arte", afirma Gürtler (1990, p. 8)⁴³. E gênero aqui não se refere aos gêneros textuais, e sim aos gêneros das pessoas⁴⁴.

É o caso da peça *Clara S.* (Jelinek, 2004). Explorando ficcionalmente e de maneira grotesca e pornográfica a história da pianista e compositora Clara Schumann, Jelinek faz uma pergunta clássica da crítica cultural feminista: por que não existiram grandes mulheres artistas? O tema já tinha sido discutido no texto seminal de Linda Nochlin de 1971, *Why have there been no great women artists* (NOCHLIN, 2016) e é central para a segunda onda do feminismo. Para Jelinek, assim como para Nochlin, a resposta não é simples, e perpassa vários fatores: as mulheres eram responsáveis pela administração da casa e criação dos filhos, um trabalho em tempo integral que não deixava muito tempo de sobra para perseguirem suas próprias carreiras (Clara Schumann teve oito filhos com seu marido, o também compositor Robert Schumann); precisavam apoiar seus maridos em suas próprias carreiras (Clara deu apoio emocional e de saúde para o marido enquanto ele passava por surtos psicóticos; assim como o ajudava com suas próprias composições); e eram avaliadas e deixadas de fora por um sistema cultural predominantemente masculino que tinha suas reservas quanto à inserção das mulheres no mundo artístico.

Mas Jelinek nem sempre assume uma postura favorável às mulheres quando está abordando questões de gênero. Ao procurar fazer críticas ao sistema no qual estamos inseridas, a autora busca apontar como muitas vezes as próprias mulheres estão reforçando essas estruturas de poder. É o caso da personagem Nora, em *O que*

⁴³ "Für Jelinek, ist das Geschlecht bei der Produktion von Kunst von entscheidender Bedeutung" (GÜRTLER, 1990, p. 8).

⁴⁴ Adoto, para este trabalho, a seguinte noção de gênero: "identidades, os papéis (tarefas e funções), os valores, as representações ou os atributos simbólicos, femininos e masculinos, como produto de uma socialização dos indivíduos, e não como efeitos de uma 'natureza'" (DORLIN, 2021, p. 22-23).

aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades (Jelinek, 2023) – que, ao tentar sair de casa para se tornar um indivíduo, nas palavras da própria Nora, apenas ocupa outras posições estereotípicas femininas: operária pouco especializada, amante, prostituta.

Além de gênero, a autora aborda vários outros temas de maneira crítica. Mais recentemente, lançou um texto sobre a crise climática (encenada em Zurique com direção de Nicolas Stemmann com o título de *Sonne los jetzt!* [Bora Sol!]) e publicada na revista *Das Stück* com o título de *Sonne/Luft* [Sol/Ar] – Jelinek, 2023), na qual critica a falta de ação das pessoas em relação ao clima e ao meio ambiente. A peça traz falas que evidenciam uma grande contradição climática: pessoas reclamam da falta de sol no hemisfério norte durante o inverno e fazem voos de longa distância para passar alguns dias em alguma praia paradisíaca em um sistema econômico de turismo prejudicial para as comunidades locais. Ao mesmo tempo, reclamam das altas temperaturas que o hemisfério norte alcança nas ondas de calor, instalando sistemas caros e poluentes de refrigeração e, novamente, fazendo longos voos para lugares mais frescos, e tudo isso sem nenhum interesse em diminuir o consumo (mas dispostos a consumir mais itens mais “sustentáveis”). Com esse texto, Jelinek apresenta uma sociedade que não está disposta a se articular para fazer as mudanças necessárias e possíveis que poderiam reverter (ou ao menos amenizar) os efeitos das mudanças climáticas, mas também as contradições que marcam o comportamento das pessoas dentro dessa sociedade.

Vários temas já passaram pelo teor crítico da autora: a primeira eleição de Donald Trump, a crise dos refugiados, escândalos políticos e assim por diante. Quando Gabriele Presber pergunta para a autora se chegará o dia em que não terá mais temas sobre os quais falar, Jelinek afirma: “Não, acredito que não. Os temas são inesgotáveis” (Jelinek, 1988, p. 116) – o que talvez seja, também, um dos momentos de um certo pessimismo da autora com a possibilidade de solução dos problemas sociais.

Outro aspecto importante quando se fala no teor crítico e provocativo da autora é o tempo de produção de seus escritos. Jelinek tem reações rápidas a acontecimentos recentes quando pensamos em produções literárias, lançando em questão de dias textos em seu blog e em questão de meses peças de teatros. Os acontecimentos ainda estão vivos quando chegam de forma artística para leitores e espectadores. O tempo da produção é central na recepção do trabalho de Jelinek –

ao menos da primeira camada de recepção, mais imediata – porque é capaz de aliar mais proximamente o texto e a crítica feita por ele do que estava acontecendo na realidade.

Na entrevista já mencionada com a tradutora Gitta Honegger, Jelinek afirma: "E então eu escrevi [*Die Schutzbefohlenen*] em uma velocidade insana, em duas ou três semanas. Algumas coisas exigem esse tipo de velocidade e a pressa da linguagem" (Jelinek, 2019, p. 512). O texto ao qual a autora se refere aqui trata de um momento crítico da crise dos refugiados, quando muitas pessoas morriam diariamente e um grupo de pessoas ocupou uma igreja de Viena para pedir que seus casos fossem considerados; e se refere justamente à urgência que sentiu em colocar o texto para circular. Mas o mesmo acontece com vários textos que se relacionam com questões sociais e políticas mais pungentes, publicados rapidamente em seu site.

Outra maneira como a autora questiona estruturas de poder é a circulação livre de muitos dos seus textos a partir de 1996. Isso porque a autora criou um website (elfriedejelinek.com) no qual publica vários de seus textos de forma direta para leitores, tirando o envolvimento de editores (pessoas) e a mediação de editoras (empresas) ou outras mídias impressas. Isso acontece, segundo os biógrafos Mayer e Koberg, "nem sempre para o deleite de seus editores de livros e teatro" (2006, p. 213)⁴⁵. Essa prática não envolve a escrita ou a produção de seus textos, mas a maneira com que eles circulam e são lidos e mostra que a crítica da autora transborda para um questionamento do próprio sistema literário e teatral.

Ainda segundo Mayer e Koberg, o site é uma maneira de a autora manter o contato mais direto com o público e participar, ao menos indiretamente, de uma vida pública, mesmo que fisicamente ela seja uma pessoa reclusa. É também uma maneira de escrever e publicar pequenos textos, como se fossem crônicas do seu pensamento em tempo real. Segundo os autores,

⁴⁵ Na citação completa: "Nicht immer zur Freude ihrer Buch- und Theaterverleger, publiziert sie gewissermaßen im Eigenverlag Stücke, Prosa und vor allem Essays zur Musik, zum Theater, zum Film, zur Kunst, zu Politik und Gesellschaft".

[c]om a Internet, ela encontrou o meio ideal para se apresentar: diante dos olhos do público (global) e, ainda assim, intangível. *elfriedejelinek.com* tomou-se o estado ideal de estar no mundo para Elfriede Jelinek. Ela podia transmitir para o mundo exterior a partir de sua mesa de trabalho, da mesma forma que tocava piano em frente à janela aberta; podia ser ouvida, mas não localizada (2006, p. 213)⁴⁶.

Feito pelo marido, a primeira versão do site permanece no ar, mantendo um arquivo online e gratuito de boa parte de sua obra (os livros publicados por editoras, por motivos de contratos e direitos autorais, não costumam ser disponibilizados no site). A autora inclusive fez um experimento de publicar seu último romance, *Neid* [Inveja], exclusivamente em formato digital, disponibilizando diferentes capítulos aos poucos. A obra nunca foi publicada em formato físico. O site teve uma atualização em 2023, ainda que a estrutura básica não tenha sido alterada⁴⁷.

Também faz parte do tom crítico da autora sua visão e compreensão de mundo. Como Packalén (2005, s.p.) afirma,

[p]ode-se ver a autoria singular de Jelinek como um triângulo, cuja superfície é coberta por uma linguagem de fermentação instável e cujos cantos apontam em três direções diferentes: para uma perspectiva feminista, um passado nazista e a arena política contemporânea. Em cada ângulo do triângulo, Jelinek incorpora protestos permanentes e atitudes polêmicas. Ela é uma perturbadora da paz, uma forasteira que parece estar na periferia, mas que, de fato, nessa posição é capaz de discernir padrões de pensamento estabelecidos, mas muitas vezes invisíveis, que são fundamentais para o nosso tempo.⁴⁸

Nesse caso, o autor identifica três pontos centrais: o feminismo, a marca de um passado nazista e um espaço político contemporâneo, no qual a autora foi ativa durante alguns anos.

⁴⁶ “Und sie hat mit dem Internet das ideale Medium gefunden, sich zu präsentieren: vor den Augen der (globalen) Öffentlichkeit und doch nicht greifbar. *elfriedejelinek.com* ist für Elfriede Jelinek der ideale Zustand des In-der-Welt-Seins geworden. Sie konnte vom Schreibtisch aus nach draußen senden, so wie sie einst als Klavierspielerin vor dem offenen Fenster gespielt hatte, sei war zu vernehmen und doch nicht zu verorten”.

⁴⁷ Hoje estão disponíveis a versão original (<https://original.elfriedejelinek.com>), com postagens até 2023; e o site novo (<https://elfriedejelinek.com>), usado para as atualizações a partir de 2023.

⁴⁸ “One can view Jelinek’s singular authorship as a triangle, the surface of which is covered by an unstable fermenting language and whose corners point in three different directions: towards a feminist perspective, a Nazi past and the contemporary political arena. In each angle of the triangle Jelinek embodies permanent protest and controversial attitudes. She is a disturber of the peace, an outsider who appears to be on the periphery but who, in fact, in that position is able to discern established, but often invisible patterns of thought which are central to our time”.

No mais, Svandrlik também aponta outro tema importante: o marxismo. Isso faz com que a autora não acredite em resoluções de problemas contemporâneos (como o sexismo, os problemas do meio ambiente ou a exploração e preconceito de modo geral) sem o fim do capitalismo, que entende como um problema de base. A pesquisadora afirma que,

[p]ara a marxista e feminista Jelinek, está claro que em nossa sociedade o poder se baseia no dinheiro, é determinado pelas relações de propriedade, a humanidade é dividida em governantes e oprimidos, enquanto a dimensão simbólica indispensável ao poder é determinada pelo falo e pela lei do pai. A consequência dessa ordem cultural e simbólica é que, quando a desigualdade econômica for eliminada, a desigualdade entre homens e mulheres também é eliminada (Svandrlik, 2013, p. 267)⁴⁹.

Assim, para Jelinek, vários problemas enfrentados na sociedade, de desigualdade de gênero à crise climática, são apenas manifestações de um problema maior – o capitalismo.

Quando fala sobre “o absurdo dos clichês da sociedade e seu poder se subjugo”, a justificativa do Nobel se refere justamente a isso – a maneira com que, ao levar os discursos sociais para o palco e para a literatura, Jelinek ressalta o absurdo de vários clichês que permeiam a sociedade – e não só permeiam, como são capazes de subjugar-la.

Uma das maneiras que Jelinek encontra para fazer a crítica, além do próprio fato de levar e problematizar esses temas no palco, é por meio da sátira, do humor e da ironia – características exploradas com mais extensão no quarto capítulo desta tese. Outra maneira é, justamente, nosso próximo passo: a inclusão de várias vozes e discursos dentro do seu texto.

⁴⁹ “Für die Marxistin und Feministin Jelinek steht fest: In unserer Gesellschaft fußt die Macht auf Geld, sie ist determiniert durch Besitzverhältnisse, die Menschheit ist in Herrscher und Unterdrückte geteilt, während die der Macht unentbehrliche symbolische Dinemsnion durch den Phallus und durch das Gesetz des Vaters bestimmt ist. Diese kulturelle, symbolische Ordnung hat zur Folge, dass selbst im Falle einer Beseitigung der ökonomischen Ungleichheit, auch der Ungleichheit zwischen Männern und Frauen, [...] gefallen sind”.

2.1.4.4 Fluxo de vozes e contravozes

O último dos aspectos da justificativa do prêmio Nobel, o “fluxo de vozes e contravozes”, traz um ponto relacionado a autoria dos textos, que pode não ser tão definida quanto parece. Na música, a contravoz (ou contracanto) se refere a uma segunda melodia, que interage com a voz principal da música. Extrapolando este conceito para a literatura, podemos entender como uma voz externa que perpassa a voz do texto – uma interpretação que ressalta o aspecto intertextual do texto.

Mas o termo nos permite uma outra interpretação: a ideia de vozes que se opõe ou contradizem, de opiniões ou lados diferentes, interagindo ao longo de um texto.

Em *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, o uso de vozes e contravozes pode ser observado nos diálogos entre Nora e Weygang – quando eles não estão exatamente conversando entre si ou reagindo a fala do outro, mas sim afirmando suas próprias opiniões sem levar o outro em consideração. São quase dois monólogos em paralelo – ou uma voz e uma contravoz. Em *Sobre animais*, essa interação se dá de uma forma mais espaçada: enquanto a primeira parte do texto apresenta uma versão mais feminina do amor, a segunda mostra a linguagem masculina degradante em relação às mulheres.

Essas vozes se assemelham, muitas vezes, a uma colagem de frases, discursos e estruturas narrativas que a autora já encontrou em livros, na mídia e na vida pública de seu país, fazendo com que sua escrita também possa ser vista como um grande retrato falado do seu tempo. Entendo como colagem, no contexto da obra de Jelinek, processos “que não concebem mais o texto literário como um todo orgânico produzido por sujeitos autorais soberanos, mas sim como uma configuração de materiais textuais encontrados e fragmentados” (Vogel, 2024, p. 55), ou, ainda, segundo Böhmish,

ela [Jelinek] começou um caminho à parte e explora as técnicas de montagem, intertextualidade e uma manipulação lúdica e feroz da linguagem que a cerca: uma linguagem midiática ou provinciana, repleta de estereótipos e mitos, a serviço da ideologia dominante. É por meio da inversão das palavras, da citação, da distorção e da perversão dos discursos que ela revela as relações de poder subjacentes, as normas patriarcais que operam na linguagem (Böhmish, 2006, p. 163).⁵⁰

Böhmish ressalta que a técnica da montagem ou da colagem, para Jelinek, não se relaciona com uma postura de reverência ou respeito extremo aos originais. Pelo contrário – Jelinek tira essas citações dos seus lugares de origem e cria esses espaços de contato improvável entre os textos justamente para tratá-los com ironia e para deslocá-los e levá-los ao texto e ao palco de maneira artificial para trazer para eles um novo olhar – um olhar crítico. Ela o faz para chamar atenção, por exemplo, para aspectos da linguagem que indicam ou explicitam o funcionamento das estruturas de poder.

Essas referências podem aparecer de diversas formas, em quase um espectro entre intertextualidades que permeiam o texto de forma ampla ou como referências pontuais, de referências explícitas a outras feitas apenas para bons entendedores. Em alguns casos, é possível ver obras como *Die Schutzbefohlenen* ou *FaustIn and out*, que já retomam uma intertextualidade em seu título e são releituras ou mesmo continuações de outras obras – no caso, *As Suplicantes*, de Ésquilo, e *Fausto*, de Goethe. Em outros casos, suas obras também contam com uma pequena lista das referências principais de um determinado texto, como uma celebração do diálogo que cria com outros autores e obras. E esse espaço de referências, longe de seguir um padrão acadêmico ou mesmo editorial, também é usado como um espaço criativo e crítico.

As referências não se limitam àquelas mencionadas em sua lista final (que, inclusive, não está presente em todas as suas obras). Várias das referências são bem mais pontuais e não são apresentadas, de nenhuma forma gráfica como aspas ou itálicos ou qualquer outra indicação editorial. E mesmo essas referências mais ligeiras têm suas diferenças – por vezes, é possível identificar um trecho de música ou

⁵⁰ “Elle entame un chemin à part et explore les techniques du montage, de l'intertextualité, d'une manipulation ludique et féroce de la langue qui l'entoure: une langue médiatique ou provinciale, traversée de stéréotypes et de mythes, servat l'idéologie dominant. C'est en tournant et retournant les mots, en citant, déformant, pervertissant les discours qu'elle met à jour les rapport de pouvoir sous-jacent, les normes patriarcales qui opèrent dans le langage”.

versículo bíblico, mas não é incomum que esses textos venham com pequenas alterações, trocadilhos e paródias.

A pesquisadora Juliane Vogel explica que “o trabalho no pré-texto, portanto, consiste principalmente na fragmentação de superfícies linguísticas fechadas e na análise crítica do material significativo processado nelas. Dessa forma, as superfícies de texto se tornam superfícies de ataque” (2013, p. 47)⁵¹. Ou seja: é justamente na escolha das aproximações e na análise de conteúdo que se encontra o teor crítico da autora. Tanto que Vogel também afirma que essas colagens e montagens também têm, dentro do projeto estético da Jelinek, um projeto de desconstrução de mitos:

As montagens de Jelinek pluralizam o discurso do autor e de seus personagens e abrem uma esfera de intertextualidade na qual as declarações individuais, mas especialmente as autorais, se abrem para um espaço coletivo de falantes e as assinaturas individuais de falantes se dissolvem em discursos sem dono. A palavra-chave "multiplicação" indica um crescimento intertextual do texto que não pode mais ser quantificado e não pode ser descrito exhaustivamente em termos de montagem e desconstrução de mitos (Vogel, 2013, p. 48)⁵².

É justamente ao se apropriar desses discursos, juntá-los e distorcê-los, que está a manipulação autoral de Jelinek. “Citar não significa, portanto, a iteração de algo que já foi dito de uma vez por todas, mas sua transformação, questionamento e deslocamento permanentes”, reitera Vogel (2013, p. 52)⁵³.

Outro aspecto interessante levantado por Vogel (2013) é o fato de que algumas das inspirações literárias de Jelinek, como Johann Nestroy e Karl Kraus⁵⁴,

⁵¹ “Die Arbeit am Prätext besteht daher vornehmlich darin, geschlossene sprachliche Oberflächen zu fragmentieren und das in ihnen verarbeitete Zeichenmaterial kritisch zu sichten. Textoberflächen werden auf diese Weise zu Angriffsflächen”.

⁵² “Jelineks Montagen pluralisieren die Rede des Autors und seiner Figuren und eröffnen eine Sphäre der Intertextualität, in der sich individuelle, insbesondere aber auktoriale Äußerungen auf einen kollektiven Sprecherraum hin öffnen und individuelle Sprechersignaturen in herrenlose Reden auflösen. Mit dem Stichwort 'Vermehrung' wird ein nicht mehr quantifizierbares intertextuelles Wachstum des Textes angedeutet, das in Begriffen der Montage und der Mythendekonstruktion nicht erschöpfend zu beschreiben ist”.

⁵³ “Zitieren bedeutet demnach nicht die Iteration eines einmal und für immer Gesagten, sondern seine permanente Transformation, Befragung und Verschiebung”.

⁵⁴ A autora é geralmente afiliada com Nestroy e Kraus em termos de linhagem na literatura austríaca, assim como apresentada como similar a Thomas Bernhard e Peter Handke em termos de literatura contemporânea. Mas aproximações de sua obra com outras autoras austríacas costumam ser mais raras. Como afirmam os biógrafos Mayer e Koberg: “Como mulher, ela estava relativamente sozinha no cenário literário austríaco. Escritoras como Friederike Mayröcker, Ilse Aichinger ou Elfriede Gerstl eram um pouco mais velhas do que Elfriede Jelinek e tinham relacionamentos amorosos com

também usam técnicas parecidas de citações de textos e referências. Vogel (2013, p. 49) inclusive define a intertextualidade praticada por Nestroy como “paródica”, palavra que também é usada com frequência para a obra de Jelinek. Por fim, Vogel (2013) traz ainda outro aspecto importante: na obra de Jelinek, o uso de citações tem como um de seus objetivos principais criar uma artificialidade das falas e situações⁵⁵ – característica também alinhada ao seu tratamento de personagens.

Para pensar sobre esse contexto, trago na íntegra a resposta de Jelinek já mencionada, de maneira abreviada, para a entrevista de Gabriele Presber sobre se a autora considera sua própria literatura experimental. A resposta de Jelinek:

Acho que sim. No que diz respeito ao método estético, aprendi muito com as tradições experimentais. Eu diria que, acima de tudo, com o Grupo de Viena, que adotou a tradição dadaísta nos anos cinquenta. Não podemos esquecer que o fascismo destruiu toda uma cultura, especialmente a pintura e a literatura vienense experimental – técnicas experimentais. Tradições como o dadaísmo e o surrealismo foram sufocadas muito cedo no mundo de língua alemã. O Grupo de Viena realmente fez um trabalho experimental pós-dada. Especialmente com a linguagem e, como Artmann, começaram a usar o dialeto. Eu também comecei de forma muito experimental e depois me tornei cada vez mais realista (1988, p. 108).⁵⁶

Para os biógrafos Mayer e Koberg (2006), trata-se da inclusão de outros textos como material de partida para sua própria escrita. Eles ressaltam também que ela não faz isso somente com textos literários: “também podem ser leituras das ciências

escritores homens que eram pelo menos tão conhecidos como elas. Ingeborg Bachmann, como ícone da escrita feminina, estava muito distante, tanto em termos geográficos quanto de ambiente” (2006, p. 60). [No original: “Als Frau stand sie in der Österreichischen Literaturszene relativ allein da. Schriftstellerinnen wie Friederike Mayröcker, Ilse Aichinger oder Elfriede Gerstl waren etwas älter als Elfriede Jelinek und die längste Zeit mit mindestens ebenso bekannten Schriftsteller-Männer zusammen. Ingeborg Bachmann als Ikone des weiblichen Schreibens war sowohl geographisch als auch milieubedingt weit weg”]. Apesar de Jelinek usar o cômico de maneiras específicas, ela está inserida em uma tradição da literatura austríaca, que perpassa a obra de Johann Nestroy, Karl Kraus e o Grupo de Viena.

⁵⁵ “Das entsprechende Zitierverfahren findet seinen Zweck darin, die Operationen offenzulegen, denen sich die Entstehung von Texten verdankt und die interessengeleitete Künstlichkeit vorzuführen, die sie kennzeichnet”.

⁵⁶ “Ich glaube schon. Was die ästhetische Methode betrifft, so habe ich viel von den experimentellen Traditionen gelernt. Ich würde sagen, am meisten von der Wiener Gruppe, die ja in den fünfziger Jahren an die dadaistische Tradition angeknüpft hat. Wir dürfen nicht vergessen, dass der Faschismus eine ganze Kultur vernichtet hat, vor allem experimentelle Wiener Malerei und literaturexperimentelle Techniken. Traditionen wie Dadaismus und Surrealismus wurden ja im deutschsprachigen Raum sehr früh abgewürgt. Die Wiener Gruppe hat eigentlich postdadaistisch experimentell gearbeitet. Vor allem mit der Sprache, und hat wie Artmann begonnen, sich des Dialekts zu bedienen. Auch ich habe sehr experimentell begonnen und bin dann immer realistischer geworden”.

naturais, filosofia ou assuntos triviais, artigos de jornais ou materiais históricos” (p. 77)⁵⁷.

Para mim, um jeito de entender e descrever esse aspecto da escrita da Jelinek foi pensar em uma fotografia de múltipla exposição. Há uma mesma pessoa fotografando, uma mesma câmera e um mesmo fotograma do filme – mas, exposto várias vezes, com diferentes perspectivas e talvez até temas. Mas são todas essas camadas que constroem a imagem final. O texto de Jelinek se parece com isso: várias vozes se juntam como várias exposições de um fotograma – mas a imagem final continua sendo uma só. E mais importante: uma imagem construída pela própria Jelinek.

Algumas pesquisas relacionam essa construção textual com uma questão midiática. Tanto Jéssica Rizzo (2014) como Yasmin Hoffmann (2005) levantam uma relação entre a intertextualidade praticada por Jelinek e seu consumo de mídias de uma maneira geral. Rizzo chega a definir Jelinek como uma “Junkie confessa de TV” (2014, p. 59), além de afirmar que ela escreveu “quase exclusivamente com textos prontos” (Rizzo, 2004, p. 59). Para Hoffmann, Jelinek pode ser definida como uma bulímica da mídia impressa, pois ela estaria

[d]evorando literalmente todos os jornais, inclusive os estrangeiros, com uma predileção por notícias francesas e jornais de moda, que ela adora comentar com seus amigos no café, mas nunca antes do trabalho. Por ser uma pessoa matutina, que só escreve de manhã cedo, ela não suporta impressões do mundo antes de escrever. Para criar ou recriar, ela precisa estar livre das impressões do mundo exterior. Somente depois de algumas horas em frente ao computador é que o mundo pode entrar, mas então com força total e em altas doses. [...] Quanto à Internet, não poderíamos ter desejado nada melhor para ela (2005, p. 76-78).⁵⁸

⁵⁷ “Fremdtexte waren und sind das Ausgangsmaterial ihres Schreibens. Nicht immer sind es literarische Texte, es können auch naturwissenschaftliche, philosophische oder triviale Lektüren sein, eine Zeitungsmeldung oder historisches Material. Es sind diese unterschiedlichen Stimmen, die sie beim Schreiben leiten, immer wieder kommt sie auf die Quellen zurück und bettet einzelne Passagen in ihre eigenen Texte ein. Sie braucht die verschiedenen Jargons, als Unterlage, als Gegengewicht oder als Klangfarbe”.

⁵⁸ “Tout d’abord la presse: Jelinek est une boulimique de la presse écrite, elle dévore littéralement tous les journaux, y compris étrangers, avec une prédilection pour les faits divers et les journaux de mode français qu’elle adore commenter avec ses amis au café, mais jamais avant le travail. Étant matinale, n’écrivant que tôt le matin, elle ne supporte pas les impressions du monde avant d’écrire. Elle doit, pour créer ou recréer, être vierge de toute impression du monde extérieur. C’est seulement après avoir passé quelques heures devant son ordinateur que le monde peut débouler, mais à ce moment-

Essas duas representações mostram Jelinek como uma autora que está constantemente em contato com outras mídias e escritas, vozes de ambientes e registros diversos – o que fica visível nas diversas fontes trazidas para os textos.

Já para Kastberger (2013), a colagem e montagem é justamente a maneira com que a autora lida com as mídias de massa – a maneira de digerir isso dentro de sua obra. E Peter Weibel, ainda, defende o uso do termo “literatura mediatizada” para descrever a obra da autora: “Isso significa que a literatura da autora não entra em apenas uma das muitas relações concebíveis com o mundo veiculado pela mídia de massa [...], mas sim em um contexto fundamental e, em última análise, incontestável” (Weibel *apud* Kastberger, 2013, p. 301).

Partindo das mídias como uma das formas de construção de um pensamento coletivo ou de discursos compartilhados, a maneira com que a autora traz outras vozes para dentro de seu texto também acaba sendo uma forma de apresentar os clichês da sociedade. Deslocar estes textos para o palco é uma maneira de trazer um olhar diferente para eles.

Mas Jelinek não faz isso apenas com textos contemporâneos a si mesma, afinal trabalha também com textos clássicos. Um exemplo é o texto *Die Schutzbefohlenen*, com grande intertextualidade com *As Suplicantes*, de Ésquilo, para criticar a crise dos refugiados. Com isso, Jelinek mostra que temas e conflitos existentes desde o começo do nosso registro escrito continuam existindo sem solução.

A tradutora Gitta Honegger afirma que, “ao se apropriar da ‘matéria morta’ de textos anteriores, o texto [de Jelinek] expõe mais um mecanismo histórico do que interações humanas. Seu efeito geral na *performance* é mais de animação do que qualquer tipo de imitação da ‘vida real’ quase-aristotélica” (2014, p. 208). E aqui

là en force et à haute dose. Il en va de même pour l'ordinateur, il agit comme un véritable aimant sur elle et ce depuis le début. Très tôt il remplace la machine à écrire et façonne véritablement son écriture. Grâce à un fêru d'informatique en la personne de son mari, l'ordinateur personnel fait son entrée dans la maison à peine sorti du banc d'essai. Bien avant d'autres écrivains, elle en saisit toutes les possibilités. Elle qui écrit à la vitesse de l'éclair (il suffit de regarder son écriture manuscrite pour s'en rendre compte), elle que aime écrire sans point ni virgule, dont les premiers textes sont mis en page à la manière d'une écriture au kilomètre, elle que aime la vitesse et la fluidité à la manière des fondus enchaînés afin que le monde puisse débouler comme un torrent, elle a vraiment trouvé son complément idéal avec l'ordinateur, machine capable de suivre son rythme d'écriture effréné, de coller, copier, glisser aussi vite qu'elle écrit. Quant à Internet, on ne pouvait rêver mieux pour elle”. (HOFFMANN, p. 76-78).

voltamos para a ideia das personagens não psicologicamente definidas: atores estão no palco para dar voz à linguagem, e o texto se trata de um diálogo das falas entre si, não entre pessoas ou personagens verossímeis.

Sobre sua própria escrita, a autora afirma que

[m]inha maneira de trabalhar funciona quando consigo fazer o idioma falar, por meio da montagem de frases que confrontam diferentes idiomas entre si, mas também por meio da mudança de palavras ou letras que expõem declarações veladas no idioma. No palco, não estou interessada em personagens com o nimbo da “personalidade”, mas em protótipos. Meu processo permanece visível e transparente. Nem o autor nem os personagens são portadores de segredos. Os personagens no palco representam algo, para mim são ferramentas com as quais quero fazer minha declaração, porque acredito no teatro como um meio político (Jelinek, 1986, p. 229)⁵⁹.

Essa afirmação explicita vários aspectos da escrita da autora. Em primeiro lugar, a maneira com que quase abandonou a noção de personagens, e os atores e atrizes no palco servem como porta-vozes de discursos e falas. Em seguida, o uso direto ou criativo de estruturas prontas da língua, na qual a citação em outro contexto ou a citação com pequenas alterações promovem um estranhamento e problematização dessas estruturas. Em terceiro lugar, a agenda política que ela tenta trazer ao juntar essas características estéticas.

O tradutor português Bruno Monteiro usa justamente o adjetivo *polifônica*, tão central para esta tese, para descrever a obra da autora:

Esse tratamento composicional do texto franqueia a entrada de uma multiplicidade de vozes para a superfície textual tornada uma peça de concerto onde as várias figuras se podem exprimir sem terem de se sujeitar ao império de um narrador ou verem apagado o timbre particular da sua voz – o que valeu serem os seus textos repetidamente considerados *polifônicos*. Isso explica que a escritora se veja, em mais um esforço de impersonalização, como uma *instância* – um entreposto onde se situa um nós, um coletivo de vozes – por onde transitam os testemunhos que são pronunciados nos seus textos (Monteiro, 2004, p. 10).

⁵⁹ "Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt. Auf der Bühne interessieren mich nicht Charaktere mit dem Nimbus von 'Persönlichkeit', sondern Prototypen. Mein Verfahren bleibt sichtbar und durchsichtig. Weder Autor noch Personen sind Geheimnisträger. Die Figuren auf der Bühne stehen für etwas, sie sind für mich Werkzeuge, mit denen ich meine Aussage machen will, denn ich glaube an das Theater als ein politisches Medium."

Para ele, a autora se torna uma espécie de mediadora entre a realidade e o público, colocando seu filtro de compreensão e leitura do mundo dentro de sua obra. Esse filtro (como a perspectiva marxista e feminista da autora) é capaz, segundo Monteiro, de proporcionar “novos olhares sobre testemunhos e textos consagrados” e, ao mesmo tempo, faz emergir “vozes que são sistematicamente silenciadas, reprimidas e marginalizadas” (2004, p. 11), como a de mulheres, estrangeiros ou do proletariado. E isso, é claro, depende de quais textos e fontes a autora está trazendo, além do alvo do teor crítico.

Esse tipo de construção gera uma relação específica com leitores e público. Como aponta o tradutor Bruno Monteiro:

O uso insistente mas ponderado da montagem, que pratica a intertextualidade como procedimento que incrusta um pedaço de palavras forasteiras como ponto de fixação para suportar a continuação do trabalho de inventividade e reciclagem da escritora e, mais tarde, por ocasião da leitura, para fazer vibrar um ponto sensível dos nervos do leitor, onde ainda ressoa talvez a tonalidade e significado que tinham esses excertos no seu contexto nativo, o uso da montagem, escrevíamos, permite primeiramente expor os curiosos encontros e os estranhos parentescos que existem entre certas linhas de pensamento (Monteiro, 2004, p. 10).

Ou seja, entrar em contato com o texto de Jelinek também é entrar em contato com outros textos, e ter sentimentos de familiaridade ou estranhamento em relação a eles. Outro resultado possível deste texto em relação ao público foi levantado por Rizzo (2014): o risco de o seu público perder a “dimensão crítica” da sua obra (assim como acontece com outros satíricos). Com isso, Rizzo explicita o risco de o público não entender o teor crítico das citações e referências e confundi-los pela voz da própria Jelinek.

Para terminar essa parte, quero ainda citar uma frase de Jelinek em uma entrevista para Milind Brahme e Arati Kumari em 2020 (s.p.):

A forma dialógica sempre pareceu banal para mim (e mais adequada para o cinema; embora, é claro, produza peças magníficas); para mim o texto tem que ser tudo, sim, margem abandonada, com destroços flutuando por aí, e o público fica lá com longas varas, pescando o que quer que possa aproveitar.

E está aí. Se ler ou ver uma peça de Jelinek é um ato de pesca – e um único pescador não vai pescar todos os peixes do mar –, assume-se que o texto traz um número de referências maior do que aquele que um único leitor ou espectador

provavelmente entenderia. Mas essa questão pode não ser tão simples assim para a tradução – afinal, para traduzir um texto de Jelinek basta “pescar algumas coisas”? O outro polo, o “captar tudo”, é ainda mais ilusório. Esse é um problema que já se apresenta aqui, mas se discute mais para frente nesta tese.

2.1.4.5 Sekundärdrama

Da ideia de intertextualidade também deriva um dos outros conceitos importantes para a caracterização da obra de Jelinek: *Sekundärliteratur* [literatura secundária] e *Sekundärdrama* [drama secundário]. Em alemão, o termo é usado para descrever o material crítico sobre uma determinada obra, ou seja, não a obra em si, mas o que se fala, pesquisa e comenta sobre ela. Assim, entender um dos textos de Jelinek como *Sekundärliteratur* seria vê-lo como discorrendo sobre outros textos já conhecidos.

Uma das obras importantes sobre o conceito é o livro *Drama als Störung: Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas* [Drama como Incômodo: O conceito de Drama Secundário de Elfriede Jelinek], publicado em 2016 pela pesquisadora Teresa Kovacs. Como indicado pelo título de Kovacs, o termo *Sekundärliteratur* foi cunhado pela própria Jelinek em 2009 na revista *Theater heute*. Para Kovacs, “se o drama é descrito como um distúrbio, surge inevitavelmente a questão de quem está perturbando e quem está sendo perturbado” (p. 10), então os textos de Jelinek são uma perturbação do próprio drama⁶⁰. Nas minhas palavras: além da crítica social, já apresentada no trabalho, Jelinek faz também, em alguns textos, uma crítica literária em formato narrativo ou teatral. Nas palavras de Kovacs, o *Sekundärdrama* é um incômodo: “o drama secundário pode ser lido como um conceito que torna problemática qualquer categorização da literatura, bem como a formação de conceitualizações normativas” (Kovacs, 2016, p. 129)⁶¹.

⁶⁰ Na citação inteira: "Wenn das Drama als Störung bezeichnet wird, stellt sich unweigerlich die Frage, wer stört und wer gestört wird. Es sind Jelineks jenseits der historischen Kategorie Drama operierenden Theatertexte, die als Störung des Dramas begriffen werden können, es ist aber auch das 'Drama', das durch die Bezeichnung 'Sekundärdrama' mit Jelineks Theatertexten in Bezug gesetzt wird und so eine Störung erzeugt". (KOVACS, 2016, p. 10).

⁶¹ "Das Sekundärdrama kann somit als ein Konzept gelesen werden, das jede Kategorisierung von Literatur sowie die Funding normativer Begrifflichkeiten problematisch werden lässt".

Materialmente falando, o drama secundário é uma espécie de releitura ou continuação de uma obra já conhecida. Os dramas secundários de Jelinek apresentam as características já apresentadas aqui, mas trazem também uma espécie de crítica literária ao chamar atenção a um aspecto do texto ao qual se refere.

Kovacs também aponta para outro aspecto interessante do drama secundário: ele chama atenção para uma desigualdade entre os gêneros no teatro de língua alemã. “Além de escrever textos para o teatro ter sido um trabalho masculino por muito tempo, as funções de liderança no teatro também permaneceram reservadas aos homens por muito tempo”, afirma a pesquisadora (2016, p. 260). Assim, se associar com um texto mais conhecido é, claro, uma forma de dialogar e criticar o cânone, mas também pode ser uma técnica feminista de potencialmente atrair mais visibilidade para pautas e temas de seu interesse.

Além disso, Kovacs menciona que o *Sekundärdrama* também guarda uma relação íntima com a maneira de Jelinek trabalhar a noção de personagem em sua obra:

As rupturas e descontinuidades no (pós-)dramático também são criadas no drama secundário pela incorporação de personagens dos dramas primários nos dramas secundários, alienando-os e combinando-os com as vozes de outras figuras literárias, personalidades reais etc. (Kovacs, 2016, p. 142).⁶²

Como já vimos, a noção de personagem na obra de Jelinek é bem específica, e muitas vezes a autora vai se utilizar dessas misturas para formar seu tom crítico.

Alguns exemplos de dramas secundários. A primeira peça de Jelinek, de 1979, se chama *O que aconteceu com Nora após deixar a Casa de Bonecas, ou Pilares das Sociedades*. O texto faz referência no título a duas peças do escritor norueguês Henrik Ibsen (1828-1906): *A Casa de Bonecas* e *Os Pilares da Sociedade*. Jelinek apresenta uma espécie de continuação de *A Casa de Bonecas* ao especular o futuro da personagem que deixa a casa e o marido no final da peça de Ibsen. Ao mesmo tempo, traz vários elementos do enredo de *Os Pilares da Sociedade*, como a especulação imobiliária. A ideia de um drama secundário aqui deriva do fato de a peça ser ao

⁶² "Brüche und Abbrüche des (Post-)Dramatischen werden im Sekundärdrama auch dadurch erzeugt, dass Figuren der Primärdramen in die Sekundärdramen eingelagert, verfremdet und mit Stimmen weiterer literarischer Figuren, realen Persönlichkeiten etc. kombiniert werden" (Kovacs, 2016, p. 142).

mesmo tempo uma continuação (de *A Casa de Bonecas*) e uma releitura (de *Os Pilares da Sociedade*).

Ou, ainda, a peça *FaustIn and out*. Vê-la como uma literatura secundária é tomá-la como um texto que interpreta ou discute a obra de Goethe, e também subentende que quem acessa a obra de Jelinek tem um conhecimento ao menos superficial da obra referenciada. A peça é definida no seu subtítulo como *Sekundärdrama zu Urfaust* [Drama Secundário ao Fausto Original (se referindo aos poemas Fausto I e Fausto II)]. Nesse caso, Jelinek escreve uma didascália na qual afirma que a peça poderia ser encenada simultaneamente a *Fausto*, de Goethe, pegando imagens da peça original. “Dois aparelhos de televisão, nos quais talvez sejam mostradas algumas cenas de ‘Urfaust’ [Fausto Original], podem ser encenadas, filmadas e projetadas em parte no palco. Apenas uma sugestão”, afirma a autora (JELINEK, 2014, s.p.). Nesse caso, a peça de Jelinek explora a personagem Gretchen, quase sem falas na versão de Goethe, e critica a ausência de outras personagens femininas. Aqui, a ideia de *Sekundärdrama* se dá pelo fato de se tratar de uma exploração das personagens secundárias e dos acontecimentos ocorridos em paralelo ao drama principal.

Nos dois casos, porém, os textos de Jelinek e suas inspirações, seja Ibsen ou Goethe, guardam uma relação muito próxima e íntima. O conceito de *Sekundärdrama* é necessariamente relacional – só se pode ser segundo se houver um primeiro. O termo descreve a relação do texto de Jelinek com outro, o que explicita como projeto estético uma característica da própria literatura em si, que é o diálogo constante com outras obras, situações e contextos culturais.

2.2 AS PEÇAS

As peças de Jelinek se encontram publicadas, principalmente, de duas maneiras: pela editora alemã Rowohlt em formato de livro ou no site da autora, com acesso aberto e gratuito. Algumas das peças foram publicadas na íntegra ou em partes em veículos de imprensa, como no jornal *Falter* ou na revista *Theater Heute*, antes de serem disponibilizadas em livros ou no site. Quando publicados em livros, os textos teatrais de Jelinek são em geral combinados em volumes, com mais de uma

peça por edição, e mais raramente de forma isolada. Assim, a maioria da sua obra teatral encontra-se disponível para leitores de língua alemã hoje.

Outro aspecto ressaltado com frequência na fortuna crítica é o fato de suas obras terem sido, ainda mais no começo de sua carreira, encenadas principalmente na Alemanha. Janke e Kovacs (2013) ressaltam inclusive que um dos grandes polos de encenação da autora nos anos 1980 foi o *Schauspielhaus Bonn*, enquanto Honegger (2006) aponta a *Deutsches Spielhaus* de Hamburgo como um dos polos de encenação da nova fase de Jelinek (depois da publicação de *Wolken.Heim*). Em um círculo vicioso entre sua má fama na Áustria e sua presença nos palcos alemães, é impossível dizer qual veio antes. Honegger (2006) atribui o fato sobretudo a uma afinidade criativa com Frank Baumbauer, então diretor da *Deutsches Schauspielhaus*. Mas vale ressaltar que hoje em dia suas peças são amplamente encenadas na Áustria também⁶³.

Outro aspecto da estética teatral da autora levantado com frequência é o uso de algumas estruturas das tragédias gregas. “As estruturas formais básicas da tragédia grega antiga, como o coro e o relato do mensageiro, estão presentes nos textos teatrais de Jelinek, construindo novas formas derivadas dos elementos historicamente sedimentados”, afirma, por exemplo, a pesquisadora Monika Meister (2013, p. 69)⁶⁴. Meister defende também que a maneira com que a autora (des)constrói a noção de personagem se assemelha à noção clássica de coro:

⁶³ A título de amostragem não-oficial: no período que passei realizando minha pesquisa na Áustria, entre setembro de 2022 e maio de 2023, duas peças novas de Jelinek foram encenadas: em Berlim, foi realizada a estreia do texto biográfico *Angabe der Person* (2022), e em Zurique a estreia de *Sonne, los jetzt!*. Em Viena, foram encenados *Lärm. Blinde sehen. Blinde sehen!*, uma peça recente que reflete questões da pandemia, *In den Alpen*, peça de 2002 sobre um desastre que resultou na morte de centenas de austríacos em um túnel perto dos Alpes, e *Der ideale Mann*, uma tradução de Jelinek para o texto *An ideal husband* de Oscar Wilde. Além disso, foi realizada a encenação de quatro ensaios da autora por quatro companhias teatrais diferentes no teatro Werk X. Ainda na Áustria, foi realizada uma montagem de *Prinzessinnen Dramen* em Innsbruck.

⁶⁴ “Formale Grundstrukturen der antiken griechischen Tragödie wie der Chor und der Botenbericht sind in Jelineks Theatertexten präsent, konstruieren neue, aus den geschichtlich sedimentierten Elementen gewonnene Formen”.

O discurso do coro, que é um discurso coletivo múltiplo, estrutura fundamentalmente os textos teatrais de Jelinek. Ele se distingue da fala individualizada e subjetiva, representa formações de uma fala que também realiza sua dimensão poética no modo de fala de um indivíduo não identificável. Desde a tragédia antiga, o protagonista fica em frente ao coro; o espaço entre o ator e o coro constitui os níveis de comentário e reflexão sobre o evento trágico (idem)⁶⁵.

A argumentação de Meister ressalta pelo menos dois aspectos importantes da obra da autora: a reação ao evento trágico e o fato de que a autora traz um discurso coletivo múltiplo, feito por meio da colagem de vários discursos sociais e públicos, para o palco. Assim, não são personagens ou histórias que estão no palco: são os discursos em si.

Para Haß (2013), a estética teatral de Jelinek é construída justamente por meio da polifonia. Haß defende que o uso de várias vozes decompõe uma unidade da figuração e afirma ser a estética teatral de Jelinek uma “estética do ator” (Schauspielerästhetik) (2013, p. 63). Isso vai de encontro com uma fala da própria Jelinek sobre suas personagens: “Minhas peças se recusam a ser teatro psicológico. As personagens não falam por si próprias. Elas não são pessoas, não são seres humanos, mas balões de fala⁶⁶. Elas se constituem a partir do que dizem, não do que são” (Jelinek, 1989, p. 143)⁶⁷. Veremos exemplos dessa construção nas próximas páginas.

Um último comentário pertinente antes da apresentação das peças diz respeito à relação entre os textos de Elfriede Jelinek e as suas montagens. Em 1979, quando foi realizada a primeira encenação de *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, houve uma polêmica sobre um suposto desentendimento entre Jelinek e o diretor da peça. Então a autora começou a se

⁶⁵ "Das chorische Sprechen, das ein vielfältig kollektives Sprechen ist, strukturiert Jelineks Theatertexte grundlegend. Es setzt sich ab von der individualisierten, subjektiven Figurenrede, stellt Formationen eines Sprechens dar, das seine poetische Dimension auch im Klang eines nicht identifizierbaren Einzelnen realisiert. Dem Chor steht seit der antiken Tragödie der Protagonist gegenüber; der Raum zwischen Schauspieler und Chor konstituiert die Ebenen des Kommentars und der Reflexion des tragischen Geschehens".

⁶⁶ Um comentário breve sobre a tradução da palavra *Sprachschablonen*. Nesta composição, se refere a balões de fala (como vemos em quadrinhos e charges). Ainda assim a palavra “Schablonen” de forma isolada admite significados como estêncil, padrão, molde. Assim, a palavra também poderia ser interpretada como um padrão de linguagem, um molde de linguagem.

⁶⁷ "Meine Stücke verweigern sich dem psychologischen Theater. Die Figuren sprechen nicht aus sich heraus. Sie sind keine Personen, keine Menschen, sondern Sprachschablonen. Sie konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind".

afastar das companhias teatrais e lhes deu abertura para interpretar seus textos como quisessem. Em seus textos mais recentes, a autora se abstém de qualquer comentário que dê indicações para as montagens, como didascálias ou lista de personagens. Conforme já mencionado, seus textos são grandes blocos escritos que devem ser divididos em cenários indeterminados – a autora não só *permite* ou *incentiva* as escolhas das montagens, mas as *força* ao não dar nenhuma possibilidade pronta.

O resultado é diversas montagens de um mesmo texto apresentarem grandes diferenças entre si. Pewny e Martens afirmam que “as dramatizações são uma forma frequente de adaptação dos textos de Jelinek” (2013, p. 312). Para Jürs-Mumby (2013), essa liberdade faz diretores e dramaturgistas se tornarem coautores criativos do trabalho da autora. Se isso é por um lado verdade para todos os diretores e dramaturgistas, Jelinek faz com que esse processo seja ressaltado.

Porém, o foco nesta tese está nos textos originais de Jelinek, não os trabalhados pelas companhias e utilizados pelas montagens. Ainda assim, será feito um esforço para ressaltar algumas das montagens emblemáticas, com o objetivo de ressaltar as maneiras com que o texto em questão foi encenado e celebrar este aspecto do texto.

A seguir, apresento as duas peças do *corpus* desta pesquisa. A escolha delas parte do meu interesse, pessoal e acadêmico, por textos que discutam feminismo ou questões das mulheres (ainda que esta preocupação esteja presente na obra de Jelinek quase na íntegra, alguns dos textos têm esse tema como mais central). Procurei, por um lado, peças de maior relevância dentro da obra da autora segundo a fortuna crítica e, por outro, textos que possam contribuir com o debate sobre o tema no Brasil. A primeira delas, *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares da Sociedade* fez parte da escolha por já ter sido traduzida (por Angélica Neri, Luiz Abdala Jr., Ruth Bohunovsky e por mim) dentro de um projeto de tradução coletiva iniciado em 2020 – projeto que foi um dos motivadores da minha escolha da autora como tema para esta tese. Mas, ainda que a tradução não figure como um dos resultados da tese, trago aqui uma descrição da obra e do processo de tradução para enriquecer o debate. Além disso, o trabalho de tradução coletiva moldou minha maneira de ler e pensar sobre Jelinek e, com certeza, fez parte do meu processo de escolha da escolha da segunda peça, *Sobre animais*.

2.2.1 O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades

Como já mencionado, trata-se da primeira peça de Elfriede Jelinek, encenada pela primeira vez no festival *Steirischer Herbst* [Outono na Estíria], na cidade de Graz, em 1979. Como Bohunovsky (2023) lembra, Jelinek publica sua peça cem anos depois de *A Casa de Bonecas*, de Ibsen, ter estreado nos teatros dinamarqueses. Segundo Kallin (2012), o impulso de ler e trabalhar com a peça veio quando um amigo de Jelinek, Wilhelm Zobl, começou a traduzir as peças do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen para o alemão, na década de 70.

Também como já mencionado, a peça de Jelinek remete principalmente a duas peças do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen: *A Casa de Bonecas* e *Pilares da Sociedade*⁶⁸. A primeira, ao mostrar uma esposa e mãe decidindo sair de casa ao perceber que não era vista como um indivíduo em sua casa, causou um certo escândalo na sociedade no final dos 1800 e teve seu final mudado em várias encenações. “À época, [...] uma mulher optar por uma vida independente e, além disso, abandonar sua família, era algo inimaginável”, afirma Bohunovsky (2023). A peça se tornou uma das maiores representações da *new woman*, figura que começava a surgir na arte e na sociedade europeia do período. A *new woman* nega uma estrutura patriarcal e busca entrar em espaços que antes lhe eram negados, como o espaço acadêmico ou o mercado de trabalho. Muitas vezes, na arte, são representadas como mulheres de cabelos curtos, roupas mais simples e práticas, andando de bicicleta e passeando sozinhas pelas cidades. A questão é que a Nora de Ibsen se dá conta do problema do patriarcado a um ponto em que ele lhe fica insustentável, mas não revela as opções que restam a essa mulher.

A segunda referência de Jelinek é a obra *Pilares da Sociedade*, obra sobre especulação imobiliária – um investidor compra por um preço barato um terreno considerado inútil por ter a informação privilegiada de que uma ferrovia passaria por ali, o que lhe renderia uma volumosa indenização do governo.

É justamente essa a combinação proposta por Jelinek: a lacuna deixada pelo final de Ibsen, ou seja, como Nora vai se tornar um indivíduo, se mistura com a

⁶⁸ As edições mais recentes das peças são Ibsen (2024) e Fonseca (2019), respectivamente.

especulação e a economia. Essa peça traz uma ótima apresentação da tese central da obra de Jelinek: como vários problemas sociais, como a desigualdade entre homens e mulheres, encontram suas raízes no sistema capitalista, e não podem ser resolvidos completamente de forma isolada – posição de Jelinek até hoje.

Diferentemente das peças mais recentes da autora, ainda é possível descrever um enredo para esta peça. *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* inicia com Nora buscando emprego em uma fábrica da indústria têxtil. O diálogo com o supervisor de Recursos Humanos deixa clara a diferença de posturas e discursos: enquanto Nora diz: “Quis me transformar, por meio do trabalho, de objeto em sujeito” (Jelinek, 2023, p. 43), o supervisor adota uma postura mais capitalista e ressalta de que as pessoas são substituíveis em uma fábrica: “não é do seu cérebro que estamos precisando”, afirma a personagem (Jelinek, 2023, p. 45).

Já dentro da fábrica, algumas cenas mostram a interação entre Nora e as demais operárias. A maioria delas é definida simplesmente como “Operária” (a lista de personagens lista apenas “Operárias”). Elas podem ser encaradas tanto como uma personagem coletiva (já que não há distinção entre os indivíduos neste ponto) ou mesmo como uma espécie de coro e representam o grupo trabalhador como um todo – um grupo, no olhar de Jelinek, com desejos simples e clichês: encontrar maridos, ser dona de casa e ter filhos. Basicamente, ocupar o lugar que Nora tinha antes de abandonar seu lar. Apenas duas personagens se destacam nesse ambiente além da própria Nora: Eva, uma operária com nome sugestivo que representa um olhar mais crítico ao sistema, mas ainda limitado ao seu círculo imediato; e o gerente, que busca constantemente ter um relacionamento com Nora – na minha leitura, seu personagem representa a tentativa de mudança de Nora não é percebida ou aceita pelos homens ao seu redor, que continuam a vê-la apenas como uma parceira ou um relacionamento em potencial.

Nora já começa a notar como seu plano de se tornar um indivíduo talvez não esteja dando certo – no final da cena quatro, afirma: “Eu não aguento mais isso aqui. Preciso estar em um ambiente onde meus filhos esperem por mim. Quero viver só pelos meus pequenos e me redimir dos meus erros” (Jelinek, 2023, p. 62). Mas a situação muda quando, no dia seguinte, a fábrica recebe a visita de um grupo de empresários e Nora chama atenção do cônsul Weygang. Nora deixa a fábrica, mas não para voltar para sua própria casa – mas sim para viver com ele.

A cena oito apresenta um cenário muito diferente – alguns meses depois do início do relacionamento entre Nora e Weygang, o cônsul conversa com um ministro para obter vantagens na especulação e nos negócios. A troca, tal qual solicitada pelo ministro, é ficar com Nora, que passa então a fazer parte da negociação entre os dois. A cena seguinte mostra o descompasso da relação entre Nora e Weygang: Nora usa o campo semântico do amor, enquanto Weygang se refere ao campo semântico dos negócios para tratar dos dois. Ele afirma, por exemplo: “Eu investi em você, e não foi pouco” (idem, p. 101). Então pede que Nora vá para a cama com seu ex-marido, Helmer, para obter informações sobre o terreno da fábrica, objeto de especulação imobiliária nesta peça.

A seguir, acompanhamos uma cena bastante sexual entre Helmer e Nora, em que Nora se veste com couro e usa um chicote para proporcionar um prazer masoquista em Helmer e, assim, obter informações privilegiadas. Mascarada por boa parte da interação, Nora só se revela mais ao final, escancarando a humilhação de Helmer.

No final, Nora ainda acredita que continuaria sua relação com Weygang, mas ele então a abandona – afinal, ela já desempenhou seu papel para ele e começa a ser menos atraente a seus olhos. “Se você ficar bem quietinha, eu mesmo arrumo um negócio para você, uma lojinha de tecido ou uma papelaria – o que você preferir –, provavelmente de tecido, já que você é uma mulher” (Jelinek, 2023, p. 160). Abandonada, Nora se vê atuando como prostituta – chegando inclusive a atender o ministro já mencionado. Isso até que Krogstad, personagem de Ibsen que chantageia a Nora em *a Casa de Bonecas*, entra no espaço pronto para atirar em Nora a pedido de Helmer (mas, no melhor do humor da Jelinek, está munidos apenas de uma pistola de água). O objetivo seria acabar com qualquer possibilidade de Nora prejudicar possibilidades futuras de Helmer. Krogstad só chantageia o ministro e Nora termina por perder o cliente.

A peça se encerra com Nora de novo em sua casa e com Helmer, agora donos de uma pequena loja de tecidos, jantando e ouvindo rádio. Weygang fica mais rico – como uma notícia da rádio dá a entender – enquanto o casal mal sai do lugar e talvez chegue até a piorar sua situação. Músicas nazistas acompanham mensagens antissemitas na rádio.

Outro aspecto da relação da peça com as obras de Ibsen é que Jelinek não se inspira somente nas peças em si, mas também no que supostamente foi dito por

Ibsen em uma entrevista. O programa da peça, em uma montagem realizada no Volkstheater em 1991, afirmava que

[d]ificilmente há um drama na literatura mundial em que a pergunta “O que aconteceu depois?” tenha sido feita com tanta frequência quanto em “A Casa de Bonecas”, de Ibsen – “Ela talvez possa voltar para o marido e os filhos, mas também pode vagar como artista de circo”, respondeu o próprio Ibsen certa vez (Volkstheater, 1991).⁶⁹

Assim, supondo que a citação de Ibsen seja verídica, e não apenas um mito, Jelinek se aproveita dessas possibilidades para explorar o possível futuro de Nora, que durante toda a peça dança e faz acrobacias no palco. Segundo as instruções iniciais da autora,

é essencial que Nora seja representada por uma atriz com bom desempenho acrobático e que também saiba dançar. Ela precisa conseguir executar os exercícios de ginástica indicados, embora seja irrelevante se isso ocorre de modo “profissional” ou não. Ou seja, seus movimentos podem tranquilamente deixar uma impressão um pouco desajeitada. (Jelinek, 2023, p. 40)

Ou seja: se Ibsen disse que Nora poderia muito bem ter fugido para o circo, isso também é aproveitado no texto de Jelinek – uma intertextualidade com discursos que transcendem os textos literários tomado como base para o drama secundário em si, se aproveitando de discursos sobre este texto.

Quando a peça estreou, Jelinek não vivia reclusa e ainda participava mais ativamente tanto da montagem da peça quanto de sua recepção, com falas e entrevistas sobre a obra. Além disso, uma pequena polêmica com o diretor da primeira montagem, Kurt Josef Schildknecht, foi abordada na mídia da época. Segundo Mayer e Koberg (2006), a autora pediu ao diretor para a peça não se passar nos anos 1920, mas sim no presente – mas isso apenas para mudar de ideia pouco tempo depois. Tanto que na versão publicada da peça o tempo é descrito da seguinte forma: “A peça está ambientada na década de 1920. Mas também é possível sugerir ‘saltos cronológicos’ por meio do vestuário das personagens, sobretudo indicando o futuro

⁶⁹ "Wohl bei kaum einem Drama der Weltliteratur wurde die Frage ‚Was geschah nachher?‘ so häufig gestellt wie bei Ibsens ‚Nora‘. [Em alemão, a tradução mais frequente para o título de Ibsen é *Nora*]– „Sie kann vielleicht zu ihrem Mann und ihren Kindern zurückkehren, sie kann aber auch als Zirkuskünstlerin umherziehen“ antwortete einmal Ibsen selbst darauf". Não foi possível encontrar a fonte para a citação de Ibsen.

que já se anuncia” (Jelinek, 2023, p. 40). Jelinek não foi à estreia e a carta que escreveu ao diretor explicando seus motivos vazou na mídia supostamente sem autorização de nenhum dos dois.

O jornal *Volksstimme Wien*, na época da estreia da peça, definiu a peça da seguinte forma: “Onde a peça de Ibsen termina, Jelinek começa e mostra como o eventual fracasso de Nora é um fracasso da limitada ideologia burguesa de emancipação” (Jelinek, 1979)⁷⁰. Já a repórter Eva Schäffer (1979) afirma que a peça é provocadora e corajosa para o teatro da época.

Outro aspecto ressaltado na crítica (p. ex. Haider, 1979), é o fato de a atriz Petra Fahrnländer, que interpretou Nora em 1979, também já tinha então interpretado a Nora de Ibsen nos palcos de Graz. Para Haider, essa é uma camada de interpretação interessante para frequentadores locais de teatro, pois acentua ainda mais a relação entre os dois textos.

Segundo um levantamento de Janke (2023), foram feitas pelo menos 33 montagens diferentes de *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* ao redor do mundo, sendo que a última não terminou sua temporada – realizada em 2020, foi interrompida com a pandemia de Covid-19

A montagem da temporada de 1991/1992 no *Volkstheater* é uma das citadas com mais frequência na fortuna crítica sobre a obra da autora, pois usou cinco atrizes diferentes no papel de Nora: Cornelia Lippert, Babett Arens, Beatrice Frey, Andrea Eckert e Gabriele Schuchter. Elas se revezaram no papel de Nora, interpretando-a em momentos diferentes da peça, enquanto as demais encenavam as operárias e demais personagens femininas. A ideia era tanto mostrar a multiplicidade de Nora, que age de diversas maneiras durante a peça (característica acentuada pelas diversas aparências e maneiras de interpretar das diferentes atrizes), mas também mostrando que, na visão de Jelinek, somos todas Nora – é impossível sair completamente de um sistema de opressão e de ocupar os espaços disponíveis para as mulheres. As tentativas de Nora só a levam para espaços onde outras opressões acontecem – e, em seu pessimismo, o mesmo aconteceria sempre, independente da mulher que ocupasse essa posição. Isso reforça a ideia de Nora ser um tipo, não uma

⁷⁰ “Wo Ibsen aufhört, fängt Jelinek mit ihrem Stück an und zeigt wie das schließliche Scheitern der Nora ein Scheitern begrenzter bürgerlicher Emanzipationsideologie ist” (JELINEKS NORA, 1979).

personagem aprofundada e psicológica. São as fotos desta montagem de 1991/1992 que acompanham a publicação da tradução brasileira da peça (Jelinek, 2023).

Aliás, este é o tom da crítica feita por Jelinek nesta obra: não importa a vontade individual ou a determinação de uma mulher na sociedade. Dentro de um sistema capitalista, no qual o poder é determinado por dinheiro, e quem ganha dinheiro é quem já tem dinheiro, uma mulher não consegue alcançar sua independência plena. Em um dos textos críticos publicados na época de estreia da peça, Scheuch (1979) afirma que:

Pode-se concluir: Se Nora tivesse ficado em casa, teria tido uma vida melhor. Mas não é isso que Elfriede Jelinek quer dizer. Ela quer mostrar que as condições econômicas objetivas são mais fortes do que o desejo pessoal de mudar fundamentalmente a própria vida. Uma peça didática, portanto, que sofre, no entanto, com o fato de nem sempre conseguir fazer jus ao objetivo pretendido – a mulher como lutadora contra dois sistemas de opressão ao mesmo tempo: o capitalismo e o falocentrismo⁷¹.

Ou seja: a sociedade é um imperativo da qual as personagens da peça não escapam.

Como já mencionado, há uma inversão no uso dos campos semânticos de amor e do dinheiro ou do mundo financeiro. Isso mostra, por um lado, as diferenças entre os interesses, expectativas e vontades de Nora e Weygang. Mas, além disso, isso já indica um dos aspectos da obra de Jelinek – a ausência de um diálogo. Afinal, mesmo a peça apresentando uma estrutura visual de diálogo, com indicações de personagens e falas, as personagens nem sempre estão dialogando de fato. Estão, sim, falando cada uma a sua vez. Mas isso não quer dizer que as personagens estejam de fato trocando informações. Um exemplo, de quando Weygang pede a Nora para ter relações sexuais com Helmer para obter informações privilegiadas:

WEYGANG: Depois de todos, todos esses meses, chegou a hora de falar sério.

NORA: É, porque nosso amor agora é mais profundo e maduro. Porque, diante de um sentimento assim, ficamos humildes e sérios.

WEYGANG: Meu estominho torrou dinheiro outra vez?

NORA: Essa seriedade toda não esconde seu lado brincalhão. (...)

⁷¹ “Man könnte den Schluß ziehen: Wäre Nora daheim geblieben, hätte sie es besser gehabt. Aber das wollte Elfriede Jelinek nicht sagen. Sie will zeigen, daß die objektiven ökonomischen Verhältnisse stärker sind als der persönliche Drang, sein Leben grundlegend zu ändern. Ein Lehrstück also, das allerdings darunter leidet, daß es dem angestrebten Ziel – die Frau als Kämpferin gegen zwei Unterdrückungssysteme zugleich, den Kapitalismus und den Phallogentrismus – nicht immer gerecht werden kann”.

WEYGANG: Ah, hoje não estou nem um pouco feliz, meu coração.

NORA: (...) Que bom que no nosso amor não existe seu e meu, só o nosso!

WEYGANG: Lamento, mas ainda há um forte meu.

NORA: Eu nunca procurei o meu, apenas o seu!

WEYGANG: O capital é a única coisa que sempre procura se multiplicar e ainda assim não sofre avarias em sua beleza, enquanto as mulheres que se dedicam à multiplicação geralmente sofrem danos em sua aparência.

NORA: Mas eu não tenho planos de desfigurar minha aparência (Jelinek, 2023, p. 98-99).

Como pode se observar, enquanto Weygang busca puxar a conversa para o campo financeiro, Nora a puxa para o relacionamento e para o amor. Mas, enquanto Weygang dá a entender que suas prioridades são outras (o capital), Nora ainda parece se iludir quanto a um amor profundo presente na relação dos dois.

A Nora de Ibsen era esposa e mãe, e assumiu uma posição de chefia da casa quando o marido estava incapacitado de tomar decisões. Quando o marido descobre a situação, a humilha, afirmando que a decisão não cabia a ela. A Nora de Ibsen sai de casa em busca de sua autonomia. A Nora de Jelinek está na busca de si mesma, mas só se depara com posições clichês para mulheres: operária e assediada, amante e prostituta. Mas não consegue ocupar a posição que gostaria quando partiu de casa – a de sujeito autônomo. Suas definições são sempre relacionais: é filha (de alguém), esposa (de alguém), mãe (de alguém), empregada (de uma empresa) e amante (de alguém). Nora passa do poder do marido, para o poder do dinheiro, para o poder do chefe (e assédio dos colegas de trabalho), para o poder do amante, do dinheiro e, novamente e finalmente, do marido. A Nora de Jelinek não alcança a emancipação que a Nora de Ibsen buscava.

A Nora de Jelinek não é uma heroína feminista, mas uma vítima do sistema. Mesmo quando percebe o quanto o patriarcado não lhe considera um sujeito autônomo, capaz de tomar suas decisões (o que acontece já na peça de Ibsen), ela não consegue encontrar as saídas para isso, e acaba entrando cada vez mais em armadilhas. Como trabalhadora, vive as opressões do mercado e do capitalismo, o salário baixo, o cansaço extremo e o assédio dos colegas; ao buscar uma vida boa e um amor sincero ao lado de um *bon vivant* garanhão, se vê usada como um objeto de desejo e uma moeda de troca para informações, novamente sob a sombra do capitalismo. Uma terceira saída, como prostituta, também se mostra frustrada – com o envelhecimento, deixa de ser um objeto desejável para consumo masculino. Por fim, se torna uma pequena burguesa, dona de uma loja, e, novamente, mãe e esposa. Em diferentes momentos, todos esses são clichês da narrativa e da experiência das

mulheres. “Jelinek parodia, assim, a linguagem e os objetivos do movimento de mulheres burguesas da década de 1970, que se propunha a se realizar passando de dona de casa a trabalhadora”, afirma Kallin (2012, p. 98)⁷². O feminismo e a independência das mulheres são, para Jelinek, frustrados pelo capitalismo e pelo mercado, relacionados também à ascensão do nazismo dentro do contexto da peça. Dentro de um materialismo fálico, afirma Polt-Heinzl (2013, p. 263), “a relação entre os sexos é resolvida em dinheiro, os homens pagam às mulheres, que só podem se apropriar do dinheiro por meio de sua relação com os homens”⁷³. O corpo da mulher se torna um produto, independente da posição que ocupe.

Em termos de estilo, é necessário considerar que essa é a primeira peça de Jelinek, vários dos desenvolvimentos estéticos da sua obra mais madura ainda não estão presentes da mesma forma como os entendemos hoje. Ainda assim, muitas das características conhecidas da autora já estão ali, mesmo que de maneira mais simples ou atenuadas. Há um interesse em um ambiente social e político (ainda que não seja motivado por uma situação pontual), há um descaso com a noção de personagens, que se tornam apenas veículos de transmissão de discursos (por mais que as personagens já venham com uma bagagem dramática, e não peço perdão pelo trocadilho, de Ibsen), há uma flexibilidade na noção de tempo; há uma ausência de diálogo reais e a presença de várias referências (de um trecho da Bíblia a um hino nazista). Por mais que Jelinek tenha cunhado o termo drama secundário depois da escrita desta peça, poderíamos inclusive usá-lo para descrever a relação dele com os textos de Ibsen.

A pesquisadora Allyson Fiddler também defende que esta primeira peça apresenta componentes da técnica dramática de Jelinek. A preocupação política, a colagem, o tratamento da questão feminina, atrelada a uma dimensão contemporânea do tema, o sexo como *commodity* e a relação entre o capitalismo patriarcal e o fascismo são alguns deles. “Embora sirva claramente para mostrar como as mulheres são manipuladas pelo funcionamento do capital, a peça também funciona como um

⁷² “Jelinek parodiert damit die Sprache und Ziele der bürgerlichen Frauenbewegung der 1970er Jahre, die vorschlug, sich durch den Schritt von der Hausfrau zur arbeitenden Frau zu verwirklichen”.

⁷³ “Das Verhältnis der Geschlechter ist in Geld auflösbar, die Männer bezahlen die Frauen, die sich Geld nur über ihr Verhältnis zu Männern aneignen können”.

confronto crítico com certos axiomas feministas comumente aceitos [nas décadas de 70 e 80]”, afirma (Fiddler, 1994, p. 126).

Assim como em suas duas peças seguintes, *Clara S. e Krankheiten, oder moderne Frauen*, *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas* ou *Pilares das Sociedades* também se assemelha a um formato mais tradicional do teatro com didascálias e personagens. Mas, como já observamos, a autora não trabalha com personagens desenvolvidas psicologicamente. As personagens deixam de ser representações de pessoas e se tornam apenas falas, tipos, estereótipos.

Assim, em termos de personagem, já vemos o começo da desconstrução que alcançaria novas proporções em obras futuras. Jelinek (1996, p. 167) quer justamente mostrar que o “indivíduo é uma ilusão”. “Em *Nora*, esse sujeito ainda existe, é verdade, pessoas reais ainda agem, claramente delimitadas umas das outras, mas elas não se representam de fato, mas falam sua classe, ou seja: não são elas que falam, mas a LÍNGUA que fala a partir delas” (Jelinek, 1996, p. 167)⁷⁴.

Agora, damos um salto de 28 anos.

2.2.2 Sobre animais

Falar em enredo de *Sobre animais* é uma tarefa mais delicada, quase impossível. A ideia é muito mais de um ensaio performável no palco do que uma narrativa com começo, meio e fim. Mas há, isso sim, uma história por trás da narrativa.

Em 2006, o jornal austríaco *Falter* publicou parte de uma investigação policial que continha escutas telefônicas acerca de um caso de prostituição. A prostituição é legalizada e regulamentada na Áustria – mas esse caso era um pouco diferente. Se tratava de homens endinheirados que encomendavam mulheres usando uma agência ilegal acusada de tráfico de pessoas, trazidas principalmente do Leste Europeu (e sem necessariamente saber o trabalho que viriam a executar) e aliciamento de menores. O processo contava com mais de mil páginas de transcrições interceptadas pela polícia.

⁷⁴ “In der *Nora* gibt es dieses Subjekt noch, das ist richtig, es handeln noch wirkliche, voneinander deutlich abgegrenzte Personen, aber sie vertreten nicht eigentlich sich, sondern sie sprechen ihre Klasse, also: nicht sie sprechen, sondern ES spricht aus ihnen”.

Como já vimos, Jelinek é uma grande consumidora de mídia. E este texto lhe chamou atenção. Segundo a própria autora afirmou em entrevistas, não foi exatamente o conteúdo que lhe chocou, afinal, histórias como essas são conhecidas e, infelizmente, frequentes. Chamou a atenção da autora que as transcrições lhe permitiram acessar a linguagem exata e original usada por homens para tratar mulheres. Em uma entrevista concedida para o programa da peça de teatro, Jelinek (2007, s.p.) afirma que

[os protocolos] não me disseram nada que eu já não soubesse. Mas me forneceram a linguagem que eu não teria para isso. Afinal de contas, não sou um homem. Sempre trabalhei muito com citações, que é o que os escritores sempre fizeram [...], e esses protocolos me proporcionaram um nível totalmente novo de linguagem, em transcrição, por assim dizer, como um protocolo, novas vigas nas quais eu poderia inserir um teto, eles falam por si mesmas e sobre si mesmos, as citações. Eu não poderia ter inventado essa linguagem, embora, é claro, eu sempre soubesse que é assim que se fala das mulheres⁷⁵

Assim, ao ler, editar, organizar e levar essa linguagem para o palco, Jelinek busca causar um estranhamento, levar essa linguagem para mais pessoas e fazer uma crítica da maneira com a qual as mulheres são tratadas na sociedade.

Antes da encenação e eventual publicação em livro, o texto de Jelinek foi publicado em uma versão prévia no próprio *Falter*, o jornal que noticiou o fato em um primeiro momento. Com isso, a autora contribuiu para a repercussão do fato por mais tempo – afinal, principalmente depois de ter ganho o Prêmio Nobel, atrelar seu nome a um assunto lhe trazia uma certa visibilidade.

Em sua versão publicada inicialmente no site da autora e depois de forma impressa (Jelinek, 2009), *Über Tiere* é composto por duas partes, sem nenhuma instrução de palco, atribuição de personagens ou referências às fontes citadas. A primeira parte é enunciada por uma primeira pessoa em direção a um ouvinte, representado às vezes por um informal *du* e às vezes por um formal *Sie*. Segundo a

⁷⁵ “Sie [die Protokolle] haben mir nichts gesagt, was ich nicht schon gewußt hätte. Aber es hat mir die Sprache geliefert, die ich dafür nicht gehabt hätte. Ich bin ja kein Mann. Ich arbeite ja immer sehr viel mit Zitaten, was SchriftstellerInnen immer gemacht haben [...], und diese Protokolle haben mir eine ganz neue Sprachebene geliefert, sozusagen in Mitschrift, als Protokoll, neue Balken, die ich in die Decke einziehen konnte, sie sprechen sich selbst und für sich selbst, die Zitate. Ich hätte mir diese Sprache nicht ausdenken können, obwohl ich natürlich immer wusste, dass so über Frauen gesprochen wird. (JELINEK, 2006/2007).

pesquisadora Inge Arteel (2013), essa primeira pessoa “pode ser identificada como uma voz feminina – embora a afiliação de gênero não permaneça estável ao longo do texto – e seu interlocutor como masculino” (p. 182)⁷⁶. O texto começa falando de amor, com a frase: “Amar é um tipo específico de dependência, meu caro senhor”.

Já a segunda parte é uma colagem de trechos do texto original apresentada nas transcrições das escutas telefônicas. Segundo a pesquisadora Agnieszka Jezierska,

[a]s citações originais, que podem ser encontradas principalmente no segundo bloco e são escolhidas com muita precisão (Jelinek se refere a uma “escolha seletiva”), quase musicalmente processadas, formam apenas parte dos dispositivos artísticos estéticos. O texto, de fato, consiste em superfícies linguísticas bastante heterogêneas. Como a divisão oferece a única cesura externa no texto, ela tem enorme relevância. A ordem das duas partes é significativa porque a noção feminina idealizada de um grande e verdadeiro amor, a vaga busca por uma masculinidade imaginada e pelo “luxo dos sentimentos”, formulados por uma única voz feminina no primeiro bloco linguístico, são justapostos a vários falantes, principalmente homens, que expressam seu interesse no sexo à venda (2012, p. 121)⁷⁷.

Alguns termos são frequentes para se referir à técnica usada por Jelinek para a escrita deste texto: colagem, Montage Stück (peça de montagem) e ainda *ready-made* – palavra usada por Stegemann (2007, s.p.): “No trabalho de Elfriede Jelinek, cada palavra tem direito à sua própria jornada. O ponto de partida dessa jornada em *Über Tiere* é a ‘ready-made’ linguística dos protocolos de escuta de uma agência vienense de prostituição de luxo”⁷⁸, afirma o pesquisador. Mas, independentemente do nome dado à técnica, é relevante o papel da escritora em digerir o fato e levar ele para o palco, onde pode ser visto com (e por) outros olhos. O palco é um espaço para

⁷⁶ “Das sprechende Ich lässt sich als weibliche Stimme identifizieren - obwohl die Geschlechtzugehörigkeit nicht im ganzen Text stabil bleibt, ihr angesprochenes Gegenüber als männlich”.

⁷⁷ “Die Originalzitate, die vor allem im zweiten Block zu finden sind und sehr präzise gewählt (Jelinek spricht diesbezüglich von ‘selektiver Auswahl’), fast musikalisch verarbeitet wurden, bilden nur einen Teil der ästhetischen Kunstmittel. Der Text besteht nämlich aus recht unterschiedlichen Sprachflächen. Da die Teilung die einzige äußerliche Zäsur im Text bietet, ist ihre Bedeutung enorm. Die Reihenfolge der beiden Teile ist von Belang, denn der idealisierten weiblichen Vorstellung von der wahren, großen Liebe, der vagen Suche nach imaginierter Männlichkeit und dem ‘Luxus der Gefühle’, die von einer einzigen weiblichen Stimme im ersten Sprachblock formuliert werden, stehen verschiedene, vor allem männliche, Sprecher gegenüber, die ihr Interesse am käuflichen Sex bekunden”.

⁷⁸ “Jedes Wort hat bei Elfriede Jelinek ein Recht auf seine eigene Reise. Ausgangspunkt dieser Reise ist in *Über Tiere* das sprachliche ready made der Abhörprotokolle einer Wiener Escortagentur”.

a artificialidade da linguagem, da encenação: o que choca é ver uma linguagem real, de fato usada, deslocada e criticada. Além disso, é uma forma da autora fornecer algum tipo de legitimidade para a encenação deste texto, de sua contínua repercussão. Ao passar pela lente de Jelinek, o fato é levado ao status de literatura.

Em uma da entrevista publicada no programa da primeira montagem da peça, a entrevistadora pergunta se Jelinek não se incomoda de usar um material tão *grauslich*, horripilante. Jelinek: “Por que horripilante? Essa é a realidade. Os homens costumam falar sobre as mulheres dessa forma e, quando pagam por elas, naturalmente querem adquirir o que desejam receber em troca” (2007, s.p.). Ao usar uma linguagem real, lemos a sociedade em que vivemos. Na mesma resposta, comenta sobre a “conversa de negócios” empregada (idem). Ou seja, é uma questão de capitalismo. Quem tem dinheiro tem poder e o poder inclui o assédio (e a posse, por que não?) sexual. Esse é um pensamento já presente em *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*.

A relação entre capitalismo, gênero e sexualidade é, portanto, uma das mais contundentes do texto. Mas há, como já indica o título *Sobre animais*, a relação com uma animalidade. Assim como os animais, as moças em questão também são vendidas. “Os animais são seres nos quais se pode projetar tudo o que pode ser considerado animal, mas também humano”, afirma Jelinek (2007, s.p.)⁷⁹. Se ser humano é justamente se distanciar de ser animal, o que acontece quando há uma aproximação entre os dois? E quando essa aproximação é feita pelos homens, detentores do poder capitalista, em relação às mulheres e animais?⁸⁰ Essas são justamente algumas das preocupações de Jelinek no seu texto⁸¹. Quando perguntada do porquê deste título, a autora afirma: “Eu mesma gostaria de saber isso. Seria um insulto aos animais chamar esses homens que estão falando aqui de ‘animais’” (Jelinek, 2007, s.p.).⁸² Além disso, o autor Elias Canetti, também austríaco, também

⁷⁹ “Tiere sind Wesen, in die man alles hineinprojizieren kann, was man für tierisch, aber auch für menschlich halten könnte”.

⁸⁰ Conferir Haraway (2021) e Maciel (2023).

⁸¹ A relação com os animais não é nova na obra de Jelinek. *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, por exemplo, já traz o uso de apelidos carinhosos como “estorninho” ou “esquilinho”. Neste ponto, esta é uma referência a Ibsen, que já faz uso desse tipo de vocabulário. Ainda assim, tais apelidos, sempre no diminutivo, podem ser interpretados como pejorativos.

⁸² “Das möchte ich selber gern wissen. Es wäre eine Beleidigung der Tiere, diese Männer, die hier sprechen, ‘Tiere’ zu nennen”.

tem um livro com o título *Über Tiere*: uma antologia de textos e contos de fada que lidam, justamente, com animais.

Outro ponto levantado pela autora se refere a uma questão geopolítica: a maioria das pessoas trazidas com falsas alegações vinham de países do leste europeu em busca de uma qualidade de vida maior. Isso não é por acaso – há uma questão de eurocentrismo e imperialismo envolvidos.

Além disso, outro aspecto da primeira parte do texto é ser enunciado por uma única voz lírica – tanto que a primeira encenação optou por um monólogo da atriz Sylvie Rohrer. Mas, encenado por uma ou mais pessoas, este lamento não recebe em nenhum momento uma resposta. De certa forma, é como se pedisse uma resposta dos leitores e do público.

A aproximação aos animais, a alienação de estar em um lugar novo sem falar uma língua, o fato de não receber uma resposta – essas são maneiras com as quais Jelinek volta a um dos temas centrais da sua obra, já presente também em *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*: a impossibilidade da mulher deixar de ser um objeto para ser sujeito.

Outro aspecto a ser considerado é que, apesar do tema pesado e sensível, Jelinek não abandona o humor. Trocadilhos, ironias, duplos sentidos e outros usos semelhantes da linguagem estão presentes no texto, como em basicamente todos os seus textos. Sua função não é aliviar o tema, mas intensificar o desconforto de quem lê ou assiste à peça – como veremos com mais atenção no capítulo 4 e na tradução em si, no capítulo 5.

Mais um aspecto importante deste texto é seu enquadramento no chamado teatro “pós-dramático” – Lehmann define o teatro dramático como aquele que se entregava a ilusões, usando recursos como figurino, iluminação, cenário, áudios e assim por diante para criar a ilusão de realidade; e afirma que “o teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral” (2008, p. 26). Segundo os pesquisadores Elisabeth Kargl e Hervé Quintin,

Desde *Volken.Heim*, o “teatro” de Jelinek tem sido frequentemente citado como uma expressão emblemática desse desenvolvimento [teatro pós-dramático], tanto que ilustra esse padrão de ruptura. De fato, ele parece operar uma desconstrução sistemática e radical de vários dos principais “componentes” do teatro dramático: renúncia da narrativa, de qualquer dinâmica narrativa, diluição da relação com um palco posicionado como o mundo de referência (ou sua representação), desmantelamento do personagem como uma figura identificada e incorporada etc. (2014, p. 54)⁸³

Ou seja: o texto de Jelinek não é apenas um exemplo de teatro pós-dramático⁸⁴, mas um dos grandes motores da mudança. Ainda sobre essa discussão, é possível mencionar a tese de doutorado de Artur Kon, “Elfriede Jelinek: do texto impotente ao teatro impossível”, defendida em 2021.

Um dos grandes motivos para a escolha deste texto para o *corpus* dessa pesquisa é este texto dialogar com uma realidade de violência contra as mulheres que vivemos cotidianamente no Brasil. Assim, acredito que a voz literária de Jelinek pode jogar luz neste cenário e contribuir para não o silenciar.

Dado que para esta tese, quando digo que Jelinek é a voz principal, estou me referindo aos seus textos teatrais, em especial aos dois apresentados aqui. Assim, a tradução de textos de teatro se torna uma voz importante:

2.3 TRADUÇÃO DE TEATRO

As pesquisas sobre as relações entre teatro e a obra de Jelinek são vastas na produção acadêmica internacional sobre a obra da autora. Como já mencionado, no Brasil temos Kleine (2023) e Kon (2021) como teses que aprofundam este debate. Em contexto global, Lehmann (2008) chega a mencionar Jelinek em sua obra sobre o teatro pós-dramático, e Fleig (2024) traz uma visão panorâmica sobre a pesquisa sobre Jelinek em relação ao pós-dramático. Essas discussões podem render – e já renderam – teses inteiras.

⁸³ “Depuis le texte *Volken. Heim*, le « théâtre » jelinekien est souvent invoqué comme expression emblématique de cette évolution, tant il illustre à première vue ce schéma de rupture. De fait, il semble opérer une déconstruction systématique et radicale de nombre de « constituants » majeurs du théâtre dramatique 3 : renoncement au récit, à toute dynamique d’ordre narratif, dilution de la relation à une scène posée comme monde de référence (ou sa représentation), démantèlement du personnage en tant que figure identifiée et incorporée, etc.”

⁸⁴ Desde que foi cunhado por Lehmann, o termo “pós-dramático” é debatido e até polemizado. A pesquisa está ciente destas questões, mas não as aborda por não ter relevância para o âmbito desta tese.

Mas, o que interessa mais para este trabalho, é pensar questões da tradução de teatro – um campo dentro dos Estudos da Tradução – e as especificidades desses tipos de texto. E claro, como esses conceitos podem ser transferidos para a prática que proponho aqui.

Uma das primeiras pesquisadoras a trazer um debate sobre tradução de textos dramáticos para o campo da pesquisa é Susan Bassnett. Ela problematiza a questão de a tradução de drama não ser resumida apenas à dimensão textual – trazendo a distinção entre a tradução de um texto dramático para publicação (também conhecida como *for page*) e a tradução de um texto dramático para o palco (conhecida como *for stage*), uma distinção que se dá na função do texto de chagada. Além disso, a autora começou debatendo, por exemplo, questões como a performabilidade de um texto, uma característica que considerava intrínseca ao texto dramático, uma espécie de potencial dramático que estaria presente nestes textos – conceito que veio a refutar em Bassnett (1998), justamente pela dificuldade de definição e a posterior realização de que o conceito era problemático.

A questão da performance aparece também em Sirkku Aaltonen (2000). A autora enfatiza a dimensão performática da tradução dramática. Para ela, o tradutor de teatro não deve entender o texto como uma obra estática, mas sim um documento performático materializado através da ação no palco. A tradução de uma peça de teatro, portanto, não se limita ao que está escrito no texto, mas envolve também as ações e as interações entre atores, diretores e o público. Ela também ressalta uma questão da temporalidade: os textos teatrais “são concebidos para o aqui e o agora”⁸⁵ (Aaltonen, 2000, p. 3) e podem, portanto, incluir aspectos efêmeros e localizados – o que Jelinek já faz nos seus próprios textos. Esta é, portanto, uma possibilidade levada para a prática de tradução proposta aqui.

Aaltonen (2000) também apresenta uma separação da tradução teatral em três tipos: a tradução introdutória, realizada para uma audiência mais ampla, sem ter em vista uma produção específica; a tradução em glossa, que se trata de uma tradução linguística com um público-alvo restrito, vista como um texto aberto que servirá como parte de um processo criativo, não seu resultado final; e a tradução para performance, que tem sua recepção em um contexto teatral específico depois de ter

⁸⁵ “... theatre texts [...] are conceived for the immediate here and now”.

sido trabalhada pela companhia em questão. Essa separação, ainda que ressalte como o texto teatral pode ser traduzido com objetivos diferentes, é um tanto limitadora em sua visão. Uma tradução introdutória, por exemplo, pode acabar servindo como base para uma tradução para performance.

Outro nome importante para o campo é o pesquisador Patrice Pavis. Pavis (1989) apresenta a visão de que a tradução de teatro pode não envolver apenas uma pessoa traduzindo quando se pensa em uma montagem, mas uma soma de tradutor, diretor e atores; e que, a partir disso, não é possível ver a tradução de teatro como uma atividade meramente linguística, mas sim como uma atividade de “confronto de culturas a situações de enunciações separatas em espaço e tempo” (p. 25). Com isso, ressalta também os aspectos culturais presentes nos textos teatrais e chama atenção, assim como depois faria Aaltonen (2000) para a questão do tempo. Apesar de apresentar uma visão ampla da tradução de teatro, envolvendo vários profissionais, o texto de Pavis deixa de lado as traduções não realizadas por uma companhia.

Entre pesquisas mais recentes, podemos citar Margherita Laera (2020). Em seu livro *Theatre and Translation*, a autora aborda a tradução de teatro a partir de uma perspectiva de quem traduz como criador. Para Laera, a tradução teatral é uma prática híbrida, envolvendo uma série de decisões criativas, a partir das quais o tradutor não se limita a reproduzir o texto original, mas cria um novo texto. Ela propõe a tradução de teatro como um processo de negociação constante entre o original e a cultura receptora, um processo que pode envolver a encenação. Além disso, assim como Pavis (1985) destaca como o teatro e sua tradução podem criar diálogos entre diferentes culturas – mas usa palavras como “encontro” e “recepção” ao invés de “confronto”. Seu debate gira em torno da ideia de hospitalidade – como podemos receber bem os textos de partida em uma nova língua.

Por fim, Massimiliano Morini (2022) pensa a tradução de teatro a partir das definições de tradução de Roman Jakobson: tradução interlingual (a tradução de um texto para outra língua), intralingual (diferentes versões escritas de um mesmo texto) e intersemiótica (do roteiro para performance). Para Morini (2022), uma tradução teatral é aquela que envolve uma, duas ou todas essas características. Em parte, o pensamento de Morini se distancia brevemente da dicotomia “para palco” e “para página”, mostrando que essas possibilidades são mais fluidas quando se pensa em teatro – mas ainda mantém uma distinção entre as duas, não superando de todo a diferença estabelecida na pesquisa do campo.

Meu texto, tal como é, é uma tradução para a página (ainda que a vontade de vê-lo nos palcos não seja nem um pouco pequena). Ainda assim, tomo algumas das características debatidas aqui para a prática – principalmente as ideias de Aaltonen (2000) para referências culturais relacionadas ao tempo da tradução e as ideias de Laera (2020) para diálogo entre culturas e recepção do texto de partida em um novo contexto de chegada. Dois trabalhos de tradução me deram inspirações práticas nesse sentido e serão apresentados a seguir.

2.4 INSPIRAÇÕES

Para este capítulo, gostaria de apresentar duas inspirações. A primeira, relacionado a um projeto de tradução da obra de Elfriede Jelinek, é o trabalho da tradutora austro-americana Gitta Honegger. A segunda é um projeto de tradução de teatro para livro. Se trata de *Hamlet ou Amleto?*, de Rodrigo Lacerda.

Começando pelas traduções de Gitta Honegger. Honegger nasceu na Áustria e se mudou para os EUA, onde foi professora na Arizona State University. Tradutora do alemão para o inglês, já trabalhou com outros escritores austríacos, como Elias Canetti, Thomas Bernhard e Peter Handke. Entre as peças de Jelinek, traduziu *Am Königsweg* [No caminho do rei], como *On the Royal Road: The Burgher King* (Jelinek, 2020b), *Schatten. Euridike sagt* [Sombras. Eurídice diz], como *Shadow. Eurydice Says* (Jelinek, 2017), o livro *Three Plays* (Jelinek, 2019), com traduções das peças *Rechnitz (Der Würgeengel)* [Rechnitz (O anjo exterminador), como *Rechnitz (The exterminating Angel)*, *Die Schutzbefohlenen* [Os protegidos], como *Charges (The Supplicants)* e *Die Kontrakte des Kaufmanns* [O contrato do mercador], como *The Merchant's Contracts*, a peça *Rein Gold* [Ouro Puro], de mesmo título em alemão e inglês (Jelinek, 2021) e, mais recentemente, o maior romance de Jelinek, *Die Kinder der Toten* [A criança dos mortos], como *The Children of the Dead*, entre outros.

Como já mencionado, algumas destas traduções são acompanhadas de paratextos, tanto introduções quando posfácios e entrevistas com a autora (caso principalmente de Jelinek, 2019). Estes textos buscam apresentar a obra de Jelinek, seu contexto cultural austríaco, sua escrita e estratégias aplicadas pela própria tradutora. Além das traduções publicadas, Honegger também tem artigos acadêmicos publicados sobre a obra de Jelinek e é uma referência na tradução da sua obra.

O conjunto de traduções de Honegger serve como inspiração para o meu trabalho por considerar a obra de Jelinek como um todo relacionado e articulado, além de se propor a fazer uma tradução com um projeto coerente para a obra da autora como todo. Além disso, é uma tradução que se baseia em uma leitura crítica da obra de Jelinek e em conversas com a própria autora, além de trazer a relação da tradutora tanto com a Áustria quanto com a cultura americana.

Claro que parte da prática de Honegger perpassa o fato de ela ser professora acadêmica. Projetos como esse tomam tempo – é uma dedicação de anos. Ainda assim, vejo essa prática como um cuidado e respeito à obra tão complexa e conectada de uma autora prolífica como Jelinek. Além disso, ajuda na recepção da obra da autora como um todo também no contexto de chegada.

A segunda inspiração é um projeto diferente de tradução de um texto teatral. Se trata do livro *Hamlet ou Amleto? Shakespeare para jovens curiosos e adultos preguiçosos*, de Rodrigo Lacerda (2015). O livro começa da seguinte forma:

Agora você é um ator de teatro – isso mesmo – e pela primeira vez ganhou o papel principal. A estreia acontecerá logo mais tarde. Seu personagem é um jovem príncipe dinamarquês angustiado, que durante cinco atos se debate consigo mesmo e com o mundo [...] (Lacerda, 2015, p 9).

A partir disso, Lacerda começa a se aproximar cada vez mais de Hamlet, de Shakespeare, mas mantém essa espécie de voz narradora, em diálogo, para inserir comentários que explicam a peça – fazendo do livro, na realidade, uma tradução comentada de Hamlet (o livro contém os diálogos traduzidos da peça de Shakespeare). Mas, ao invés de fazer esses comentários em notas ou alguma outra estrutura acadêmica, Lacerda (2015) opta por deixar essa voz misturada ao próprio texto, intercalando com a tradução propriamente dita, e de forma dialógica (esse narrador se dirige a um “você”), como se fosse um diretor ou mentor de um ator preparando para a peça.

A abertura interfere no texto de Shakespeare de forma dialógica, abrindo espaço para reinterpretar o texto de partida para leitores contemporâneos e brasileiros – recorte que fica claro não apenas pelo momento e lugar de publicação como por menções e referências do próprio texto.

Esse exemplo mostra como é possível criar projetos inovadores, que trazem referências culturais do contexto de chegada, mesmo para a página, e não para o

palco. A forma dialógica ressalta também a conversa entre as culturas e faz, como propõe Laera (2020) uma recepção da cultura do texto de partida.

Agora que já ouvimos a voz de Jelinek e as várias vozes sobre sua obra e sobre tradução de teatro, é hora de ir adiante, para o corpo teórico e crítico que provavelmente tem informado meu percurso acadêmico como um todo e, de certa forma, serve como costura ou aglomerador para este trabalho: os Estudos Feministas da Tradução.

3 EU FALO SEM FALO – OS ESTUDOS FEMINISTAS DA TRADUÇÃO E A TRADUÇÃO DA OBRA NÃO NECESSARIAMENTE FEMINISTA DE JELINEK

A experiência de explicar a escrita e a literatura de Elfriede Jelinek para quem nunca leu a autora pode ser bem desafiadora. Mesmo entre um público leitor não é tão simples achar autores semelhantes ou vocabulários que definam de maneira sintética o que é ler Jelinek.

As primeiras conversas que tive a respeito da escrita de Jelinek eram na posição de ouvinte, bem antes de começar esta pesquisa – quando a professora Ruth Bohunovsky, que viria a se tornar orientadora do projeto, tentava incentivar seus alunos a lerem (e potencialmente pesquisarem) mais sobre a autora (claramente funcionou comigo). Ela, intrigada com a escrita de Jelinek, buscava as palavras para explicar o que a autora faz. E mais de uma vez, a ouvi dando um mesmo exemplo, simples porém eficiente, para tentar explicar em português para não falantes de alemão os jogos de palavra que marcam a literatura jelinekiana. E o exemplo é a palavra *falo*.

Por um lado, a conjugação da primeira pessoa do singular no presente do verbo “falar”. Eu falo, tu falas (dependendo da região), ele fala, ela fala, nós falamos, vós falais (mas só em alguns contextos bem específicos), vocês falam e eles falam. A fala e as vozes são centrais para a obra da Jelinek – afinal são mais de 40 textos para o teatro, *para serem falados* em uma obra permeada por diversas falas da sociedade. Uma autora que subverteu a ideia tradicional de diálogo por não acreditar na possibilidade total de uma comunicação plena.

Por outro lado, falo é o substantivo referente ao órgão sexual masculino. Não o termo mais frequente, mas um termo relacionado ao campo semântico do clássico, da arte e da crítica, como adjetivo: objeto fálico, forma fálica e assim por diante. Falo também é uma palavra que nos acostumamos a ouvir no contexto das teorias de Freud traduzidas para o português. Para Freud, a vida das mulheres é marcada justamente pela ausência de um falo.

A ambiguidade do termo é um prato cheio freudiano. E jelinekiano. Pode-se falar sem falo? Eu falo sem falo? Um espaço de *fala* é possível para mulheres sem *falo*? Só quem tem falo fala? Mas eu falo sem falo! Falo?

Tomo emprestada essa ambiguidade – e uma ambiguidade que provavelmente Jelinek teria usado se sua *fala* fosse o português – para começar a conversa sobre feminismo como espaço de crítica e para pensar sobre o feminismo na obra de Jelinek. Mas não só: também é uma conversa sobre o feminismo na tradução e na pesquisa.

Começo, assim, apresentando o questionamento epistemológico do feminismo para o debate mais amplo dos estudos da tradução para, aos poucos, entrar no tema a partir da obra de Jelinek.

3.1 ESTUDOS FEMINISTAS E ESTUDOS FEMINISTAS DA TRADUÇÃO

Quando se fala em feminismo, pode-se pensar em prática política, ativista, social. Mas essa prática também entrou no campo acadêmico. Segundo a pesquisadora francesa Elsa Dorlin,

[a]s teorias feministas serão definidas como um saber conectado de forma indissociável ao movimento político que problematiza, principalmente de um ponto de vista epistemológico inédito, a relação que *todo* saber mantém com certa posição de poder, uma relação que pode reforçá-la, derrubá-la ou modificá-la (2021, p. 9).

Em um primeiro momento, a entrada das teorias feministas é como crítica dentro do campo marxista (chamando atenção para o fato de as desigualdades de gênero serem ignoradas na luta pela igualdade social) e dentro do campo da saúde, buscando dar nome a fenômenos observáveis em pesquisas sobre sexo e gênero. Mas essa crítica passa a ser direcionada para a comunidade acadêmica quando se nota que, ao questionar a ausência de mulheres cientistas, de considerações sobre gênero como categoria analítica ou os resultados problemáticos resultados dessas ações, as teorias feministas estavam fazendo algo maior: questionando a suposta neutralidade epistemológica da ciência, estrutura na qual a produção de conhecimento se baseia.

Essa história e discussão são longas e talvez não pertinentes a este trabalho: me cabe apontar aqui, apenas, que a crítica feminista questiona as estruturas patriarcais que marcaram a produção do conhecimento durante o percurso acadêmico até então. E isso cabe também ao campo dos Estudos da Tradução.

Assim como há uma distinção entre feminismo enquanto prática pública e as teorias feministas, também lido aqui com uma distinção entre os termos de Tradução Feminista e Estudos Feministas da Tradução. Entendo o primeiro como a prática de tradução que se apresente como sensível e consciente de questões de gênero e que use estratégias feministas como metodologia de tradução. Já o segundo é compreendido como o corpo de discussão acadêmica, crítica e teórica que levam o gênero como categoria analítica dentro dos Estudos da Tradução. Os dois termos serão usados neste trabalho com essas acepções. O uso do termo "feminista" para será problematizado e detalhado mais adiante no trabalho.

3.1.1 Uma breve história dos Estudos Feministas da Tradução

Como não é incomum em outros campos, há um descompasso entre práticas e exemplos e uma sistematização de um determinado conhecimento dentro do espaço acadêmico. Esse descompasso acontece também com os Estudos Feministas da Tradução: apesar de gênero e tradução já terem tido vários encontros significantes anteriormente, surge como campo autodeclarado dentro da academia a partir da década de 1980.

Um dos primeiros trabalhos a apresentar um histórico desses encontros e sintetizar os Estudos Feministas da Tradução é o seminal *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* [Gênero em tradução: identidade cultural e políticas da transmissão], da pesquisadora canadense Sherry Simon, publicado pela primeira vez em 1996. A obra é, por si só, um dos exemplos da institucionalização do campo na academia.

Para Simon (1996), a função da tradução foi, historicamente, realizada com frequência por mulheres. Na Idade Média europeia, por exemplo, algumas mulheres usavam a tradução como uma forma de expressão pública por serem excluídas da possibilidade de autoria de textos próprios. Mais tarde, muitas das traduções identificadas hoje como feministas eram projetos por tradutoras que levavam textos feministas para seus próprios países por meio da tradução, com objetivo de ampliar o debate feminista no país de chegada (Castro e Ergun, 2018). Além disso, estes textos com frequência acompanhavam notas de rodapé, prefácios, posfácios e demais paratextos que traziam reflexões críticas desse novo espaço de recepção do texto (idem).

Simon também constrói um paralelo na maneira de a tradução e as mulheres serem vistas na sociedade: "Pessoas que traduzem e mulheres foram historicamente figuras mais fracas em suas respectivas hierarquias: pessoas que traduzem são criadas de seus autores, e mulheres inferiores aos homens"⁸⁶ (1996, p. 1). Simon menciona vários exemplos de tradução como uma reprodução, assim como a mulher é uma reprodução do homem, feita a partir de sua costela, numa imagética cristã-ocidental. Inclusive, como veremos mais adiante, a metafórica da tradução está embrenhada de termos com gêneros específicos e se tornou um espaço de debates frutíferos para o campo dos Estudos Feministas da Tradução.

Simon (1996) indica, porém, a Escola Canadense como o começo mais sistemático da área dentro do espaço acadêmico, o que tende a ser amplamente aceito pela comunidade. Mas existem críticas a este ponto: como apontam Ergun e Castro (2018), o ponto de início do campo com a Escola Canadense pode ser limitante – apesar de esta ser, ao que tudo indica, o primeiro grupo no espaço acadêmico dos Estudos da Tradução a se autodeclarar como feminista.

Por fim, para Simon (1996) pensar o gênero dentro dos Estudos da Tradução é uma tendência que escapa de um pensamento normativo (como uma tradução deve ser feita?) e vai em uma direção descritiva, procurando entender como o processo de tradução se dá. Essa perspectiva considera a tradução em categorias menos estanques, podendo ser feita de diversas formas e com diversos objetivos, sendo parte de uma estética em constante mutação, contribuindo em sua formação e sendo mudada por ela (como veremos adiante, essa afirmação nem sempre se sustenta). Essa mudança de perspectiva

(...) nos permite entender as traduções como relacionadas de formas orgânicas a outros modos de comunicação, e ver traduções como práticas de escrita completamente informadas pelas tensões que atravessam todas as representações culturais. Ou seja, isto é definir a tradução como um processo de mediação que não está acima da ideologia, mas que trabalha por meio dela (Simon, 1996, p. 7).⁸⁷

⁸⁶ Translators and women have historically been the weaker figures in their respective hierarchies: translators are handmaidens to authors, women inferior to men.

⁸⁷ (...) allows us to understand translations as being related in organic ways to other modes of communication, and to see translations as writing practices fully informed by the tensions that traverse all cultural representation. That is, it defines translation as a process of mediation which does not stand above ideology but works through it (SIMON, 1996, p. 7).

Ver o processo de tradução como uma mediação implica considerar quem faz esse processo e quais são suas motivações ou agendas – argumento central do encontro do debate da tradução com questões de gênero.

3.1.1.1 A Escola Canadense

A Escola Canadense surge por conta de um encontro muito frutífero no contexto cultural de Quebec. Entre os anos 1970 e 1980, várias autoras francófonas da cidade, como Nicole Brossard, France Théoret e Madeleine Gagnon (Castro e Ergun, 2018), começaram a produzir uma literatura experimental, vanguardista e feminista. Se tratam de textos com trocadilhos, brincadeiras com os gêneros das palavras (lembrando que o francês segue um padrão similar ao português em relação ao gênero linguístico no sentido de que os substantivos são divididos entre masculinos e femininos, mesmo quando não se referem a seres vivos – ainda que os gêneros em si não correspondam ao português) e outros jogos linguísticos – o que se tornou um prato cheio para experimentação e um desafio em termos de tradução para as pessoas interessadas em verter estes textos para o inglês. Segundo Castro e Ergun (2018):

Estes textos eram marcados por uma política de identidade que relacionava a diferença sexual (e a alienação das mulheres em uma língua falocêntrica) à diferença cultural (o status hegemônico dos valores anglófonos na francófona Quebec). Quando as tradutoras feministas canadenses (por exemplo, Barbara Godard, Marlene Wildeman, Fiona Strachen, Kathey Mezei, Linda Gaboriau, Susanne de Lotbinière-Harwood, Luise von Flotow e Howard Scott) se depararam com a tarefa de traduzir esses textos feministas, perceberam que precisavam de novas maneiras de rearticular os ataques conscientes do texto original (por exemplo, o uso de trocadilhos) às convenções linguísticas misóginas. Sua prática surgiu desses esforços subversivos para resistir e romper com as formas patriarcais de linguagem ao traduzir textos feministas do francês para o inglês. Por exemplo, devido às características inerentes do francês (que linguisticamente torna o gênero explícito) e do inglês (que não o faz com tanta frequência), elas criaram novas expressões gramaticais que não obscureceram a diferença sexual e cultural do texto original (p. 127-128)⁸⁸.

⁸⁸ These texts were informed by a politics of identity that linked sexual difference (and the alienation of women in the phallogentric language) to cultural difference (the hegemonic status of Anglo values in francophone Quebec). When Canadian feminist translators (e.g. Barbara Godard, Marlene Wildeman, Fiona Strachen, Kathey Mezei, Linda Gaboriau, Susanne de Lotbinière-Harwood, Luise von Flotow

Ou seja, o começo da Escola Canadense gira em torno da questão cultural de uma cidade bilíngue e da vontade de diálogo e troca entre a produção literária feminista em duas línguas. Como Simon (1996, p. VIII) afirma, a “tradução se tornou um espaço vital de produção cultural”.⁸⁹ Os debates estão centrados nas diferenças das estruturas gramaticais entre as duas línguas, afinal muitas das características dos textos de partida se apoiam em ambiguidades e trocadilhos com o gênero gramatical do francês ou outras características linguísticas não necessariamente presentes no inglês. As tradutoras buscam, portanto, maneiras de traduzir que mantenham os elementos cômicos considerados essenciais para o tom crítico destes textos em uma língua com funcionamento gramatical diverso. Essas maneiras incluem estratégias de tradução que parecem afastar os textos de partida e chegada, como os apresentados em von Flotow (1991). As estratégias feministas de tradução serão abordadas adiante.

Se por um lado o pensamento começa com a prática de tradução feminista entre feministas de diferentes línguas, na Academia se dá justamente pelo encontro de duas disciplinas então emergentes: os Estudos da Tradução e os Estudos Feministas. E a produção acadêmica se preocupa tanto em descrever os fenômenos do encontro de Quebec como buscar, como faz Simon (1996), exemplos anteriores dos pontos de encontro entre gênero e tradução.

Luise von Flotow, pesquisadora canadense de renome no campo desde seu início ainda ativa em seus desdobramentos mais recentes, afirma que a tradução na era do feminismo traz algumas implicações práticas. Em primeiro lugar, ela parte principalmente da escrita feminista contemporânea: “Por conta da natureza experimental de boa parte desta obra [contemporânea], elas [as tradutoras] tiveram que lidar com desafios técnicos enormes nas traduções” (1997, p. 14)⁹⁰, o que por sua vez incentiva um pensamento crítico e acadêmico sobre ela. Em segundo lugar, por considerarem a língua um instrumento político importante, as mulheres encararam

and Howard Scott) faced the task of translating these feminist texts, they noticed they needed new ways to rearticulate the source text's consci(enti)ous attacks (e.g. use of puns) on misogynistic linguistic conventions. Their practice emerged from these subversive efforts to resist and disrupt patriarchal forms of language when translating feminist texts from French into English. For instance, due to the inherent characteristics of French (which linguistically makes gender explicit) and English (which does not do so as often), they created new grammatical expressions that did not obscure the sexual and cultural difference of the source text. (Castro e Ergun, 2018, p. 127-128).

⁸⁹ "Translation became a vital site of cultural production".

⁹⁰ Because of the experimental nature of much of this work, they have had to deal with enormous technical challenges in the translations.

questões quanto à intervenção e censura na tradução, no sentido de como e quanto mudar um texto.

Dito tudo isso, a Escola Canadense não dá conta de vários pontos do encontro entre gênero e tradução e, na realidade, nem se propõe a isso. Tendo surgido do encontro específico de uma cultura bilíngue anglo-francesa, deixa de lado várias outras complexidades de tradução que envolvem ou outros pares linguísticos ou outros contextos ainda mais complexos de tradução, quando autoras e tradutoras não convivem na mesma cidade. Assim, por mais que sirvam como exemplo e base epistemológica para a área, a produção da Escola tem seus limites de aplicação – e recebeu várias críticas, como veremos adiante.

3.1.1.2 Metafóricas da Tradução

Outro espaço frutífero na produção dos Estudos Feministas da Tradução é a pesquisa sobre as metafóricas da tradução, isto é, como várias palavras, expressões e temas que circundam a tradução se relacionam com noções de gênero. Uma das primeiras pessoas a explorar o tema a partir de uma perspectiva de crítica feminista foi a pesquisadora Lori Chamberlain, no agora seminal “Gênero e Metafórica da Tradução”, de 1988.

Para Chamberlain, a maneira com que se fala e se descreve a prática tradutória já a explicita como uma prática feminina, de reprodução. A reprodução, segundo esse viés, é considerada inferior ao papel de produção (este sim ligado à ideia de original – a autoria é vista como uma prática masculina). Segundo a pesquisadora, essa relação entre a tradução como um ato reprodutivo e, portanto, feminino, em oposição à escrita de originais como produção e, portanto, um ato criativo e masculino, permeia toda a metafórica usada para descrever o ato tradutório em si. Ao se descrever a tradução como ato secundário, se “sugere que no original reside o que é natural, verdadeiro e legítimo; na cópia, o que é artificial, falso e traidor” (Chamberlain, 1998, p. 34).

Em seguida, a pesquisadora retoma como exemplo a metáfora das “belas infiéis”, afirmando haver claramente uma sexualização da tradução a partir do provérbio “como as mulheres [...] as traduções ou são belas, ou são fiéis” (Chamberlain, 1998, p. 34), o que leva ao conceito de *belas infiéis* – a tradição tradutória francesa de fazer mudanças explícitas no texto para deixá-lo mais bonito ou

palatável para o público da língua de chegada. Além disso, "esse contrato isenta o original da culpa por infidelidade" no texto traduzido (Chamberlain, 1998, p. 35).

Dentro deste contexto, Chamberlain faz uma ressalva: "Evidentemente, o significado da palavra 'fidelidade', no contexto de tradução, muda de acordo com o propósito a que a tradução deve servir num contexto estético e cultural mais amplo" (1998, p. 40). Ou seja: pensar e adotar uma noção de fidelidade acarreta necessariamente perguntas como "O original/A tradução é fiel ao quê? ou quem?" ou ainda aos valores que são considerados neutros em determinado momento. É possível ser fiel à métrica de um poema, mas é possível que isso mude a fidelidade em relação ao conteúdo. É possível também ser fiel ao conteúdo – mas isso por vezes causa mudanças na métrica – como as tantas traduções de *Ilíada* ou *Odisseia* bem mostram.

Em outro lado está a tradução que apresenta "um desejo de matar o pai simbólico texto/autor" (Chamberlain, 1998, p. 42). Aqui a metáfora é a de uma tradução que se apodera do texto de partida, o devora – e o resultado da digestão é um texto na língua de chegada. "Enquanto o modelo 'devoto' descreve o tradutor como totalmente secundário em relação ao puro e original, o modelo 'canibal', afirma Gavronsky, liberta os tradutores da subserviência às restrições 'culturais e ideológicas'" (Chamberlain, 1998, p. 42). Projetos do modernismo brasileiro ou o conceito de tradução canibal de Alberto Faleiros (2019) mantém diálogo com essas noções. Mas Chamberlain ressalta que, apesar da diferença de perspectiva, as ideias de Gavronsky se baseiam nos mesmos moldes binários e na mesma lógica apresentada anteriormente – apenas a invertendo.

A metafórica da tradução, como sugere nossa discussão anterior, é um sintoma de aspectos mais abrangentes da cultura ocidental: da relação de poder na divisão de gênero; de um desejo permanente (embora nem sempre hegemônico) de adequar a linguagem ou seu uso à moralidade, de buscar a origem ou a unidade, e uma consequente intolerância com a duplicidade, com o que não pode ser decidido. A questão fundamental é: por que os dois domínios da tradução e do gênero foram metaforicamente ligados? Qual é, nos termos de Eco, o código ou a narrativa metonímica subjacente a esses domínios? (Chamberlain, 1998, p. 45)

Assim, Chamberlain entende a tradução, seja o estudo da tradução quanto a prática, como uma atividade não neutra. Ela vem carregada da cultura onde está inserida – e isso contribui tanto na criação da metafórica para a sua descrição quando

para as noções pelas quais sua prática vai ser norteadas – seja em concordância, seja em oposição.

Para a autora, a análise das metáforas sugere "que a narrativa implícita diz respeito à relação entre valor de produção *versus* valor de reprodução" (1998, p. 45), o que, em geral, implica um valor mais baixo ao papel de reprodução. Com isso, a tradução é vista como uma atividade inferior, menos criativa e menos autoral do que a escrita – ou, também, é justamente por ser vista como inferior que é descrita com esses termos. É, nas palavras de Chamberlain, "uma questão de poder" (1998, p. 45).

Eu iria mais além, dizendo que o motivo pelo qual a tradução é tão fortemente codificada, tão regulamentada, é o fato de que ela ameaça apagar a diferença entre produção e reprodução, essencial para a instituição do poder. As traduções podem, em suma, passar por originais, provocando desse modo, um curto-circuito no sistema. O fato de ser essencial que a *diferença* seja mantida, é discutido em termos de vida e morte (Chamberlain, 1998, p. 46).

Em sua crítica, Chamberlain apresenta a noção, via Terry Eagleton, de que o próprio ato de escrever não é tão original quanto essa metafórica sugere. Um poema empresta temas, reutiliza formatos e está em proximidade com a produção anterior. Nesse contexto, a tradução seria apenas uma forma de se fazer isso de forma mais explícita e entre línguas.

As críticas feministas dos estudos e da prática de tradução não são isoladas. Ao contrário: elas surgem em conjunto com um contexto mais amplo de pensamento crítico do poder nas relações de tradução. "Ao mesmo tempo, muitas das teorias críticas atuais questionam o mito da autoridade e originalidade que engendra o privilégio da produção primeira sobre a tradução e que faz da autoria uma atividade masculina", afirma Chamberlain (1998, p. 48). Isso passa pela reavaliação da tradução proposta por Derrida, que contribui com o enfraquecimento do binarismo original X tradução e deixa a diferença indeterminada (Chamberlain, 1998).

Outras teorias críticas, como o pós-estruturalismo, decolonialismo, ecocrítica e teoria queer também trouxeram um questionamento semelhante.

3.1.2 Implicações Teóricas dos Estudos Feministas da Tradução

Como já mencionado, em geral os Estudos Feministas da Tradução não são prescritivos – ou seja, não se preocupam em como uma tradução deve ser, como é

uma tradução certa ou assim por diante. Eles assumem uma posição descritiva e contextual da tradução: como as traduções se inserem em um contexto maior de produção cultural? O que as traduções nos dizem sobre estruturas de poder, em especial as de gênero? Partindo dessa posição, a tradução é vista como mais uma maneira de comunicação e é, portanto, influenciada por outros aspectos culturais e sociais.

Em termos da prática da tradução feminista, há uma preocupação quanto a como ser uma resistência a essas estruturas de poder, como questioná-las e quebrar barreiras impostas por elas. Há, nesse sentido, uma produção acadêmica extensa sobre estratégias de tradução que possam ser consideradas feministas.

Como Françoise Massardier-Kenney e Carol Maier destacam, o próprio ato de traduzir, por colocar duas línguas diferentes em contato, já gera o questionamento sobre a noção de gênero. "As definições de gênero não são universais e tampouco são manifestações absolutas de diferenças inerentes, mas são, isso sim, construções relativamente locais que estão em constante mudança" (1996, p. 10), afirmam. Traduzir é colocar duas culturas diferentes em contato – e isso pode abalar as estruturas que uma determinada cultura têm como certas.

Assim, um pressuposto dos estudos feministas da tradução é pensar que a prática nunca é algo neutro. Ao contrário, a tradução é vista como uma "maneira importante de produzir identidades, conhecimentos e encontros entre culturas" (Castro e Ergun, 2017, p. 1)⁹¹. A partir disso, as estruturas de poder observadas em sociedades patriarcais e suas línguas, considerando um grande contexto de produção de conhecimento, publicação e inserção das mulheres no sistema de valores intelectuais, marcam a prática tradutória e os estudos da tradução.

Ao mesmo tempo, os estudos feministas da tradução são uma perspectiva crítica e pressupõem que as línguas também são estruturas de poder que perpetuam um sistema patriarcal. Autoras que trabalharam com isso foram Hélène Cixous (2022) e Adrienne Rich (1978).

Outro ponto é que os Estudos Feministas da Tradução não se referem apenas à participação das mulheres na prática tradutória. Segundo Bassnett (2021), pode-se observar a presença de mulheres como tradutoras em uma longa tradição: "é

⁹¹ "Important means of producing identities, knowledges and cross-cultural encounters".

interessante ressaltar o papel desempenhado pelas tradutoras, cujo trabalho amiúde teve imenso impacto, embora sua contribuição seja, de modo geral, pouco valorizada, e seus nomes, muitas vezes esquecidos", afirma Bassnett (2021, p. 308).

Bassnett (2021) lembra que as mulheres já atuam como tradutoras desde a Renascença, um ponto muito debatido nas pesquisas preocupadas com a história da tradução a partir de uma perspectiva feminista. "Uma escola de pensamento interpreta esse fenômeno como uma indicação do baixo status da tradução e das próprias mulheres na sociedade; elas podiam traduzir porque a tradução era vista como uma atividade marginal" (p. 308-309), afirma a autora. Bassnett apresenta outra sugestão, elaborada por Douglas Robinson: a de que as mulheres usaram a tradução como maneira de adquirir uma voz pública. Tanto que, a partir do século XVII, algumas mulheres conhecidas por pensamentos (proto-)feministas já traduziam: é o caso de George Eliot e Mary Wollstonecraft. Castro (2017) também aponta essa possibilidade: algumas mulheres teriam se apresentado como tradutoras de obras que na realidade tinham escrito para conseguirem publicar seus livros e evitarem ter as obras deslegitimadas antes mesmo de serem lidas. "A tradução atua como instrumento libertador ao resgatar as mulheres de um silêncio imposto enquanto autoras, permitindo-as entrar no mundo literário como tradutoras, mas também como instrumento opressor, porque as condena à margem do discurso" (p. 228).

Bassnett (2021) também explora a presença de diferenças de gêneros linguísticos dentro de um par de línguas e como trabalhar com isso em traduções de línguas com diferenças gramaticais, ou seja, línguas que têm ou não o gênero marcado na gramática. Quanto a esse assunto, referindo-se à poesia, Bassnett afirma que "tais decisões afetam a maneira como um poema é lido, mas são inevitáveis, pois a língua-alvo em questão só funciona dessa forma" (p. 311). Esse é um ponto presente nos debates dos Estudos Feministas da Tradução desde a Escola Canadense e ainda apresenta debates e desafios – eu mesma já explorei o tema em um trabalho sobre a obra de Jelinek (Eberspächer, 2024).

Os Estudos Feministas da Tradução não se ocupam somente da tradução de textos literários. Tratam também de textos científicos, legais e médicos, entre tantos outros, além do questionarem condições de trabalho, circulação de obras, creditação do trabalho e pagamento. É um debate que permeia muitos aspectos da prática de tradução.

Mais um aspecto é pensar o papel político das articulações feitas com auxílio de tradução. Na introdução do livro *Feminist Translations* [Traduções Feministas], as organizadoras Olga Castro e Emek Ergun trazem que "O futuro dos feminismos é transnacional e o transnacional é feito através da tradução" (2017, p. 1)⁹². Segundo as autoras, a tradução permite a troca de textos, informações, discursos e dados relevantes ao pensamento e à crítica e ao pensamento feminista entre diferentes países – e que a comunicação transnacional é relevante para o desenvolvimento do próprio feminismo enquanto movimento. A tradução, vista como essencial para a comunicação e articulação, é inserida dentro de um contexto maior de agenda feminista.

Uma das principais críticas feministas a uma epistemologia ocidental é como as diferentes disciplinas tinham como neutros um caráter marcado pelo pensamento da classe dominante. Quando nos voltamos à tradução e aos Estudos da Tradução, essa reflexão se vira para noções de fidelidade e neutralidade da tradução, à noção de uma tradução "certa", ou "equivalente".

Para esses novos focos, não se traduzem palavras, mas significados; e estes não se encontram nem no texto original, nem na intenção autoral, mas são fruto de negociações dentro do sistema social no qual o texto é produzido e consumido. Assim, somente se pode ser fiel à interpretação que cada tradutor/a realiza (do original ou de sua autoria) através de sua leitura. (Castro, 2017, p. 220).

Nesse processo, a ideologia não é um desvio da ação da tradução, mas algo que já estava por trás da atividade de qualquer maneira. Há, então, uma problematização da tentativa de disfarçar ou ignorar essa postura, assim como ressaltar que este é um mecanismo inerente ao processo tradutório.

Segundo Castro (2017, p. 220-221), "quando se aproximam os feminismos à tradução, esta já havia superado (ao menos no discurso teórico) o debate sobre fidelidade, equivalência e objetividade, e perguntava-se sobre questões que remeteram aos problemas culturais e ideológicos".

⁹² "The future of feminisms is in the transnational and the transnational is made through translation"

3.1.3 Críticas e desenvolvimentos recentes dos Estudos Feministas da Tradução

Existem várias críticas ao projeto de tradução feminista. Há, claro, quem está na posição de favorecer a tradução como uma prática neutra e não marcada por quem traduz e se opõe consequentemente aos Estudos Feministas da Tradução justamente por acreditarem que essa suposta neutralidade é possível.

Mas existem também outras camadas de críticas. Rosemary Arrojo, por exemplo, em um artigo de 1994, admite que a visão da tradução como uma atividade não neutra, feita por várias frentes críticas diferentes, traz uma união potencialmente frutífera com os estudos de gênero. A pesquisadora, porém, se debruça no conceito de fidelidade e questiona a ética que viria de um trabalho de tradução feminista, considerando o “papel intervencionista” que a pessoa tradutora acaba assumindo. Para Arrojo (1994), o problema é justamente o padrão duplo que as traduções feministas criavam, já que a tradução não é necessariamente *fidel* ao original – o que poderia ser visto como uma violência ao original.

Outra crítica vem da pesquisadora Olga Castro (2017). Ela considera as estratégias de tradução feminista, que muitas vezes mudam referências ou piadas, relacionadas “com uma atitude essencialista baseada numa cultura feminina distintiva que apaga as diferenças entre as próprias mulheres, e com uma definição universal e estável das mulheres como grupo oprimido” (p. 224), ou seja, vai no sentido contrário ao de um movimento de diálogo e aceitação das diferenças e dos feminismos.

Uma das maiores críticas à Escola Canadense – e um dos pontos de maior questionamento do campo nos últimos anos – é pensar como as primeiras pesquisas estavam fechadas em um par de línguas específicos dentro de um contexto cultural restrito. Assim, cada vez mais os estudos feministas da tradução se encaminham para preocupações, discussões e diálogos transnacionais – o que vem inclusive do movimento feminista de forma mais ampla. “Solidariedades transnacionais alegam uma abordagem igualitária aos conflitos feministas entre fronteiras e oferecem uma categoria analítica para entender as complexidades ligadas dos legados coloniais, histórias globais e contextos locais” (Tissot, 2017, p. 29). A própria von Flotow, em 1997, já argumentava que as perspectivas futuras para os estudos feministas da tradução envolvem discussões sobre colonialismo e orientalismo, antecipando em parte a tendência transnacional dos estudos feministas de tradução posteriores.

Nesse sentido, a tradução é vista não só uma prática em si marcada por estruturas de poder, mas também como uma prática que permite a comunicação de feministas de diferentes lugares, buscando quebrar as estruturas de poder coloniais ou imperialistas, pois permite um diálogo mais equilibrado entre textos e pensadoras de diferentes lugares. Ao quebrar barreiras de comunicação, se buscam relações mais igualitárias. A tradução é vista, neste sentido, como uma ferramenta importante dentro de um movimento feminista transnacional. Isso, claro, reflete não apenas a tradução da literatura – e sim de comunicações e pesquisas de várias áreas que possam ajudar a comunicar estas experiências.

Cornelia Möser (2017), por exemplo, considera que a tradução em si não basta como estratégia transnacional. Dependendo de como for feita, é possível inclusive que reforce ideias nacionalistas. Assim, é necessário pensar na tradução dentro de um recorte de estratégias feministas e decoloniais. Para ela, por exemplo, ver a tradução na lógica *lost in translation* é limitador – já que só se potencializa as perdas e não os possíveis ganhos de um texto traduzido. Retomando algumas metáforas já discutidas de tradução, Möser comenta:

Reconfigurar a tradução como um ato produtivo de criação de significados também é uma questão feminista, no sentido de que ela enfraquece as ideias dicotômicas de gênero sobre *tradução* (quando conceituada como cópia, secundária e feminina), *original* (quando conceituada como autêntica, primária e masculina) e *nacionalidade* (que é conceituada em torno de afirmações de "autêntica" e "pura"). (2017, p. 80)⁹³.

Möser aponta a noção de belas infieis como um exemplo de encontros de paradigmas patriarcais e nacionalistas: além da comparação com mulheres, já apresentada no trabalho, as estratégias de tradução desse contexto consideram mudanças que deixem o texto mais palatável para um leitor francês e diminuem ou até apagam as diferenças culturais entre o texto de partida e o contexto de chegada.

Outro movimento importante, além do transnacional, é proposto pelo feminismo interseccional, que se preocupa em incluir, ao lado e em relação com a questão de gênero, preocupações de cor, classe, nacionalidade e assim por diante.

⁹³ "Reconfiguring translation as a productive act of meaning-making is also a feminist issue in the sense that it undermines dichotomous gendered ideas about *translation* (when conceptualized as a copy, secondary and feminine), *original* (when conceptualized as authentic, primary and masculine) and *nationality* (that is conceptualised around claims of 'authentic' and 'pure')".

Isso porque, ao se considerar apenas o gênero, se exclui outras instâncias de poder e perpetua-se preconceitos, estereótipos e discriminações de outros tipos. Um feminismo interseccional nos convida a pensar em várias categorias em combinação – e levo isso em consideração durante o meu trabalho.

Um esforço de trazer o debate para um campo mais internacional pode ser visto no livro *Translating Women: Different Voices and New Horizons* [Traduzindo mulheres: vozes diferentes, novos horizontes], organizado pelas pesquisadoras Luise von Flotow e Farzaneh Farahzad (2017), que traz treze artigos dentro dos estudos feministas da tradução que considerem línguas ou espaços culturais menos hegemônicos.

3.1.3.1 No caminho de uma tradução feminista interseccional – ou será que feminismo ainda é a palavra certa?

Em outubro de 2022, tive a oportunidade de participar de um workshop para jovens pesquisadores e artistas que trabalham (em diálogo) com a obra de Elfriede Jelinek, organizado pelo *Interuniversitärer Forschungsverbund Elfriede Jelinek* na *Université Paul-Valéry Montpellier 3*. Foi uma chance de conversar com colegas, assim como as mentoras do grupo de trabalho, enquanto a minha tese estava em andamento, apresentar dúvidas e discutir possíveis encaminhamentos futuros do trabalho.

Uma das mentoras do meu grupo, Yasmin Hoffmann, me questionou logo de cara sobre a necessidade de usar o feminismo no trabalho – principalmente vendo que a obra de Jelinek, apesar de debater gênero claramente, não ser necessariamente uma obra exatamente feminista. Isso fez com que eu entrasse em um momento de reflexão sobre a necessidade desta teoria para o meu trabalho – e a eventual opção de mantê-la ou excluí-la. Se por um lado Hoffmann, mulher acadêmica francesa com mais de 60 anos de idade, argumentou que o feminismo lhe parecia *passé* e desnecessário para os dias de hoje, eu, jovem pesquisadora no Brasil, também mulher, então com 32 anos, via o feminismo como muito necessário. Mas a experiência me fez refletir muito sobre feminismos – e ressaltar a necessidade desse plural. Como eles se articulam e se transformam e como, para mim e para Hoffmann, ele provavelmente não significa mais a mesma coisa.

Em outro evento alguns meses depois, a *Wawick School of Feminist Translation*, tive outra visão sobre o mesmo tema: a de que o feminismo continua tão necessário quanto sempre. Mas que há um debate e uma ressignificação sobre o termo em si.

Em primeiro lugar, o próprio termo feminismo não tem apenas uma acepção homogênea – o que se tenta resolver com a adoção do plural feminismos, que admite que o conceito pode ter variações de acordo com espaço, momento ou grupo social.

Mas, mais do que isso, desdobramentos da discussão de gênero, como por exemplo Butler (2019 [1990]), apresentam o termo feminismo como uma solução que reforça estereótipos de uma visão binária de gênero – e que apesar dos avanços feitos pelo campo, talvez seja o momento de reformulação. Como afirmam as pesquisadoras Françoise Massardier-Kenney e Carol Maier (1996), a própria prática da tradução poderia servir para questionar as complexidades de traduzir gênero.

O aumento de pesquisas que buscam ampliar o significado do termo feminismo ou criticar seu uso também é salientado por Castro e Emuk (2017). Para as autoras, a tradução tem um papel crítico nesse processo ao confrontar perspectivas de espaços diferentes. Além disso, elas veem esses questionamentos como urgentes e necessários. Como prática e disciplina que se formalizaram a partir dos anos 1970, o campo de pesquisa é relativamente recente e críticas como essas são esperadas e importantes para o desenvolvimento do debate.

O pesquisador José Santaemilia vê esse debate com um certo otimismo, já que abre o debate para novos caminhos serem explorados:

Neste momento, nos encontramos em um terreno ambíguo, mas empolgante e cheio de possibilidades, já que tanto os Estudos de Gênero quanto os Estudos da Tradução estão interessados em explorar novas colaborações. Diariamente, novos termos são usados e anunciam novos caminhos de pesquisa (*sexualidade e tradução, tradução queer, tradução de identidade*) ou sugerir relações diferentes entre conceitos (p.ex. *queer de tradução, traduzindo como uma feminista, tradução com consciência de gênero*). (Santaemilia, 2017, p. 16).⁹⁴

⁹⁴ "At this moment, we find ourselves in an ambiguous, yet exciting terrain full of possibilities, as both gender studies and translation studies are eager to explore new collaborations. Day after day, new terms crop up and announce new research avenues (*sexuality and translation, queer translation, translation of identity*) or suggest different relationships between concepts (e.g. *translation queer, translating as/like a feminist, gender-conscious translation*)" Santaemilia, 2017, p. 16.

Como os termos levantados por Santaemilia mostram, o diálogo entre as áreas pode ter implicações para os dois lados. Ao mesmo tempo que a perspectiva e discussões de gênero sacodem noções de uma suposta neutralidade do ato da tradução, os debates dos Estudos da Tradução que buscam afastar o binarismo entre original de um lado e tradução do outro contribuem com o pensamento de gênero. Segundo Susan Bassnett, já em 1992:

A terminologia de perda e ganho, a ideia de que a tradução é de alguma forma uma atividade secundária, inferior ao ato de escrita, que a tradução está uma hierarquia abaixo do que o privilegiado "original" é rejeitada em favor da noção que vê a tradução como escrita e interconectada, com um texto assegurando a sobrevivência do outro. De maneira semelhante, a rejeição de [Hélène] Cixous da oposição binária entre macho e fêmea leva a uma reformulação da velha hierarquia que colocou a mulher abaixo dos homens. Homem, o Original, posicionado acima da Mulher, a Tradução, criada (de acordo com as versões bíblicas de criação, pelo menos) a partir da costela do homem. (Bassnett, 1992, p. 65)⁹⁵

Ao mesmo tempo que toca no ponto das metáforas da tradução, já discutidos aqui, Bassnett indica que os dois campos buscam se afastar de um binarismo entre os pólos entre homens e mulheres, original e tradução – e é justamente esses pontos intermediários que as novas pesquisas mencionadas por Santaemilia buscam ocupar.

Castro e Ergun (2018) também destacam a importância de considerar desdobramentos mais recentes na discussão sobre feminismos para pensar os Estudos Feministas da Tradução.

⁹⁵ "The terminology of loss and gain, the idea that translation is somehow a secondary activity, inferior to the act of writing, that the translation stands lower in the hierarchy than the privileged 'original' is rejected in favour of a notion that sees translation and writing as interconnected, with the one assuring the survival of the other. Likewise, Cixous' rejection of binary opposition between male and female leads on to a reformulation of the old hierarchy that placed woman lower than man. Man, the Original, towered over Woman, the Translation, created (according to one of the Biblical versions of the Creation at least) from man's rib". (BASSNETT, 1992, p. 65)

Ou melhor, problematizamos essa abordagem etnolinguística, opositora, essencialista e binária em relação ao feminismo, buscando expandir nossa compreensão da ação feminista não apenas para incluir a tradução feminista como ativismo contra sistemas interligados de dominação, mas também convidar mais acadêmicos a repensarem a tradução feminista através de teorias e práticas desenvolvidas em contextos geohistóricos e interdisciplinares diferentes em sua produção. (Ergun e Castro, 2018, p. 125)⁹⁶

Ou seja: encarar o feminismo como um espaço de trocas e de acolhimento de diferentes perspectivas.

Dito tudo isso, opto por usar, na minha tese, o termo "Estudos Feministas da Tradução". Com isso, não quero apagar os desdobramentos mais recentes de tradução queer (e cuír) e assim por diante. Mas adoto, como convidam Olga Castro e Emek Ergun, uma visão mais acolhedora e ampla do termo feminista – uso o termo feminista para indicar as práticas de tradução e pesquisa que entendem o gênero como categoria analítica de estruturas de poder perpetuadas epistemologicamente. E tenho alguns motivos para tal.

Em primeiro lugar, busco inserir a minha pesquisa em um ambiente maior de produção e debate acadêmico, no qual este termo já é usado e pode ser facilmente identificado como parte deste esforço coletivo.

Além disso, há uma limitação prática da parte da minha pesquisa: como meu objetivo não é fazer uma discussão teórica da formação dos termos e suas acepções possíveis dentro da pesquisa do campo, e sim utilizar seus pressupostos teóricos para debater questões de tradução específicas à obra de Jelinek, me deparo com uma limitação de tempo e espaço para me dedicar a este debate com a atenção que ele merece. Adoto assim o termo que me parece mais frequente e homogêneo, não com a intenção de negar seus potenciais problemas, mas com a intenção de fazer com que meu trabalho seja visto como parte de um diálogo que acredito pertinente. Pensar a tradução da Jelinek envolve refletir sobre gênero, e acredito que a minha pesquisa pode ter uma contribuição mínima para pensar essas definições também.

⁹⁶ Rather, we problematise this monolingualistic, oppositional, essentialist and binary approach to feminism, seeking to expand our understanding of feminist action not only to include feminist translation as activism against interlocking systems of domination, but also to invite the production of more scholarship to rethink feminist translation through theories and practices developed in different geohistorical and inter/disciplinary contexts. Ergun e Castro - 2018, p. 125

Em terceiro lugar, manter o nome feminista e agregar as novas definições e questionamentos é uma forma de marcar e celebrar os avanços já alcançados por este campo ao longo dos anos.

Mesmo assim, vejo como bem-vindas os questionamentos e críticas quanto ao uso do termo. Por ora, acredito que o uso do termo seja também por falta de uma terminologia melhor – e mesmo da própria noção do que um feminismo dos anos 2020, um feminismo de quarta onda, um feminismo não-binário, transnacional e ecológico possa ser.

No avanço deste debate no contexto brasileiro, há a recém-publicada antologia *Estudos da tradução e comunidade LGBT: Sobre vozes entendidas e transformistas textuais* organizada por Dennys Silva-Reis e Vinícius Martins Flores (2024), que traz traduções de textos teóricos e artigos de pesquisadoras e pesquisadores brasileiros sobre questões de gênero e tradução.

Ainda sobre o contexto brasileiro, principalmente no mercado de tradução literária, destaco o trabalho de Maria Teresa Mhereb (2021). A sua pesquisa aponta que, apesar das mulheres serem maioria entre tradutores, nem sempre são a maioria na tradução de determinados gêneros, como poesia – o que marca uma divisão de gênero no mercado de tradução literária no Brasil.

3.2 PRÁTICAS E ESTRATÉGIAS DA TRADUÇÃO FEMINISTA

Já abordamos alguns dos pontos centrais do impacto da crítica feminista nos Estudos da Tradução, assim como as principais preocupações dos Estudos Feministas da Tradução enquanto área. Mas agora também gostaria de chamar atenção para a tradução feminista enquanto prática. Como Bassnett aponta, a introdução de questões de gênero na tradução “nos convida a considerar as implicações do que o encontro entre tradutor e texto de partida é, e qual tipo de união entre texto de partida e chegada resulta deste encontro” (1992, p. 70). Ou seja: incluir um debate de gênero (assim como um debate decolonial, ecocrítico ou transnacional) é admitir que a tradução não é uma prática puramente técnica, mas sim uma relação ou encontro mediado por quem traduz. Bassnett (1992) continua:

Se admitirmos que o tradutor não é, e não poderia ser, um filtro transparente pelo qual um texto passa, mas sim uma fonte muito poderosa de energia transicional (e essa é a premissa fundamental dos pesquisadores de Estudos da Tradução), então pensar em termos de gênero serve para realçar a conscientização de complexidades textuais nos papéis de escritor e leitor (p. 70-71)

Ou seja: se o ato de traduzir é passar o texto pelo filtro nunca neutro de uma pessoa, é possível incluir preocupações conscientes de gênero que vão passar as complexidades dessas relações para o texto de chegada.

Se por um lado muito da pesquisa realizada dentro dos Estudos Feministas de Tradução se preocupa com fazer uma leitura crítica de um sistema, pensando como o gênero se mostra como um sistema de poder dentro do ato tradutório (seja no sistema literário, como condições de trabalho ou diferença de pagamento entre homens e mulheres; seja no fato de mais autores homens terem sido traduzidos ao longo da história; seja pela invisibilidade da tradução e da pessoa tradutora), a prática da tradução feminista busca lidar com um texto de maneiras que, ao menos na década de 80, pareceram transgressivas e criativas para muitas pessoas. Ela se tornou um espaço de experimentação e de questionamento da noção de fidelidade – inclusive, questionamento de fidelidade ao *que* (a *qual* característica do texto). A partir disso, a pesquisa procurou observar e descrever essas práticas de tradução, usando estudos de caso e análises de tradução como metodologia de estudo desta prática. Chamberlain (1998) enumera alguns dos campos possíveis, mas lembra que este terreno pode ser explorado mais profundamente:

Para as feministas que trabalham com tradução, muito ou talvez quase todo o terreno ainda se encontre inexplorado. Podemos, por exemplo, examinar o papel histórico da tradução em reproduções literárias de mulheres em diferentes períodos e culturas em especial, o problema de se traduzir textos explicitamente feministas (...), os efeitos do cânone e do mercado no que concerne à escolha de textos a serem traduzidos por quem e como essas traduções serão colocadas no mercado; os efeitos da tradução no cânone e no gênero, o papel das formas "silenciadas" de escrita, tais como a tradução na articulação da fala feminina e na subversão de formas hegemônicas de expressão. A teoria feminista e pós-estruturalista nos encorajou a ler entre e além-linhas do discurso dominante, à procura de informações sobre formação cultural e subversão (Chamberlain, 1998, p. 52-53).

Em resumo, é possível dizer que as práticas feministas de tradução têm em comum não aceitar facilmente a ideia de que um texto possa ser intraduzível – muito pelo contrário. A ideia gira justamente em torno de que muito do que pode parecer

intraduzível, como brincadeiras em torno de gêneros gramaticais sendo traduzidos para uma língua com um sistema diferente de gêneros, pode ser levado para o texto de outra forma.

Ao menos hoje em dia, essas práticas são vistas como estratégias situacionais – ou seja, dependem do par de línguas trabalhado, das características do texto de partida e do objetivo de uma tradução. O que elas têm em comum é trazer uma atenção grande para o gênero e entender o gênero como uma estrutura de poder presente na linguagem – o que pode ser feito de diversas formas.

Isso culmina na importância de considerar todas essas questões no momento da tradução, o que se materializa na criação de um projeto. Simon afirma que um dos aspectos mais relevantes “da ‘posição de enunciador’ de uma pessoa tradutora seja o projeto. Longe de fechar os olhos para as dimensões política e interpretativa de seu próprio projeto, as tradutoras feministas admitem voluntariamente seu intervencionismo”. (1996, p. 28)⁹⁷. Assim, não se propõe mais um apagamento da tradutora ou tradutor ou de seus objetivos, o que não se acredita mais ser possível, mas sim uma explicitação clara dessas propostas e procedimentos.

3.2.1 Estratégias de Tradução e a Escola Canadense

Um dos textos seminais desta área de pesquisa, considerado paradigmático em muitas situações, é o artigo “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories” [Tradução Feminista: Contextos, Práticas e Teorias], de Luise von Flotow (1991). Nele, von Flotow apresenta algumas das estratégias observadas na prática da tradução que se declara feminista no contexto de Quebec (como já vimos, von Flotow é um dos principais nomes da Escola Canadense). A pesquisadora inclusive define a literatura traduzida neste contexto como “altamente experimental”, e afirma que ela é constituída de “tentativas de atacar, desconstruir ou simplesmente contornar a linguagem convencional que percebem como inerentemente misógina” (von Flotow,

⁹⁷ “Perhaps the most important aspect of the ‘enunciating position’ of the translator is the project. Far from being blind to the political and interpretative dimensions of their own project, feminist translators quite willingly acknowledge their interventionism”.

1991, p. 72)⁹⁸. Descrição, aliás, que poderia ter sido feita para obras de Jelinek – mas falaremos mais disso em outro momento. Von Flotow (1991), então, se dedica a identificar, enumerar e exemplificar as práticas e estratégias de tradução desse grupo: suplementação, uso de prefácios e notas de rodapé e *hijacking* (sequestro):

- Suplementação: consiste no acréscimo de informações para que o conteúdo transmitido por um aspecto linguístico da língua de partida sem paralelo na língua de chegada em outra palavra ou formação gramatical.
- Prefácios e notas de rodapé: se dão como espaço de reflexão da própria prática da tradução, inclusive para “ressaltar sua presença ativa no texto” (von Flotow, 1991, p. 76)⁹⁹. Com isso, busca-se uma transparência do ato da tradução (e da tradução como intervenção), assim como promover uma visibilidade da pessoa que traduz e da tradução. Nesse sentido, a pessoa que traduz se torna “cúmplice da autora, mantendo o estranhamento do texto de origem” (von Flotow, 1991, p. 76)¹⁰⁰
- Hijacking (sequestro): para esta estratégia, von Flotow (1991) indica um exemplo em que a tradutora, trabalhando em parceria com a autora, fez uma tradução com uma agenda política explícita, o que pode ser visto como uma “apropriação” do texto.

Apesar de von Flotow (1991) deixar claro que está tratando do contexto canadense – inclusive usando exemplos do par de línguas francês-inglês nas décadas de 70 e 80 – seu texto foi tomado, por pesquisas posteriores, como paradigmático de como a tradução feminista deveria ser. Mas, embora von Flotow (1991) tenha uma importância para o campo de pesquisa, tomá-la como paradigmática exclui várias outras estratégias possíveis e limita as possibilidades. Castro e Ergun (2018), por exemplo, articulam a preocupação com a tomada deste texto como um paradigma universal da tradução feminista: isso ignora “que essas estratégias são limitadas para

⁹⁸ “...constituted efforts to attack, deconstruct, or simply bypass the conventional language they perceived as inherently misogynist”.

⁹⁹ “...stress their active presence in the text...”

¹⁰⁰ “She is the author’s accomplice who maintains the strangeness of the source text”.

traduções de textos ‘hostis’ a preocupações feministas” (p. 128), por exemplo¹⁰¹. Assim, busco enumerar, a seguir, outros artigos ou estratégias realizadas dentro de uma prática de tradução feminista. Mas antes, uma discussão breve sobre a dimensão ética e os limites da tradução.

3.2.2 A questão ética – reescrita ou tradução?

Um debate e crítica frequente à tradução feminista, já apresentado aqui inclusive com o artigo de Arrojo (1994), é o quanto a tradução feminista parece alterar o texto original. Uma dissertação apresentada no Brasil, que inclui um capítulo sobre tradução feminista, traz um questionamento sobre a ética da tradução: mais especificamente, se determinados tipos de tradução seriam de fato uma tradução ou seria uma reescrita ou adaptação de um texto de partida. E é nesse sentido que Marcelle de Souza Castro (2007) traz um comentário sobre tradução feminista.

Em seu caminho para apresentar o que entende como tradução feminista, de Souza Castro (2007) apresenta o debate sobre metafóricas da tradução, já abordado aqui, e parte para elencar algumas das estratégias usadas por tradutoras feministas “no projeto de subverter a língua via tradução” (p. 57). Elas são:

- Aliteração: de Souza Castro exemplifica com a inserção de aliterações, jogos de palavras e ironias, por parte da tradutora Suzanne Jill Levine, em frases ou trechos em que essas figuras de linguagem não existiam no texto de partida – o que a tradutora apresenta como um ganho do processo tradutório de uma língua para a outra (afinal novas figuras de linguagem se tornam possíveis na língua de chegada. “As figuras de linguagem são, assim, uma forma de mostrar que a língua não é um meio de comunicação transparente”, afirma de Souza Castro (2007, p. 58).
- Jogos de palavra (*pun*): o exemplo dado por Souza Castro (2007) para esta característica é o mesmo apresentado por von Flotow (1991): a

¹⁰¹ Yet, the Canadian strategies have often been taken as the universal feminist translation paradigm applicable to any texts being translated under any circumstances, ignoring, for example, that these strategies are of limited use for translations of texts ‘hostile’ to feminist concerns. (Castro e Ergun, 2018, p. 128).

tradução feita por Barbara Godard para o texto *L'Amèr*, de Nicole Brossard. Este se trata de um livro com uma língua inventiva, criativa e crítica, permeada por trocadilhos e jogos de palavra. De acordo com Souza Castro (2007, p. 60), neste tipo de texto, “a tradutora não tinha alternativa senão ser inventiva. Mesmo que não desejasse adotar uma estratégia subversiva teria necessariamente de criar algo que se afastasse do original, pelo desafio que um jogo de palavras impõe”. Isso leva em consideração quais são os trocadilhos possíveis em cada língua.

- Pacto especular: consiste na presença de mais de um idioma no texto de chegada – de Souza Castro (2007) não se aprofunda neste exemplo.
- Censura, correção e paratexto/metatextualidade: aqui, de Souza Castro (2007) entende várias estratégias diferentes, como a opção por não traduzir determinados textos e a opção por incluir mais marcas femininas no texto de chegada do que estavam presentes no texto de partida.

A partir disso, de Souza Castro (2007, p. 65) afirma que:

O que diferencia uma tradução, nos moldes em que defendo neste trabalho, da chamada tradução feminista é exatamente o grau de hibridez e de intervenção. Essa perspectiva de gradação é muito importante para a reflexão a que esta dissertação se propõe, pois pode apontar para um caminho não essencialista, mas, não exacerbadamente relativista.

E, com isso, defende, por mais que a tradução feminista seja válida como prática, não se tratar de uma tradução propriamente dita.

Apesar de ver o debate trazido por de Souza Castro (2007) como válido e acreditar que as fronteiras entre tradução e adaptação são bastante tênues e interessantes, não concordo com a conclusão da pesquisadora. Vários projetos de tradução feminista envolvem o que parecem trazer um grau de visibilidade grande nas intervenções textuais – em geral, inclusive, apresentados como projeto em notas de tradução, e outros paratextos (muitas vezes até no título do livro). Mas esse é apenas um aumento dessa visibilidade e uma explicitação dessa agenda – é inocente afirmar

que a manipulação em si é maior, como faz de Souza Castro, considerando que qualquer ato de tradução já é uma manipulação do texto de partida¹⁰².

Além disso, nem todas as traduções feministas necessariamente trazem uma quantidade grande de intervenções. No projeto de tradução da Odisseia, de Homero, para o inglês, a tradutora Emily Wilson chama atenção, em seu prefácio (Wilson, 2018), como muitas das traduções anteriores fizeram alterações na caracterização das personagens, como empregadas da casa definidas em termos sexualizados e até como prostitutas – algo que a tradutora argumenta não estar presente no original. Ver o texto de partida com uma perspectiva de gênero permitiu, neste exemplo, um texto que se aproxima mais semanticamente do original, como Wilson mostra em sua introdução – e nos termos de de Souza Castro (2007), menos intervencionista.

A prática da tradução feminista pode ser realizada de diferentes maneiras. Tradução é relação – e a relação entre tradução e texto de partida vai ditar a maneira com que vão interagir. Além, é claro, da noção de projeto, já apresentada anteriormente, segundo a qual cada tradução é feita com um projeto em mente. Isso pode envolver um grau maior ou menor de interação entre os dois textos – assim, não está aí a definição do que é tradução feminista.

A noção de tradução feminista – a própria noção de adjetivar a prática de tradução –, ao afirmar que é possível que a tradução não é certa ou errada, e sim feminista, é questionar de certa forma a noção de fidelidade. Mas a noção de fidelidade já está sendo questionada de diversas formas – justamente por reduzir o texto de partida a uma entidade fechada, imutável e homogênea.

Agora, sim, algumas das estratégias observadas na prática de tradução feminista.

3.2.3 *Escolha dos textos*

Antes mesmo da tradução, a escolha dos textos a serem traduzidos já é uma questão da tradução feminista – principalmente no que concerne a recuperação de obras esquecidas, muitas vezes de autoras, ou mesmo a tradução de obras contemporâneas de vozes que possam acrescentar ao debate local.

¹⁰² Essa discussão é aprofundada em Frota (2019).

São diversos os motivos para uma obra ser esquecida ao longo do tempo, e o maior e mais marcante deles é óbvio: simplesmente não há capacidade do mercado do livro (e talvez nem um motivo) de assimilar e manter em catálogo todos os livros escritos em constante circulação. Mas é evidente que autoras mulheres, autores negros e de outras minorias geográficas, de gênero ou de identidade sexual, tendem a ser deixados de lado quando se pensa na formação do cânone literário (construído, até recentemente, majoritariamente por homens brancos de espaços privilegiados). Esses trabalhos de recuperação buscam, assim, trazer obras com qualidade literária que foram esquecidas pelo mercado. Um exemplo é a editora austríaca *Das Vergessene Buch* (o livro esquecido), criada com o objetivo de editar obras esquecidas – conforme o trabalho da editora se desenvolveu, concluiu-se que muitos livros “esquecidos” eram de mulheres, atualmente a maior parte do catálogo deles¹⁰³.

A recuperação de obras esquecidas ou ignoradas pode ser feito dentro de uma língua, sem que haja a tradução. É o caso brasileiro da publicação recente de obras de Maria Firmina dos Reis ou Carolina de Jesus, que foram pouco publicadas ou tiveram uma circulação limitada em seu momento de publicação e voltaram recentemente em publicações críticas de grandes casas editoriais.

Em termos de tradução, a escolha de obras a serem traduzidas é elencada como estratégia feminista já em Chamberlain (1998). Para Castro (2017, p. 230), em termos de obras canônicas recuperadas, “a tradução pode servir como instrumento para contextualizá-las, incorporando comentários nos quais as/os tradutoras/os debatam sobre as razões que levaram essas obras a serem ignoradas” – ou seja, a seleção da obra, a tradução e o tratamento dado a ela em termos de paratextos são já uma maneira de recepção crítica.

3.2.4 Paratextos

Uma estratégia não exclusiva da tradução feminista, mas usada em muitos casos, é a elaboração (e até, em alguns casos, a tradução) de paratextos. Segundo Castro (2017), esta é uma estratégia da tradução feminista pois contextualiza a obra

¹⁰³ A monografia de Laisa Viegas (2024) analisa como a recuperação de autoras da editora *Das Vergessene Buch* pode ser vista como um “lugar de memória” e ressalta a importância de trabalhos de recuperação como este.

no contexto de chegada – com informações que ajudam na recepção de uma determinada obra em seu contexto de chegada e informam leitores das estratégias usadas na tradução.

Uma pesquisadora que se dedicou ao tema da adoção de notas de rodapé na tradução é Marie-Hélène Catherine Torres, da Universidade Federal de Santa Catarina. Para a autora, tanto as notas quanto a tradução “têm em comum sua relação com a interpretação, ou seja, com a leitura. Há, portanto, uma relação intrínseca entre leitura, comentário e tradução” (2017, p. 17). Esse é um ponto interessante: Torres parte da premissa que tradução e comentário são leituras de um determinado texto e, portanto, não são atividades neutras. Como existem múltiplas leituras possíveis de um determinado texto (ainda que não toda ou qualquer leitura de um texto), pode-se “[...] afirmar que não existe um só comentário possível/existente. Tradução e comentário são, portanto, críticos” (2017, p. 17). A autora considera, portanto, como comentários, além das notas de rodapé, as possíveis retraduições de uma obra e as notas de tradução.

Como principais características da tradução comentada, Torres (2017) elenca: o caráter autoral; o caráter metatextual; o caráter discursivo-crítico; o caráter descritivo; e o caráter histórico crítico. Para traduções consideradas feministas, em geral vemos notas com caráter autoral, ressaltando a visibilidade da tradução, assim como notas com caráter histórico-crítico.

Já para von Flotow, os metatextos (“declarações, escritos teóricos, prefácios e notas de rodapé”, 1997, p. 35)¹⁰⁴ são onde a influência feminista na tradução e nos estudos da tradução ficam mais visíveis. A autora aponta o final da década de 1970 como o momento em que está prática começou. “Tudo isso faz parte de um movimento conjunto para se afastar do tradutor ‘invisível’ clássico, a ideia do tradutor como uma espécie de canal transparente cujo envolvimento não afeta a fonte dos textos traduzidos” (von Flotow, 1997, p. 35)¹⁰⁵.

Outro aspecto das notas pode ser inserir textos com uma política ou temáticas complicadas (como obras com conteúdo racista, machista, misógino, homofóbico ou

¹⁰⁴ “Statements, theoretical writings, prefaces and footnotes”.

¹⁰⁵ “This is all part of a concerted move away from the classical ‘invisible’ translator, the ideia of the translator as some kind of transparent channel whose involvement does no affect the source of the translated texts”.

transfóbico), salientando e debatendo essas características da obra, promovendo uma leitura crítica e contextualizada da mesma. É o caso, por exemplo, da publicação recente de *Factótum*, de Charles Bukowski, em tradução de Emanuela Siqueira (2023), edição na qual a tradução e os comentários buscam problematizar uma atitude misógina da personagem.

Essa é uma estratégia para promover a visibilidade da tradução. Além de ajudar com agendas específicas, isso pode contribuir com mais propósitos, como evidenciar que mulheres prestam este tipo de serviço no mercado editorial e promovem conhecimento em um campo intelectual, espaços com uma competitividade um tanto acirrada na qual as mulheres ainda têm dificuldades de se posicionar. Porém, nenhuma tradução é neutra – e há pelo menos um indivíduo por trás dela. Esses textos também educam a pessoa leitora tanto sobre a obra quanto sobre as implicações de ser ler uma tradução.

3.2.5 Retradução

Outra estratégia da tradução feminista é a retradução, principalmente no que concerne a retradução de obras clássicas ou canônicas. A atividade permite mostrar diferentes interpretações de um mesmo texto, além de possibilitar a crítica de alguns vícios de tradução, e convida a um pensamento maior sobre o impacto da tradução na recepção de um determinado texto.

Como exemplo disso, von Flotow (1997) cita a tradução feita por Joann Haugerud para alguns livros da Bíblia, publicados em um livro intitulado *The World of Us* [O mundo de nós], de 1997. Neste projeto, Haugerud se preocupou com o uso de uma “linguagem mais inclusiva” (von Flotow, 1997, p. 52), entre outras características.

Um trabalho emblemático dos últimos anos é a tradução para o inglês de *Odisseia*, de Homero, por Emily Wilson. Primeira tradução da obra na íntegra feita por uma mulher para o inglês, a tradução teve bastante repercussão midiática. Com um grande rigor métrico e cuidado semântico, Wilson trouxe à tona a discussão de como as traduções anteriores, que se supunham “neutras”, na realidade traziam perspectivas bem marcadas.

Um exemplo disso gira em torno da tradução da *dmoe*, palavra usada para escravas do sexo feminino dentro de uma casa – traduzidas por Wilson, para o inglês, como *slave* ou *house girl*. A tradutora comenta, porém, que muitos tradutores optaram

por traduções como *sluts* ou *whores*, palavras bem mais sexualizadas, em versões anteriores. Isso porque essas escravas acabam mantendo relações sexuais com os pretendentes de Penélope – segundo as regras sociais do período, era necessário hospedar quem pedisse abrigo. Essas escravas provavelmente sofreram várias formas de agressão e violência sexual por parte desses homens – e sua caracterização como *sluts* ou *whores* por muitos tradutores parece uma continuação e confirmação disso. É justamente isso que Wilson tenta questionar com sua tradução: “Eu tento evitar importar tipos contemporâneos de sexismo para este poema antigo. Ao invés disso, tento jogar luz em formas particulares de sexismo e patriarcalismo que existem no texto, que são apenas parcialmente familiares em nosso mundo” (Wilson, 2018, p. 89).¹⁰⁶

Ainda na nota de tradução, Wilson afirma: “Uma tradutora tem responsabilidade de assumir sua própria agenda e lidar, de formas explícitas e conscientes, não só com os múltiplos significados de um original em sua própria cultura, mas também com o que seu próprio texto significa, assim como seus efeitos nos leitores” (Wilson, 2018, p. 88). Mas um incentivo para a visibilidade da tradução e de quem traduz, assim como da explicitação da tradução como uma atividade não neutra.

3.2.6 Tradução coletiva

Outra prática que não é exclusiva da tradução feminista, mas é frequente dentro deste campo, é a tradução coletiva – e por isso a apresento neste capítulo.

O termo “tradução coletiva” pode se referir à diferentes práticas, mas em comum destaca que a tradução nem sempre é um processo solitário. Na introdução da antologia *Collaborative Translation: From Renaissance to the Digital Age*, os organizadores Anthony Cordingley e Céline Frigau Manning (2017) argumentam que toda a tradução é colaborativa por agregar uma equipe para a publicação de um produto final – envolvendo então profissionais de revisão, preparação, edição e de

¹⁰⁶ “I try to avoid importing contemporary types of sexism into this ancient poem, instead shining a clear light on the particular forms of sexism and patriarchy that do exist in the text, which are only partly familiar from our world”

áreas financeiras. Para o ato de traduzir em mais pessoas, Cordingley e Manning (2017, p. 24) dão o nome de “co-tradução”.

Essa distinção, porém, não é de praxe em parte da produção teórica sobre a prática. Um exemplo pode ser visto pelo coletivo Sycorax, responsável pela tradução do livro *O Calibã e a Bruxa*, de Silvia Frederici, para o português brasileiro. Em um artigo, Rosas et al (2020) apresentam o projeto de tradução coletiva entre mulheres como “estratégia política feminista transnacional” (p. 119). O grupo começou inicialmente lendo e debatendo o livro de Frederici; e a necessidade de tradução surgiu pela vontade de o texto circular e ser debatido também em português. A partir disso, o grupo se organizou para traduzir em coletivo, com diferentes mulheres agregando à leitura do texto. Este é um projeto com um claro impulso político, inclusive no que concerne a escolha pela tradução coletiva, vista como uma maneira de aplicar na prática a desestabilização de uma lógica centralizadora no tradutor individual, o que dialoga com o conteúdo do livro traduzido.

A tradução coletiva também tem aspecto didático dentro da prática de formação de tradutores. Quando feita no âmbito de um curso, traduzir coletivamente faz as pessoas participantes externalizarem as lógicas por trás de determinadas escolhas e encontrar saídas em grupo, fazendo com que vários pensamentos, questionamentos e debates de tradução que na prática se dão individualmente sejam treinados em conjunto. Um exemplo pode ser visto em Neri et al. (2023).

Por fim, a tradução de teatro muitas vezes se dá de forma colaborativa. Por mais que uma pessoa possa ter ficado responsável pela tradução de um texto teatral (o que não é necessariamente o caso), a prática é a companhia responsável por uma montagem retrabalhar o texto; atores, encenadores e diretores se envolvem, junto com o texto de partida e eventuais tradutores, na construção do texto final.

3.2.7 Gêneros gramaticais e identidade de gênero

Outra estratégia da tradução feminista é problematizar os gêneros gramaticais. Muitas vezes, no diálogo entre duas línguas, percebe-se que a adoção de gêneros específicos pode contribuir literariamente para um texto – um texto em inglês, por exemplo, pode omitir completamente o gênero de uma determinada personagem em primeira pessoa, já que não conta com flexões de gênero nos adjetivos (caso do conto “Erosive”, de Ali Smith, 2004). Se esta ausência de indicação

contribui para leituras do texto, pode ser relevante pensar em como omitir essa informação também na tradução.

Por conta das diferentes características gramaticais das línguas e as maneiras com que cada língua flexiona o gênero em diferentes classes de palavras, nem sempre isso é considerável possível. Um dos primeiros textos a considerar a questão do gênero na tradução é "Aspectos Linguísticos da Tradução", de 1959, de Roman Jakobson. O ponto central do autor nessa obra é considerar que, apesar de uma mensagem como um todo sempre poder ser traduzida de uma língua para outra, aspectos linguísticos próprios de cada uma tem um impacto na tradução e determinam a maneira com a qual a mensagem será passada – assim como as informações obrigatórias naquela estrutura linguística. Nas palavras de Jakobson, a tradução interlingual não apresenta "comumente uma equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras" (p. 65).

Segundo Jakobson, "as línguas diferem essencialmente naquilo que *devem* expressar, e não naquilo que *podem* expressar" (p. 69). Um exemplo disso seria a questão de gênero gramatical entre alemão e português: no alemão, quase não há marcação de gênero na primeira pessoa (com exceção de palavras como profissões, nas quais há uma flexão, em geral o sufixo *-in*, para marcar o feminino, como em *Lehrer*, professor, e *Lehrerin*, professora; o que acontece em *FaustIn*, já mencionado na tese), enquanto o português marca, além de substantivos como profissões, os adjetivos (*cansado* e *cansada*, por exemplo). Partindo dessa observação, para Jakobson seria obrigatório inserir em uma tradução do alemão para o português a flexão de gênero nos adjetivos em primeira pessoa, pois isso se trata de uma característica que a língua *deve* expressar. A manutenção da abertura interpretativa de textos sem essa marcação, possível no alemão, mas impossível no português, entraria então no campo do *intraduzível* – e veríamos essa diferença apenas como uma diferença de estrutura gramatical em um determinado par linguístico.

A prática feminista de tradução busca criticar isso – será que barreiras gramaticais são tão estanques como muitas vezes se acreditou? Para isso, várias tradutoras buscam formas criativas para trazer um debate sobre gênero mesmo em línguas que aparentemente não trazem essas características. Simon (1996) também levanta este tema: "Os textos em que o projeto feminista de tradução encontra suas aplicações mais felizes é naqueles que têm eles mesmos práticas de escrita

inovadoras” (p. 15)¹⁰⁷, justamente porque a tradução desses textos propõe o questionamento da própria língua de chegada. Usando um exemplo de tradução de um texto escrito originalmente em francês, Simon chega ao gênero gramatical. Para ela, normalmente se considera o gênero gramatical como uma propriedade formal da língua que não se relaciona com o sentido de um texto:

Nem sempre o gênero não é considerado um elemento "significativo" do idioma para a tradução. Como as categorias gramaticais pertencem às obrigações estruturais de um idioma, elas são, como os outros elementos que constituem a mecânica de um idioma, sem significado. Roman Jakobson mostra, no entanto, que o gênero gramatical pode ser investido de significado em certos casos, como quando a língua é desviada de suas funções instrumentais ou comunicativas e usada na poesia e na mitologia. O gênero gramatical, então, assume um significado simbólico, como quando o poeta deseja enfatizar as origens mitológicas e as identidades de gênero dos termos para os dias da semana, os termos para noite e dia, ou pecado e morte (Jakobson, 1959). Nesses casos, o gênero gramatical deve ser levado em consideração na tradução.

O gênero normalmente não é considerado um elemento “significativo” da língua para a tradução. Como as categorias gramaticais pertencem às obrigações estruturais de uma língua, elas não têm, como outros elementos que constituem os mecanismos de uma língua, sentido. Roman Jakobson mostra, porém, que o gênero gramatical pode ter sentido em algumas situações, como quando a língua é afastada de suas funções instrumentais e comunicativas e usadas para a poesia e a mitologia. O gênero gramatical assume então um sentido simbólico, quando o poeta quer enfatizar as origens mitológicas e identidades de gênero nos dias da semana, os termos para noite e dia, ou pecado e morte (Jakobson, 1959). Nesses casos, o gênero gramatical precisa ser levado em consideração na tradução (Simon, 1996, p. 16-17).¹⁰⁸

¹⁰⁷ “Where the feminist project of translation finds its most felicitous applications is in regard to texts which are themselves innovative writing practices”.

¹⁰⁸ Gender is not normally considered a “significant” element of language for translation. Because grammatical categories belong to the structural obligations of a language, they are, like the other elements which constitute the mechanics of a language, meaningless. Roman Jakobson shows, however, that grammatical gender can be invested with meaning in certain cases, as when language is turned away from its instrumental or communicative functions and used in poetry and mythology. Grammatical gender then takes on symbolic meaning, as when the poet wishes to emphasize the mythological origins and gendered identities of the terms for the days of the week, the terms for night and day, or sin and death (Jakobson 1959). In these cases, grammatical gender must be taken into consideration for translation (Simon, 1996, p. 16-17).

Assim, as questões formais não são apenas características das línguas, elas são parte essencial da construção de sentido, principalmente em obras do campo literário. Assim, não é possível deixá-las de lado sem critica-las. Diversos textos se apoiam nelas para criar humor, crítica e outras técnicas e efeitos, e não podem ser traduzidos sem se levar essas características em consideração, mesmo quando isso significa questionar características da própria língua de chegada.

Já explorei o assunto na obra da própria Jelinek em minha monografia para conclusão do curso de Letras. Neste trabalho, ao propor uma tradução (parcial) do texto *Die Schutzbefohlenen*, de Jelinek, não utilizei o masculino genérico da primeira pessoa (tanto do singular quanto do plural) por acreditar que para leitores contemporâneos esta não seria uma forma não-marcada – e sim marcada como homens. Manter o texto sem essa marcação seria importante para sua interpretação, por isso fiz uma tradução que desviasse de palavras com flexão de gênero – tornando impossível identificar textualmente o gênero das enunciações. Possíveis interpretações viriam, então, dos próprios leitores e encenadores¹⁰⁹.

3.2.8 Intervenção política e tradução como ativismo

Outra estratégia de tradução feminista, assim como da tradução queer, decolonial e outras perspectivas críticas, é assumir abertamente a tradução como uma atividade política e chamar atenção para essa prática. "Ao fazer isso, eles demonstram o quão fácil é dismantelar os aspectos misóginos da linguagem patriarcal uma vez que eles foram identificados. Também demonstram seus poderes de decisão", afirma von Flotow (1997, p. 25).

Isso pode estar aliado a diversos projetos de tradução, desde expôr a misoginia e elaborar um diálogo crítico com ela em forma de paratextos como fazer intervenções para tirar essas marcas (dependendo do objetivo da tradução, de onde será exibida e assim por diante).

Um dos textos mais seminais na perspectiva de compreensão do viés político da tradução é "The Politics of Translation" [A política da tradução], de Gayatri Chakravorty Spivak, publicado pela primeira vez em 1993. Spivak parte do princípio

¹⁰⁹ Resultados desta pesquisa podem ser vistos em Eberspächer (2024) e Eberspächer (2025).

de a tradução ser um processo de construção de sentido, principalmente por perpassar a questão de língua, um dos elementos que nos permite nos entender como nós mesmos, em um processo de formação de identidade. "A tarefa de uma tradutora feminista é considerar a língua como um indicador dos funcionamentos da agência de gênero", afirma Spivak (1993, p. 179)¹¹⁰, em concordância com o que já estamos vendo neste capítulo. Spivak apresenta a tradução como leitura íntima de um determinado texto, fazendo da tradução uma atividade subjetiva, mais do que apenas uma transição de palavras de uma língua para a outra.

Mas Spivak (1993) apresenta ainda a pessoa tradutora como agente da tradução e com isso cabe a essa pessoa a decisão dos comos de uma determinada tradução. Com isso, a tradução feminista não é necessariamente um impulso do texto, mas da tradutora, desde que haja um pacto entre tradução e leitura, uma nota explicativa das regras do jogo, essas estratégias podem ser usadas para qualquer texto – não somente os que já trazem um contexto feminista de produção, *corpus* principal da pesquisa da Escola Canadense, por exemplo.

3.2.9 Formação de tradutores

Paralelamente, uma estratégia que não cabe como foco para esta pesquisa, mas que perpassa o campo acadêmico dos Estudos Feministas da Tradução, é o ensino dos estudos e de práticas feministas da tradução na formação de tradutores. Castro e Ergun (2017) falam sobre suas experiências de ensino da área e afirmam: "Esses cursos criaram espaços críticos para a discussão de tópicos como a política feminista de língua, discurso e tradução, a produção e disseminação do conhecimento feminista e a transnacionalização de movimento e ativismos feministas" (p. 93)¹¹¹.

3.3 O FEMINISMO E A OBRA DE JELINEK

¹¹⁰ "The task of the feminist translator is to consider language as a clue to the workings of gendered agency".

¹¹¹ These courses have created critical spaces for discussion on topics such as the feminist politics of language, discourse and translation; feminist knowledge production and dissemination, and the transnationalisation of feminist activisms and movements" (p. 93).

Como espero ter mostrado até aqui, as metodologias de Estudos Feministas da Tradução ou a tradução feminista enquanto prática não precisam, necessariamente, ser usadas em textos considerados feministas ou de autoras ativas no movimento feminista, mas mesmo assim quero fazer alguns comentários sobre a relação entre gênero e a obra de Jelinek. E a relação entre gênero e a obra de Jelinek não é tão simples assim.

Feminismo tem a ver principalmente com a maneira de ver o mundo. A atenção e a crítica à desigualdade de gênero está presente na obra de Jelinek, e perpassa vários de seus textos ao longo dos anos de maneiras diferentes. Mas, apesar de fazer e concordar com a crítica, Jelinek não assume mais o papel de uma feminista *per se*. Isso porque ela também tem suas críticas ao próprio feminismo. Afinal, Jelinek assume a perspectiva de que a desigualdade de gênero é parte do capitalismo. O capitalismo e suas estruturas de poder que fortalecem (e são fortalecidas por) uma sociedade patriarcal. E, para Jelinek, uma mudança nas relações de gênero seria impossível dentro do sistema político e econômico do capitalismo.

E sua obra gira em torno disso: uma crítica à desigualdade de gênero e ao sistema no qual essa desigualdade está inserida.

3.3.1 Jelinek e o movimento feminista

Alguns breves dados biográficos sobre a relação da autora com o movimento feminista: segundo Mayer e Koberg (2006), quando jovem, Jelinek se engajou em movimentos ativistas e também no Partido Comunista. Jelinek chegou a escrever para a revista feminista *Die schwarze Botin*, criada por sua amiga Brigitte Classen e por Gabrielle Goettle a partir de 1976. Mas, seguindo suas crises crescentes e seu isolamento, e um pessimismo pessoal crescente quanto à capacidade de organização coletiva, a autora para de se identificar com esses grupos.

Em uma entrevista concedida a Gabriele Presber, publicada em 1988, quando perguntada se é uma feminista “ativa”, Jelinek responde: “(...)”, as feministas me consideram uma delas, e eu sempre tento lutar pela causa das mulheres por meio da autoridade que é dada ao meu trabalho. Mas não da maneira feminista, essa cópia de

bruxas, essa maneira irracional, isso não combina comigo” (Jelinek, 1988, p. 126)¹¹². Assim, a partir da perspectiva da própria autora, é possível perceber que, apesar de concordar com a crítica feita, nem sempre ela concorda ou participa da maneira de atuação do feminismo e tem sua crítica com a organização do movimento feminista em si.

Os biógrafos Mayer e Koberg (2006) também apresentam a relação da autora com o feminismo como ambígua. Se por um lado ela se aproxima de movimentos organizados politicamente, sua participação é um tanto distante. Os autores alegam que Jelinek participou de conferências sobre gênero e chegou a dar palestras sobre o tema, além de ler autoras importantes para o campo feminista no início de sua carreira, como Hélène Cixous, Julia Kristeva ou Luce Irigaray. “Mas, por outro lado, ela era repelida por chavões como ‘solidariedade feminina’, e não gostava dos grupos dos anos 70, que ela certa vez chamou de ‘shows coletivos de vaginas’”, afirmam os biógrafos (Mayer e Koberg 2006, p. 160)¹¹³.

Um momento posterior em que sua relação com isso ficou evidente de novo foi quando recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. Em um livro publicado pela Academia Sueca em homenagem aos vencedores do Nobel de Literatura de 2003 (J.M. Coetzee), 2004 (Elfriede Jelinek) e 2005 (Harold Pinter), Hans Mayer escreve uma apresentação ao prêmio de Jelinek intitulada “Kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Elfriede Jelinek” [Uma pequena história da nomeação do Prêmio Nobel a Elfriede Jelinek]. Neste texto, Mayer cita uma entrevista de Jelinek: “Quando uma mulher recebe o prêmio, o recebe como mulher e não poderá ficar feliz sem reservas. Se Peter Handke recebesse o prêmio, ele o receberia apenas como Peter Handke” (Jelinek *apud* Mayer, 2006, p. 208)¹¹⁴. Curiosamente, Peter Handke viria a receber o prêmio em 2019 – mas isso não vem ao caso. O que vem ao caso é ela já ter se dado conta: enquanto um homem poderia receber o prêmio como um indivíduo, uma mulher precisaria receber o prêmio como representante de uma classe, de uma

¹¹² “Die Feministinnen betrachten mich Gott sei Dank als eine der Ihren und ich bemühe mich immer durch die Autorität, die man meinen Arbeiten beimißt, für die Sache der Frau zu kämpfen. Aber nicht auf diese Feministinnen-Art, diese Hexenkopierungen, diese irrationale Art, das liegt mir nicht.

¹¹³ “Doch andererseits stießen sie Schlagworte wie ‘Frauensolidarität’ ab, und mit den Selbsterfahrungsgruppen der Siebziger, die sie einmal spitz ‘kollektive Vaginaschau’ nannte, (...)”.

¹¹⁴ “Wenn man den Preis als Frau bekommt, dann kriegt man ihn auch als Frau und kann sich nicht uneingeschränkt freuen. Wenn Peter Handke den Preis erhalten würde, dann bekäme er ihn eben nur als Peter Handke”.

“*minoria*” (termo usado com uma certa ironia aqui, afinal mulheres são aproximadamente metade da população mundial).

3.3.2 A questão de gênero e a crítica a ela nas obras de Elfriede Jelinek

A obra da autora leva à tona questões de gênero, mas o faz de maneira crítica, acreditando que essa desigualdade é parte do sistema capitalista e não pode ser resolvida de maneira isolada. Assim, a autora parece guardar a visão pessimista que, apesar de notar o problema, não vê saída dele. Como afirma Nováková (2007, p. 15-16):

Em seus romances e peças, Jelinek protesta contra o status de objeto das mulheres e sua exclusão do poder. Entretanto, Jelinek nunca retrata as mulheres como seres melhores e superiores, como o movimento feminista gostaria de vê-las, mas como uma imagem distorcida da sociedade patriarcal. Ela mostra as mulheres como vítimas dessa sociedade, mas ao mesmo tempo como cúmplices das estruturas patriarcais, porque elas querem alcançar um status social melhor e se adaptar às regras sem resistência. Jelinek acredita que o pensamento das mulheres foi pervertido após muitos anos de governo patriarcal. Jelinek vê isso como um grande perigo para os esforços feministas.¹¹⁵

Nem todos os feminismos, autoras e ativistas do campo entenderiam as mulheres como “seres melhores e superiores” – mas também cabe dizer que esta foi uma opinião que chegou a ser adotada. Hoje em dia, a perspectiva de igualdade é bem mais amplamente aceita – assim como a noção de o machismo também ser praticado e perpetuado pelas próprias mulheres, uma das críticas que Jelinek já fazia ao pensamento feminista da década de 70 e 80.

Ao adotar a crítica de que a posição da mulher está relacionada ao movimento capitalista, Jelinek acaba antecipando um ponto importante para o feminismo dos anos 2000 em diante. “Como uma feminista marxista, ela sempre viu a opressão das

¹¹⁵ “In ihren Romanen und Theaterstücken protestiert Jelinek gegen den Objektstatus der Frau und ihren Ausschluss von der Macht. Jelinek schildert aber niemals die Frauen als ein besseres, höheres Wesen, wie sie gerne die feministische Bewegung sehen würde, sondern als ein verzerrtes Bild der patriarchalen Gesellschaft. Sie zeigt die Frauen als Opfer dieser Gesellschaft, zugleich aber auch als Komplizinnen der patriarchalen Strukturen, da sie einen besseren sozialen Status erlangen wollten und sich den Regeln widerstandslos anpassen. Jelinek ist der Meinung, dass das Denken der Frauen nach sehr vielen Jahren der Herrschaft des Patriarchats pervertiert sei. Darin sieht Jelinek eine große Gefahr für die feministischen Bemühungen”.

mulheres como parte de um problema maior”, afirma Rosellini (2009, p. 47). Já Konzett (2007) acrescenta que a postura de Jelinek se aproxima de uma crítica que relaciona o gênero com um espectro de posição de identidades, “como raça, classe, geração, consumismo e assim por diante” (p. 19). Ou seja: Jelinek está se aproximando de um feminismo interseccional, mesmo sem usar a palavra, que vê as questões de gênero dentro de um sistema maior e relacionado com outros aspectos sociais.

O comportamento de Jelinek em relação ao movimento feminista também foi assunto de debate, como lembra Chamayou-Kuhn (2012, p. 28) – principalmente com a publicação do romance *Die Liebhaberinnen* [As amantes] em 1975. O romance mostra a história de duas mulheres da Estíria, ambas trabalhadoras de uma fábrica de roupas íntimas em busca de casamentos. Factualmente a história das duas é quase idêntica, mas Jelinek explora como os acontecimentos são vistos de maneira simbolicamente diferente por cada uma. Poder trabalhar é um ponto de independência para uma delas, mas uma obrigação financeira para a outra. Assim como o casamento, para uma, é a perda da sua liberdade; e para a outra, representa o momento em que não precisa mais ter tantas preocupações financeiras. Com isso, Jelinek faz uma crítica à noção de que o feminismo deveria dar respostas fechadas e que há apenas uma maneira de se viver uma vida feminista. Mas o romance foi “rejeitado por leitoras feministas que o consideraram ‘não feminino’ e ‘inautêntico’” (Chamayou-Kuhn, 2012, p. 28)¹¹⁶.

3.3.3 A questão de gênero nos temas de Elfriede Jelinek

O gênero entra na obra de Jelinek a partir desta perspectiva crítica. Ela faz isso tanto pela escolha dos seus temas e personagens quanto pela maneira com que trabalha a linguagem, tema explorado na próxima seção.

Em relação aos temas, as peças discutem gênero em vários âmbitos, inclusive em conexão com outras questões sociais.

Um dos textos de Jelinek que mais explicitam um debate sobre as condições das mulheres são os *Prinzessinnendramen* [Dramas de princesa], um conjunto de

¹¹⁶ “1975 verschaffte ihr der Roman *Die Liebhaberinnen* zwar den literarischen Durchbruch, von der feministischen Leserschaft wurde dieser jedoch als 'unweiblich' und 'unauthentisch' verworfen”.

cinco peças com princesas como personagens centrais em uma paródia aos Dramas Históricos sobre reis de Shakespeare. O mesmo conjunto de peças curtas também recebe o subtítulo *Der Tod und das Mädchen* [A morte e a donzela], um tema de diversas obras de arte. A partir destes textos, Jelinek explora os papéis de mulheres como protagonistas, já que as princesas em questão já são conhecidas. Duas das princesas vêm do mundo dos contos de fada: Branca de Neve e Bela Adormecida. A terceira é Rosamunde, do libreto romântico *Rosamunde*, de Helmina von Chézy. A quarta é Jackie O., ou Jackie Kennedy, com seu fatídico conjunto ensanguentado da Chanel. E a última é sobre poetisas: Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann, já mortas. Estes textos trazem questionamentos sobre as mulheres que precisam ser salvas, das princesas de contos de fada às poetisas suicidas; ou ainda de mulheres que entraram na imagética na sociedade ocidental.

Outro tema explorado pela autora é a discriminação e mulheres enquanto artistas. Como afirmam Gürtler e Mertens (2013, p. 272), “a mulher, sem lugar na construção simbólica do significado, deve, como artista, assumir uma posição codificada como masculina”. Com isso, Jelinek reflete inclusive sobre sua própria posição enquanto escritora e, quando mais jovem, musicista, dentro de um sistema cultural com mais valor simbólico aos homens. Essa é uma crítica que aparece de forma central em, por exemplo, *Clara S.*, obra que problematiza a posição da compositora e pianista Clara Schumann. Ela teve uma carreira ofuscada e diminuída por conta de suas posições como mulher: filha, esposa e mãe.

A adoção de personagens e imagens já conhecidas para questionar como essas figuras são perpetuadas na sociedade é algo que Jelinek faz com frequência – como já vimos, esse é o ponto central do texto *FaustIn and out* é justamente explorar as personagens femininas e suas histórias ocultas no clássico de Goethe.

Outro ponto de interesse da autora é a moda. Em *Nach Nora*, definida por Bohunovsky (2021) como um drama secundário de sua própria peça (*O que aconteceu após Nora...*), Jelinek critica a exploração da mão de obra barata feminina e infantil na indústria têxtil e o sistema de *fast fashion*, uma marca do capitalismo tardio geralmente associado com o “mundo feminino”.

3.3.4 A questão de gênero na linguagem de Elfriede Jelinek

Além das escolhas de tema de suas obras, a crítica à desigualdade de gênero fica evidente na linguagem desenvolvida por Elfriede Jelinek – principalmente no uso criativo que faz da linguagem justamente para criticar a própria maneira com que a linguagem reproduz essas estruturas de poder. Como relata Nováková (2007, p. 20):

Em suas obras, Jelinek expõe a linguagem como um instrumento patriarcal com o qual as mulheres são exploradas e oprimidas. Mas ela "rouba" isso dos homens e usa a linguagem contra eles. Suas peças criticam a sociedade e a linguagem ao mesmo tempo. Jelinek mostra como a linguagem copia as relações de poder na sociedade. Ela usa clichês linguísticos, frases introduzidas, slogans publicitários, provérbios, organiza-os em novos contextos e, assim, concretiza sua intenção crítica. É uma linguagem altamente estilizada e abstrata. Seus personagens são apenas representantes da linguagem, as situações extralinguísticas estão ausentes de seus dramas desde o início até os dias atuais.¹¹⁷

Ou seja: é justamente pegando instâncias reais de uso de linguagem, como slogans, frases prontas, obras literárias canonizadas e assim por diante, e articulando-as de outras formas e com outros conteúdos, deixando seu conteúdo mais artificial ao levá-los para o palco, que Jelinek problematiza o uso e até mesmo a presença dessas estruturas na frase.

Na entrevista concedida para Gabriele Presber e publicada em 1988, a autora anuncia: "posso dizer com muita precisão por que estou escrevendo algo, quais objetivos políticos estou buscando com isso e o que quero alcançar didaticamente com isso" (1988, p. 109). Isso mostra autora explicitamente consciente das intenções políticas de sua escrita.

3.4 INSPIRAÇÃO

Para terminar o capítulo, apresento um trabalho prático de tradução que aplica várias das características apresentadas aqui, desde o uso de paratextos até a

¹¹⁷ "Jelinek entlarvt in ihren Werken die Sprache als ein patriarchales Instrument, mit dem die Frauen ausgebeutet und unterdrückt werden. Sie 'stiehlt' aber dieses den Männern und nützt die Sprachen gegen sie aus. Ihre Theaterstücke üben Kritik an der Gesellschaft und an der Sprache zugleich. Jelinek zeigt, wie die Sprache die Machtverhältnisse in der Gesellschaft kopiert. Sie verwendet Sprachklischees, eingeführte Wendungen, Werbeslogans, Sprichwörter, reiht sie in die neuen Kontexte ein und realisiert so ihre kritische Intention. Es handelt sich dabei um eine hochstilisierte und abstrahierte Sprache. Ihre Figuren sind nur Repräsentanten der Sprache, die außersprachlichen Situationen fehlen in ihren Dramen von Anfang an bis die Gegenwart" (Nováková, 2007, p. 20)

apresentação de uma voz autoral na tradução, que acaba sendo uma das inspirações para minha própria prática. Se trata da tradução do ensaio em alemão de Yoko Tawada, *Porträt einer Zunge* [Retrato de uma língua], para o inglês, *Portrait of a tongue*, feita por Chantal Wright. Wright pesquisou a obra da autora nipo-germânica em seu mestrado e doutorado, e o resultado é apresentado no livro *Yoko Tawadas's Portrait of a Tongue – An Experimental Translation by Chantal Wright* [O retrato de uma língua, de Yoko Tawada – Uma tradução experimental por Chantal Wright]. E já podemos começar chamando atenção para o título e declaração de autoria, que trata o papel da tradutora de forma bem mais proeminente. *Portrait of a Tongue*, conectado via um possessivo a Yoko Tawada, mas assinado por Chantal Wright, a tradutora. O texto de Tawada problematiza a língua alemã a partir da perspectiva de uma narradora em primeira pessoa imigrante (mesmo não ficando claro na narrativa de qual país) e perpassa várias brincadeiras linguísticas e comentários sobre expressões idiomáticas e encontros entre falantes de várias línguas.

O livro começa com uma introdução sobre a obra de Tawada seguida de uma segunda introdução sobre a tradução, na qual Wright adota o termo *thick translation*, (tradução densa) proposta pelo filósofo Kwame Anthony Appiah. Appiah (1993) defende uma tradução densa como aquela feita com detalhes e notas, glosas e contextos culturais, cujo objetivo é explicar o máximo possível do contexto cultural da língua de partida para a língua de chegada – prática que ele encaixa em um contexto acadêmico e de ensino. “Uma descrição densa do contexto de produção literária, uma tradução que chama atenção e cria esse tipo de compreensão, vai de encontro com a necessidade de desafiarmos nossos estudantes e nós mesmos a ir adiante, a assumir o difícil projeto de um respeito ao outro genuinamente informado” (Appiah, 1993, p. 818)¹¹⁸. Ou seja: as notas seriam um espaço de apresentação do outro como outro, no qual se recusa a não informar o que a língua não permite. É o desejo de passar o máximo possível, sem familiarização.

Quando adota o termo *thick translation* para sua tradução de Tawada, Wright admite não o fazer “apenas por motivos ideológicos, mas também porque fazer [a tradução] de outra maneira seria ignorar a preocupação central do texto: a língua”

¹¹⁸ A thick description of the context of literary production, a translation that draws on and creates that sort of understanding, meets the need to challenge ourselves and our students to go further, to undertake the harder project of a genuinely informed respect for others.

(Wright, 2013, p. 25)¹¹⁹. Ou seja: seus comentários enfatizam que se está falando de uma língua na qual o texto não foi escrito, mas convida o leitor a fazer parte deste contexto cultural e literário.

Wright apresenta também a noção de tradução visível, para defender seu modo de tradução. As páginas do livro são divididas por uma coluna central: o texto de Tawada traduzido para o inglês está na metade esquerda, enquanto na direita estão comentários e intervenções de Chantal. As colunas não se sobrepõem; ao contrário, se constroem de forma intercalada, sendo possível ler em um movimento de zigue-zague entre as duas vozes.

Os comentários de Wright variam principalmente entre três categorias: comentários sobre contexto cultural, histórico ou biográfico da autora; comentários de cunho linguístico ou sobre a própria tradução e suas escolhas; comentários que explicam algum tipo de trocadilho, piada ou duplo sentido do texto original.

Em um ponto de vista individual, fiquei dividida durante a leitura. Apesar de admirar o projeto de tradução e de o considerar bem executado, de entender as justificativas da autora e de compartilhar suas premissas teóricas, a admiração nem sempre se manteve durante a leitura em si. Reproduzo aqui alguns dos meus comentários na margem do livro: “Comentário didático demais”; “às vezes o tom dela [Wright] parece muito diferente do da Tawada, o que quebra o ritmo de leitura. Mas como lidar com isso? Não seria presunçoso achar possível emular a voz da autora e buscar um tom mais parecido?”; “é um registro de leitura, uma tentativa de acompanhar um processo normalmente tão privado”; “sim, eu sei” (para um comentário óbvio demais). Repensando no fim da leitura, mantenho minha postura de admiração ao trabalho e de consideração dele como uma inspiração. Mas, ao inserir sua própria voz e se declarar como a autora, Wright insere uma outra instância autoral que pode ser criticada esteticamente (e por gosto) na obra – e eu nem sempre concordo com as escolhas feitas ou o tom dado. Ao contrário de excluir a obra como uma das minhas inspirações, isso me mostrou que as intervenções podem ser exageradas e nem sempre bem-vindas; e esse equilíbrio pode ser, ao fim, uma questão de gosto pessoal.

¹¹⁹ It does so partly for ideological reasons, but largely because to do otherwise would be to ignore the text's central preoccupation: language.

Este capítulo apresentou diferentes maneiras com que o feminismo e a tradução se encontram, seja no campo teórico, seja na prática. No caso dos textos de Jelinek, a questão feminista aparece principalmente enquanto tema e em uma manifestação linguística. A questão linguística continuará sendo um tema no próximo capítulo sobre as formas do cômico na obra de Elfriede Jelinek – assim como sua tradução.

4 UMA GOZADA TAMBÉM É UM GOZO: COMO AS TEORIAS DO CÔMICO E OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO AJUDAM A DESENGASGAR O RISO PRESO NA GARGANTA DA OBRA DE ELFRIEDE JELINEK

Dezembro de 2022, já depois do Natal. O Akademie Theater, teatro de 500 assentos em Viena, está quase cheio. As pessoas estão ali para assistir uma peça que vai durar três horas e meia. Pelo menos. A peça não tem um enredo claro. No palco se vê pessoas bebendo, vomitando, caindo, se comportando como porcos. Se ouvem brigas, desabafos, confissões, ironias, gritos. De vez em quando se ri: quando um ator aparece no palco com um figurino que lembra tanto uma mão aberta quanto um porquinho rosado, dependendo de sua posição; quando aparece em um telão a imagem de um político austríaco ou mesmo quando uma das atrizes tropeça no chão.

Mas o público não sai do teatro mais feliz do que estava quando chegou. Não sai dali redimido, aliviado, com a alma lavada ou relembrando das piadas para contar para os amigos depois. O público sai quieto, cansado, talvez até abalado, com raiva. O público riu, mas a peça não teve graça nenhuma.

A peça era *Lärm. Blindes sehen. Blinde sehen!* [Barulho. Visão cega. Cegos veem!], de Elfriede Jelinek, com direção de Frank Castorf, já chegando no final de sua temporada (a montagem ficou em cartaz entre 2021 e 2023). De referências clássicas como Circe e Odisseu à mortalidade durante a pandemia do coronavírus, passando pela quase onipresença das mídias na sociedade atual, Jelinek parece dar voz ao caos que perpassou a mente de tantos nos últimos anos.

Desde suas primeiras obras teatrais, Elfriede Jelinek faz uso de estratégias cômicas. Trocadilhos, cenas ridículas, situações constrangedoras, associações inesperadas, imagens grotescas e até absurdas. Mas não é um cômico que traz o riso aliviado, feliz, descompromissado. É, ao contrário, um riso incômodo, que salienta o pior da nossa realidade, da nossa língua, da nossa existência em conjunto. É um riso irônico, crítico, cínico. Não tem nada de divertido. Como a fortuna crítica sobre a obra de Jelinek costuma dizer, é um riso que fica preso na garganta.

Quando se pensa em tradução, essas ocorrências do cômico se impõem como um desafio. Para entender melhor esse fenômeno, este capítulo apresenta um levantamento bibliográfico sobre as diferentes maneiras de se entender o cômico assim como algumas informações sobre o cômico linguístico. Em seguida, trago uma

discussão sobre a relação do cômico com a estética feminista – o que dialoga com o capítulo anterior. O debate chega à obra de Jelinek, com uma apresentação das características cômicas presentes na obra da autora, principalmente nas peças de interesse para esta tese, e seu contexto no cômico na literatura austríaca. Por fim, se apresenta os Estudos da Tradução relacionados com o cômico e o que eles implicam na tradução da obra de Jelinek.

Mas antes, dois avisos breves sobre o escopo deste capítulo. Em primeiro lugar, esta tese não busca apresentar um histórico abrangente das teorias de cômico, muito menos fazer uma contribuição teórica a elas. Apenas apresento algumas noções gerais que serão de uso na discussão da obra da autora em questão e sua tradução. Em segundo lugar, apesar de adotar alguns conceitos do cômico para o meu trabalho, como apresentarei a seguir, o campo apresenta uma discrepância grande na adoção e padronização de termos. Por isso, pode ser observada certa falta de homogeneidade nos termos usados por diferentes autores ao longo das citações, além de usos que diferem dos adotados na própria pesquisa.

Em sua *Iniciação à Comédia*, Vilma Arêas (1990) lembra de uma das cenas finais de *O Banquete*, de Platão: “Sócrates conversa com Aristófanes e Agáton, tentando convencê-los de que um mesmo homem podia escrever tragédias e comédias, pois ambas as formas brotavam de uma mesma raiz: a arte. Aristófanes adormece durante o desenrolar da argumentação” (p. 9). Um exemplo – ou uma piada – que nos mostra que a tentativa de levar a comédia a sério só leva ao sono ou ao riso. Entre as duas opções, espero que este trabalho tenda (mesmo que minimamente) para a segunda.

4.1 TEORIAS E NOÇÕES DO CÔMICO

O riso é, ao contrário do amor, da linguagem, da tristeza e da raiva, algo especificamente humano – ao menos, é isso que alegam vários estudos e livros sobre o cômico: é o caso de Eagleton (2020), Wirth (2017), Bergson (1983), Minois (2003), Berger (2017) e potencialmente muitos outros. Outros temas frequentes no começo dos textos sobre o cômico é o constrangimento de explicar uma piada ou a reclamação de que o riso é visto como algo menor ou ingênuo em comparação a questões da existência humana.

Apesar de ser uma manifestação humana cotidiana e de ter sido tema de discussão desde a época clássica, não há um campo institucionalizado para seu estudo, que acaba se espalhando entre muitas áreas diferentes. A antologia organizada por Uwe Wirth (2017), por exemplo, busca apresentar como as áreas médicas, filosóficas, linguísticas, literárias, sociais e antropológicas buscam descrever e pesquisar o fenômeno – o que nos mostra a abrangência de caminhos possíveis, tanto para se estudar o cômico quanto para se entender o cômico em si.

Se a história do pensamento sobre o riso já é longa, a história do riso é mais longa ainda – e provavelmente impossível de ser resgatada. Afinal, quem foi a primeira pessoa a rir? Qual foi a primeira piada? Se alguns aspectos são completamente inapreensíveis, outros simplesmente não cabem neste trabalho. Tentar englobar todos estes aspectos e visões do cômico não seria somente uma tarefa hercúlea quanto não caberia em uma tese que não discute os conceitos do cômico em si – mas os busca como referência para interpretar e traduzir a obra de Elfriede Jelinek. Assim, o que veremos aqui é o meu percurso entre essas leituras, com alguns conceitos chave para a discussão da obra da autora.

A partir disso, uma distinção se faz relevante: o cômico pode ser visto tanto como uma característica – Kindt (2017, p. 2) o define como “uma propriedade atribuída aos objetos (enunciados, pessoas, situações, artefatos etc.) quando/se têm um efeito divertido”¹²⁰ – que pode permear vários gêneros textuais ou situações de comunicação; quanto como uma característica estética do gênero da comédia. Apesar do gênero da comédia ser brevemente discutido em relação aos textos de Jelinek no capítulo 5 desta tese, a parte que mais nos interessa para pensar a obra da autora é a noção de cômico de forma mais abrangente.

Para Eagleton, “o riso é um fenômeno universal, o que não significa que seja uniforme” (2020, p. 13). Com isso, chama a atenção para o fato de que muito ao redor do cômico é cultural e socialmente construído. Ou seja: para se observar o cômico, muitas vezes é necessário olhar para outros aspectos culturais, pois nem sempre se ri da mesma coisa em diferentes lugares ou momentos. O cômico é coletivo. Raramente rimos quando estamos sozinhos, e rimos mais quando estamos

¹²⁰ “**Komik** ist eine Eigenschaft, die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben”. (KINDT, 2017, p. 2).

acompanhados. Além disso, como afirma Arêas (1990), podemos pensar em três instâncias do cômico: o sujeito que tenta provocar a comicidade, o objeto cômico do qual se ri e quem ri. “A comicidade é produzida pelo jogo de interseção entre tais polos” (p. 25), diz. Mais um convite para se olhar o fenômeno de maneira mais abrangente.

Assim como existem diferentes maneiras de se descrever o cômico, trabalhos distintos trazem diferentes perspectivas. Manfred Geier (2011) faz um levantamento extensivo do riso a partir de uma visão filosófica, enquanto Georges Minois (2003) adota uma visão mais abrangente e histórica do riso, do período clássico aos dias atuais. Vilma Arêas (1990) faz uma iniciação ao conceito de comédia que aborda também questões do cômico, enquanto Terry Eagleton (2020) trata de uma discussão apoiada principalmente pela perspectiva inglesa e europeia.

Apesar de alguns teóricos apoiarem uma determinada teoria, muitas se aproximam em momentos diferentes. A. M. Ludovici, por exemplo, “aliou a tese da superioridade à teoria do alívio ao afirmar que romper com as convenções sociais gera um agradável senso de superioridade, livrando-nos de nosso receoso conformismo” (Eagleton, 2020, p. 41). Da mesma forma, nem todas essas maneiras de pensar são totalitárias – ou seja, nem todas querem explicar o cômico como um todo. Tabacaru (2015) afirma que já há uma visão que busca combiná-las na descrição de situações cômicas, vistas como complementares.

A Teoria da Superioridade, da Incongruência e do Alívio são tidas como as três principais teorias do cômico – as maneiras mais basilares de compreendê-lo. Portanto, serão as três apresentadas brevemente aqui. Mas não são as únicas. Eagleton aponta, por exemplo, “a teoria do jogo, do conflito, da ambivalência, da disposição, da maestria, do Gestalt, de Piaget e da configuração” (2020, p. 61), mas defende que muitas são variações ou aprofundamentos das três principais.

4.1.1 Teoria da Superioridade

Para a Teoria da Superioridade, “... o humor surge da gratificante percepção da fragilidade, estupidez ou absurdidade dos outros seres humanos” (Eagleton, 2020, p. 39). Ou seja: o riso é provocado pelo sentimento de superioridade de quem ri de alguém que considera inferior. Um dos nomes atrelados a este pensamento, apesar de não ter sido ele mesmo a usar o termo “teoria da superioridade” em si, é o francês

Henri Bergson com o livro *O Riso – ensaio sobre a significação do cômico*, que compila textos publicados originalmente em 1899 na mídia francesa.

Bergson (1983) aponta três aspectos que caracterizam o riso. O primeiro, já mencionado, é como o riso é um ato humano – mas também o ressalta como um fenômeno social e coletivo. “Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco” (s.p.). Isso explica como, por exemplo, rimos de algo quando estamos no cinema ou acompanhados, mas não necessariamente rimos (ou gargalhamos) tanto quando estamos sozinhos. Explica também porque é constrangedor quando estamos no cinema e somos os únicos que riem de algo. A segunda característica é afirmar que o riso é efeito do desvio do padrão, do inesperado. “Mais risível será o desvio que vimos surgir e aumentar diante de nós, cuja origem conhecermos e cuja história pudermos reconstituir” (s.p.), o que, como vemos adiante, se aproxima da Teoria da Incongruência.

Por fim, Bergson (1983) ressalta um aspecto caricatural do cômico, o aspecto que talvez mais relacione o autor com a Teoria da Superioridade. “A indiferença é seu [do riso] ambiente natural” (s.p.), afirma. Ou seja: o riso vem da ausência de empatia e compaixão – é o sentimento de superioridade o causador do riso. Além disso, torna visível uma pequena “deformação” (palavras do autor) do rosto de uma pessoa.

Para Eagleton (2020), Bergson se enquadra na Teoria da Superioridade por defender que o humor “pretende na verdade humilhar, envolvendo uma forma de maçonaria secreta ou cumplicidade com aqueles que partilham da mesma visão desdenhosa” (Eagleton, 2020, p. 42). Se ri dos “incapazes de se adaptar às circunstâncias” (idem).

Um aspecto da Teoria da Superioridade é ela não explicar apenas por que rimos dos outros. “Nós também podemos rir de nós mesmos, e exemplos de humor autodepreciativo são comumente citados na literatura atualmente”, declara Tabacaru (2015, p. 118).

Apesar de o Bergson ser um dos nomes mais atrelados a esse pensamento, ele certamente não é o único a defender essa postura, que já aparece em textos clássicos. “Platão e Aristóteles, e um pouco mais tarde Cícero e Quintiliano, já

assumem uma ligação estreita entre o ‘defeituoso’ e o ‘ridículo’ ou ‘indutor de riso’”, escreve Tom Kindt (2017, p. 3)¹²¹.

Com olhares de hoje, essa visão do cômico soa cruel e até preconceituosa, algo que pode separar os poderosos, superiores, dos demais. Eagleton (2020) sublinha sua discordância com essa visão do cômico, afirmando que se ri das imperfeições alheias por “presumir que isso se dá simplesmente porque gostamos de ser esnobes” (p. 55). Mais ainda, associa esse pensamento com a Teoria da Incongruência:

Rimos do estranho e do excêntrico porque ele frustra nossas expectativas estereotípicas. Henri Bergson, para quem tais aberrações deviam ser corrigidas, e não celebradas, combinou a teoria da superioridade e a teoria da incongruidade. Em sua visão, a rigidez social que o humor intende castigar pode ser vista como uma forma de incongruidade, uma vez que significa não se adequar às convenções prevalentes. (Eagleton, 2020, p. 71).

Com isso, vamos para a Teoria da Incongruência.

4.1.2 Teoria da Incongruência

A Teoria da Incongruência está relacionada ao absurdo, ao inesperado, à surpresa. É considerada a explicação mais plausível do cômico para Eagleton (2020): “o humor surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado do significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante” (p. 61). O autor ainda destaca como ela se difere da Teoria da Superioridade: “Tal comédia representa um descanso momentâneo da legibilidade tirânica do mundo, um reino de inocência perdida anterior a nossa calamitosa queda no significado” (Eagleton, 2020, p. 31). Tabacuru (2015) também sublinha a ideia do inesperado, relacionado a quebra de expectativas culturais/circunstanciais: “A diversão, neste caso, surge do sentimento de surpresa, visto que o discurso encaminha um significado diferente daquele antecipado pelo ouvinte” (p. 220).

¹²¹ “Schon Platon und Aristoteles und etwas später Cicero und Quintilian gehen von einem engen Zusammenhang aus zwischen dem ›Fehlerhaften‹ und dem ›Lächerlichen‹ bzw. ›Lachen Erregenden‹”.

Assim como a Teoria da Superioridade, a Incongruência tem suas raízes nos clássicos. “As primeiras ideias sobre uma teoria da incongruência do cômico encontram-se já em Platão, Aristóteles e Horácio. No entanto, foi só no Iluminismo que o modelo foi desenvolvido e amplamente implementado”, explica Kindt (2017, p. 3)¹²². Atualmente, um dos nomes mais associados a este pensamento é o sociólogo e teólogo austro-americano Peter Berger com o livro *O Riso Redentor: A dimensão cômica da experiência humana*, com publicação brasileira em 2017.

Na obra, Berger se ocupa tanto com uma descrição do cômico e sua presença na vida das pessoas, quanto a aproximar a experiência do cômico com a “promessa de redenção” (2017, p. 11), trazendo um viés religioso para a experiência. Mas um dos aspectos que o leva para a Teoria da Incongruência é a maneira como vê o cômico como *intrusão* na vida cotidiana: “Ele invade, muitas vezes inesperadamente, outras esferas da realidade” (Berger, 2017, p. 34).

Berger parte então da noção da incongruência e complementa sua discussão com quatro expressões do cômico – maneiras com que o cômico se materializa. São elas:

1. Cômico como diversão (humor gentil): se trata de um humor “inofensivo, até inocente. A sua intenção é provocar o prazer, a descontração e a boa vontade” (Berger, 2017, p. 180).
2. Cômico como consolação (tragicomédia): “A tragicomédia pode ser descrita como aquela que provoca o riso através das lágrimas. Ela é suave, indulgente. Ela não provoca uma catarse profunda, mas, não obstante, é comovente. Sobretudo, ela consola” (Berger, 2017, p. 208).
3. Cômico como jogo do intelecto (Sagacidade): a forma mais intelectual do cômico. “O humor, nesta forma, não tem qualquer interesse além de si mesmo, é imparcial, desinteressado de qualquer intenção prática” (Berger, 2017, p. 236).
4. Cômico como arma (Sátira): “A sátira é o uso deliberado do cômico com a finalidade de atacar” (Berger, 2017, p. 269). Como grande exemplo de sátira, Berger nomeia o austríaco Karl Kraus, um dos autores lidos por Jelinek.

¹²² “Erste Ideen zu einer Inkongruenztheorie des Komischen finden sich bereits bei Platon, Aristoteles und Horaz. Die Ausgestaltung und breite Durchsetzung des Modells erfolgt allerdings erst in der Aufklärung”.

O aspecto cultural, já mencionado, volta a aparecer no texto de Berger: “A experiência do cômico é universal. Embora sua expressão seja muito distinta de uma cultura para outra, não há cultura humana sem ela” (2017, p. 12). Aliado ao nível cultural, há um nível linguístico ou verbal, atrelado ao cômico. Eagleton (2020, p. 68) afirma que “como a ironia, no entanto, a própria ambiguidade pode ser considerada uma forma de incongruidade, quando dois significados divergentes colidem em uma economia de diferença-e-identidade”. Ou seja: jogos de palavras muitas vezes partem de uma incongruência na expectativa e na compreensão. Ainda sobre jogos de linguagem, Eagleton aponta que “a mente se permite um momento de liberdade. [...] Passamos de rigores do cognitivo para um estado no qual podemos abrir mão da lógica da causa e efeito, ou da lei da não contradição, e saborear o ridículo ou irreconciliável por si mesmos” (p. 68).¹²³

4.1.3 Teoria do Alívio

A última das três maiores teorias do cômico é a Teoria do Alívio que, como o nome indica, se relaciona com liberação de energia mental, nervosa, física. “A Teoria do Alívio é um modelo relativamente jovem do cômico. Formas preliminares deste ponto de vista foram identificadas na Antiguidade, mas a abordagem só ganhou forma no século XIX, nomeadamente nos estudos de H. Spencer e Freud”, explica Kindt (2017, p. 3)¹²⁴.

Assim, cabe apontar a noção de *chiste* apresentada por Freud, explicada aqui por Eagleton (2020):

¹²³ Em nota de rodapé, faço um comentário parentético sobre a tradução de Alessandra Bonrruquer para o livro de Terry Eagleton. Como a própria existência desta tese já exemplifica, a tradução do cômico não é uma tarefa simples. Fato é que nem sempre Bonrruquer dá conta dos exemplos de Eagleton. Durante o capítulo sobre a teoria da incongruência, uma frase chama a atenção por não ter nenhum sentido aparente: “Um ato freudiano é quando você diz uma coisa e significa uma mãe” (p. 69). A frase só faz sentido quando pensamos nela em inglês: *an other* e *a mother* – no qual as duas palavras com seus artigos soam muito próximas entre si. Uma tradução possível seria uma mão e uma mãe.

¹²⁴ “Bei der Entlastungstheorie handelt es sich um ein vergleichsweise junges Modell des Komischen. Mitunter werden Vorformen der Sichtweise ebenfalls schon in der Antike ausgemacht, seine eigentliche Gestalt gewinnt der Ansatz allerdings erst im 19. Jh., v. a. in Untersuchungen H. Spencers und Freuds”.

Freud argumentou que os chistes representam uma liberação da energia psíquica que normalmente investimos na manutenção de certas inibições socialmente essenciais. Ao relaxarmos tal repressão superegoica, poupamos o esforço inconsciente que ela demanda e o gastamos na forma de piadas e risos (p. 20).

Ou seja: trata-se da libertação de um impulso reprimido e relacionado com as expectativas sociais.

Freud (2017) faz ainda uma distinção entre o chiste tendencioso e o inofensivo. Para o autor, o chiste tendencioso exige uma inibição psíquica de regras sociais – entram aqui, por exemplo, o racismo e a misoginia. Já o chiste inofensivo remete a um estágio de aquisição de linguagem, trazendo consigo um alívio psíquico. São os jogos de palavra, os trocadilhos – e, como veremos mais para frente, Jelinek põe esta distinção à prova.

4.2 CÔMICO LINGUÍSTICO

As teorias do cômico buscam explicar os mecanismos, o pensamento e até a filosofia por trás do riso. Mas se preocupam apenas lateralmente com os aspectos práticos ou linguísticos atrelados à sua manifestação. Quando falamos de teatro, o cômico pode se dar de diversas maneiras, desde o nível do texto até o nível da performance dos autores e interação com o público, cenografia e assim por diante. Neste trabalho, estou interessada especificamente pelas maneiras com que o cômico se forma no texto de Jelinek como ponto de partida para realizar sua tradução – e para isso precisamos de uma base de como o cômico se concretiza no nível da linguagem. Este subcapítulo apresenta, então, as definições de alguns dos termos importantes para entender e explicar a obra da autora. Uma das minhas principais fontes para isso foi o manual organizado por Uwe Wirth, *Komik* (2017), que conta com diversas entradas e definições significativas para a área.

Começamos com a definição de humor, a partir de Kindt (in Wirth, 2017, p. 7): “é a característica das pessoas que estão abertas para o cômico”¹²⁵. O importante é

¹²⁵ “Humor ist eine Eigenschaft von Personen, die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht”.

ressaltar que o humor não é, portanto, algo presente em um texto, mas sim nas pessoas – definição que eu adoto, mas que não é homogênea na bibliografia da área.

Dentro das manifestações do cômico, algumas são essenciais para pensarmos na obra de Jelinek. Começando pela ironia. Na definição de Wirth (in Wirth, 2017, p. 16), a ironia consiste em dois fatores: “o fato de que o orador não diz literalmente o que quer dizer” e “um tipo de engano, um desvio do centro da verdade e, portanto, um discurso não verdadeiro”.¹²⁶ Este é, portanto, um aspecto muito dependente da recepção para ser compreendido.

A sátira pode ser considerada tanto como uma forma de escrita quanto como um gênero literário praticado em determinados momentos e locais. Zymner (in Wirth, 2017) define a sátira em três etapas: a expressão de ofensa em relação a queixas ou deficiências gerais que afetam o público em questão, seguida por uma descrição dessas queixas e deficiências e um apelo pelo fim e pela remediação desses aspectos. Vários aspectos da sátira podem ser cômicos: desde uma imitação depreciativa (relacionada a uma Teoria da Superioridade) a uma representação inesperada (dialogando com a Teoria da Incongruência), a comicidade pode se manifestar de maneiras diferentes.

Já os jogos de palavra podem ser tomados literalmente: tratam-se de diferentes tipos de brincadeiras feitas com palavras. Alexander Brock (in: Wirth, 2017) define alguns deles:

- Polissemia: o uso de vários significados de uma mesma unidade linguística.
- Paráfrase/sinonímia: sequência de palavras e frases com significados similares ou iguais. Para Brock (in: Wirth, 2017), o uso de paráfrases em excesso pode produzir um efeito cômico.
- Homofonia: uso de palavras com mesmo som, mas grafias e significados diferentes.
- Homonímia: uso de palavras idênticas na produção oral e escrita, mas com significados diferentes e não relacionados.

¹²⁶ “Ironie besteht nicht nur darin, dass der Redende nicht wörtlich sagt, was er meint, sondern Ironie impliziert, wie Aristoteles in der Nikomachischen Ethik (350 v. Chr.) ausführt, auch eine Art der Irreführung, eine Abweichung von der Mitte der Wahrheit und insofern eine nicht-wahrhaftige Rede”.

- Construção de palavras: aqui Brock (in: Wirth, 2017) se refere ao uso de prefixos e sufixos de maneira inesperada (ou até contrária ao uso da gramática normativa) para alcançar um efeito lúdico. Como exemplo, menciona “unkaputtbar” [indestrutível], em que o sufixo -bar, que transforma verbos em adjetivos (como em “lesbar”, derivado do verbo “lesen” – ler e legível) é usado com “kaputt”, um adjetivo.
- Expressões idiomáticas: muitas expressões idiomáticas em si já contêm jogos de palavras, como rimas, homonímias e assim por diante. Mas além de poderem ser usadas por si só com um efeito cômico, Brock (in: Wirth, 2017) defende que elas também podem ser manipuladas para alcançar um efeito cômico maior.
- Anagrama: “jogo com o rearranjo de letras ou sílabas de uma sequência de palavras” (Brock, in: Wirth, 2017, p. 59).
- Ressignificação: Brock (in: Wirth, 2017) trata-se da ressignificação de unidades linguísticas. Como exemplo, uma pessoa que segura um livro (ein Buch halten) se torna um *Buchhalter* (profissional da contabilidade).

Estes termos descrevem características do texto da Jelinek e serão retomados no capítulo 5. Além do cômico, porém, vale a pena pensar um pouco na comédia enquanto gênero textual.

4.3 A COMÉDIA

Já vimos, no capítulo 2, algumas aproximações entre a obra de Jelinek e a estrutura do teatro grego, mas há mais um ponto a ser salientado: sua relação com a comédia enquanto gênero. Eagleton (2020, p. 49) define a tragédia como “excepcional, ao passo que a comédia é comum”. Uma definição similar pode ser vista em Arêas (1990, p. 17): “a comédia lida com tipos gerais e a tragédia, com indivíduos que não podem ser confundidos com outros”. Nesse sentido, Jelinek talvez se aproxime da comédia: ao não usar propriamente a noção de personagem, definitivamente não trata com indivíduos inconfundíveis – e sim de um grupo amorfo e comum. Segundo Arêas (1990, p. 18), “a comédia é uma imitação da vida, um espelho dos costumes e uma imagem da verdade”. Jelinek se aproxima disso em sua obra ao agregar os discursos externos ao longo dos seus textos. Somando estas duas

características, fica mais fácil entender por que as pessoas ficam com o riso preso na garganta – é fácil se ver como alvo do riso de Jelinek.

O caráter subversivo do cômico de Jelinek também está ligado com a questão da comédia – principalmente a ambiguidade entre “proibido/permitido em relação ao poder e à autoridade” (Arêas, 1990, p. 21). Jelinek critica quem está no poder – e, do ponto de vista da Teoria da Superioridade, se põe acima deles, seja intelectual ou moralmente.

Há, inclusive, uma convenção de gênero da comédia que Jelinek não segue: o final feliz. “Dentro do convencionalismo dos finais cômicos, em geral percebemos uma liberação individual traduzida também em termos de reconciliação social” (Arêas, 1990, p. 21). Essa é possivelmente mais uma das causas para o riso preso na garganta – a plateia não sai aliviada ou redimida, com uma questão resolvida. Ela sai com um problema a mais.

Ainda há um ponto a ser explorado antes de nos voltarmos mais para Jelinek: a visão feminista do cômico.

4.4 O CÔMICO A PARTIR DE UMA VISÃO FEMINISTA

Não existe *per se* uma teoria do cômico, no sentido de uma tentativa de explicação do cômico enquanto fenômeno, partindo de uma perspectiva feminista. Mas os Estudos Feministas já discutiram diferentes aspectos do cômico, e alguns deles se aproximam da maneira com que Elfriede Jelinek trabalha com a linguagem – e por isso serão apresentadas a seguir.

Um dos textos mais paradigmáticos para esta discussão é *O riso da Medusa*, publicado originalmente pela francesa Hélène Cixous nos anos 1970 (referenciado aqui na tradução brasileira de 2022). Cixous se insere no campo da teoria francesa, dialogando tanto em seu texto quanto em sua carreira com nomes como Jacques Lacan, Michel Foucault e Jacques Derrida, e ficou conhecida por inaugurar uma nova forma de pensar e escrever a questão feminina. O texto é sobretudo um convite, um manifesto, para a valorização a busca de uma escrita que dê conta da experiência de ser mulher.

Cixous parte do princípio de que, até então, a escrita era masculina. “A oposição sexual, sempre construída em benefício do homem, a ponto de reduzir também a escrita às suas leis, não passa de *um limite histórico-cultural*” (2022, p. 58).

Ou seja: há uma noção de masculinidade construída socialmente, e a escrita é ao mesmo tempo um dos fatores de construção dessa imagem e um espelho dela. Então mesmo quando uma mulher escrevia, ela estava inserida em um sistema criado por homens, em de um contexto específico ao qual estava subordinada. Cixous defende o contrário: criar um sistema, uma escrita, que reflita a existência da mulher e quebre com os paradigmas anteriores. A isso dá o nome de *écriture féminine*, traduzido para o português como escrita feminina.

Apesar de algumas passagens mais essencialistas em termos de sexo biológico, Cixous não defende que a escrita feminina só pode ser feita por mulheres (assim como a escrita masculina não é feita apenas por homens). Assim, o termo não se relaciona necessariamente ao sexo de quem escreve, mas sim a uma maneira de se usar a linguagem para se descrever corpos e existências.

Seu texto, todavia, apesar de ter inspirado gerações feministas, não indica a maneira certa ou única de se fazer um texto. O texto de Cixous não é, nesse aspecto, normativo ou sequer sugestivo, mas sim um convite para a criação dessas novas formas. “É preciso que a mulher escreva através do seu corpo, que ela invente a língua inexpugnável que aniquila as divisórias, classes e retóricas, regulamentos e códigos, que ela submerja, transpasse, atravesse o discurso de reserva última (...)”, afirma a autora (2022, p. 64). Mas, na prática, seu próprio texto é permeado por trocadilhos e jogos de linguagem (como o neologismo que mistura *ils*, pronome masculino, com *elles*, pronome feminino: *illes*). Essa é, para muitos, uma influência na sua escrita de James Joyce, objeto de estudo de Cixous no doutorado. Mesmo assim, a escrita feminina ficou associada a esse tipo de uso da linguagem – ou seja, perverter a linguagem para ela transmitir versões diferentes de gênero e compreensão de mundo. Segundo Luise von Flotow (1997, p. 9), já apresentada no capítulo 3, essa visão defende que a língua é um artefato feito por homens e “foi feita para refletir a vida dos homens, suas realidades e ideias”¹²⁷. A partir disso, não é possível descrever a realidade das mulheres usando somente essa língua. A escrita feminina é uma escrita desenvolvida com uma linguagem inventiva, com brincadeiras, trocadilhos e mudanças linguísticas, para descrever a realidade das mulheres.

¹²⁷ “This view held that language was not only a man-made artifact, but it was made to reflect *men's* lives, their realities, their ideas. It determined and named men's realities, leaving women's realities indescribable”.

Mais um comentário sobre este aspecto da escrita de Cixous é feita por ela mesma na introdução para a republicação do livro na França em 2010, depois de ter ficado anos esgotado. Ao relatar que, entre a década de 1970, quando foi publicado originalmente, e o momento da republicação, o livro teve uma recepção pequena na França, mas encontrou muitos ecos e debates no Canadá e nos EUA, Cixous chama atenção para a sua linguagem em tradução. “E, também, deixe ela [a Medusa] viver sua vida no exterior, minha estrangeira. Ela me traiu ao me tornar famosa *em inglês*, portanto, naturalmente, com algumas plumas e línguas perdidas com a tradução” (p. 35, grifo do original). Para Cixous a tradução é um processo de perda – de perda das características de uma determinada escrita, da revolução que ela busca com o texto, e não uma possibilidade de criação de novas formas de se brincar com a língua, de diálogo e troca entre línguas.

Um outro ponto merece atenção quando se fala sobre o cômico a partir de uma visão feminista. Se, como vimos em vários autores anteriormente, o cômico acontece na interação, no espaço público, no coletivo, ele está presente na voz de quem podia e pode ocupar estes espaços. E, historicamente falando, estes espaços não eram tipicamente ocupados por mulheres – não necessariamente por falta de vontade, mas por falta de permissão. Isso pode ser visto na investigação sobre mulheres e poder feita a historiadora britânica Mary Beard (2017). Em um levantamento histórico sobre como, desde o período clássico, o debate público não era um espaço de mulheres, a autora mostra que, apesar de avanços, ainda herdamos várias posturas de exclusão e repressão de mulheres de espaços públicos. Quando consideramos o cômico como um fenômeno público, vemos mais um dos espaços limitados para mulheres.

A linguista alemã Helga Kotthoff, autora da entrada sobre cômico e gênero na antologia de Wirth (2017), concorda que há uma relação de poder quando se pensa na intersecção entre gênero e cômico. “O humor, o riso e a comédia também estão envolvidos na configuração das relações sociais entre os gêneros. Tradicionalmente, os homens gozam de mais liberdade no domínio da comédia do que as mulheres” (2017, p. 147)¹²⁸, relata. Para Kotthoff, historicamente, as oportunidades das mulheres

¹²⁸ “Auch Humor, Lachen und Komik sind beteiligt an der Ausformung von gesellschaftlichen Geschlechterverhältnissen. Traditionell genossen Männer auf dem Gebiet des Komischen viel größere Freiheiten als Frauen”.

para se aventurarem no cômico eram reduzidas comparadas com as dos homens – isso considerando a linguagem socialmente aceita para elas como muito reduzida. Além do mais, Kotthoff aponta a dissolução gradual dessas distinções, mas muito dos comportamentos que se mostram na sociedade hoje são uma herança de um comportamento socialmente aceitável por parte de mulheres no passado. Além disso, critica a ausência da relação entre humor e poder nas investigações do cômico até agora.

Um exemplo contemporâneo que lida com a questão do poder e do cômico a partir de uma visão de gênero é o show de stand-up *Nanette*, de Hannah Gadsby. Misturando um humor autodepreciativo com interpretação de artes visuais e histórias pessoais, a humorista Gadsby questiona os limites do cômico para quebrar paradigmas sociais e estereótipos, chamando atenção para os sistemas de poder que operam neste campo. Além disso, Gadsby usa um gênero típico da comédia (o *stand-up*) e várias estratégias linguísticas típicas do cômico para fazer um texto que sim, pode-se dizer que tem graça, mas que critica a arte e a sociedade em geral – algo também feito por Jelinek.

O tema tem sido debatido na produção cômica brasileira. Em uma entrevista para Isabelle Moreira Lima para o site *Gama*, a roteirista e humorista Manuela Cantuária chama atenção sobre como o feminismo e o politicamente correto muitas vezes limitam a criação cômica por parte de mulheres. Em entrevista:

Vale apontar uma coisa que é meio óbvia: o feminismo é uma ferramenta que precisa ser usada em favor das mulheres, e não contra. O ideal feminista só existe na nossa imaginação, então é muito fácil transformar essa estratégia — que é válida — de fazer piada com o opressor em uma armadilha de só falar mal de homem o tempo todo, fazendo piada às custas do homem branco, hétero, cis, etc. Eu adoro essas piadas, eu faço o tempo inteiro, mas o feminismo, na prática, é sobre a mulher que se prioriza, que sabe rir de si mesma, que olha para si mesma e extrai humor disso (Cantuária, 2024, s.p.).

Com isso, Cantuária levanta como até uma postura feminista pode levar visões diferentes para o cômico e como ele pode ser subversivo ou crítico.

Na produção acadêmica, se destaca ainda a publicação de um dossiê temático intitulado *O humor das mulheres e as mulheres no humor* no v. 26, n.1 da

revista *Artemis*, em 2018¹²⁹. Ao longo de 12 artigos, se discute diferentes aspectos da intersecção entre as mulheres e o cômico, sejam enquanto objeto do riso como produtoras dele.

Jelinek assume um ponto de vista criativo na linguagem ao usar trocadilhos, intertextualidades e as outras características já apresentadas no texto, mas se diferencia de uma escrita feminina, tal qual proposta por Hélène Cixous, por não necessariamente acreditar que cabe às mulheres encontrar uma saída do sistema machista – mas sim que a única solução seria o fim do sistema em si. Como afirma Allyson Fiddler, "ela vê sua literatura em primeiro lugar como escrita política ou não como literatura feminina ou mesmo feminista" (1994, p. 9). Ou ainda como declara Böhmisch (2006): Jelinek "nunca compartilha o otimismo de Cixous ou Irigaray sobre a possibilidade de uma linguagem feminina. Pelo contrário, Jelinek nunca deixa de falar de ilusão e fracasso nesse sentido: não há linguagem feminina, seja para o desejo ou para qualquer outra coisa" (Böhmisch, 2006, p. 157)¹³⁰. Além disso, de forma diferente de Cantuária ou Gadsby, Jelinek não busca espaços típicos do cômico, como o stand-up ou as séries televisivas. Ela leva o cômico para a literatura e o teatro – onde o cômico sempre esteve presente, claro, mas onde é com frequência considerado menor. Mas, então, como é o cômico de Elfriede Jelinek?

4.5 O CÔMICO NA OBRA DE ELFRIEDE JELINEK

Quem ri do que e por quê? Esse é o centro da discussão das teorias do cômico. Mas essa lente se complica um pouco no caso de Jelinek porque nem sempre se ri quando se trata de textos dela, por mais que as características do cômico enumeradas até agora estejam com frequência presentes. Poderia se argumentar que, no fundo, as "piadas" de Jelinek não tem graça – e até mesmo se o chega a fazer de fato piadas ou se ela se utiliza de características típicas do cômico para fazer outras coisas (e claro, quais coisas são estas). Relembrando que no caso dos textos dramáticos de Jelinek pode-se falar tanto do texto em si quanto das montagens

¹²⁹ Disponível em < <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/issue/view/2227>>, acesso em 15 de junho de 2024.

¹³⁰ "Elle [Jelinek] ne partage jamais l'optimisme d'H. Cixous ou de L. Irigaray sur la possibilité d'une langue féminine. Tout au contraire, E. Jelinek ne cesse de parler d'illusion et d'échec en la matière: il n'y a pas de langue féminine, ni pour le désir, ni pour autre chose" (BÖHMISCH, 2006, p. 157).

propostas a partir dele, que podem oferecer (ou não) camadas distintas de comicidade. Até porque o teatro tem uma questão coletiva, do riso dentro de um contexto de plateia, diferente do riso em um contexto de leitura solitária¹³¹.

Em uma coletânea de artigos marcante no estudo do cômico na obra de Elfriede Jelinek, *Komik und Subversion* [Cômico e Subversão], organizada por Pia Janke e Christian Schenkermayr e publicada em 2020 no âmbito dos trabalhos do Interuniversitärer Forschungsverbund Elfriede Jelinek, a discussão se centra no aspecto subversivo do cômico – no qual as características do cômico são usadas para criticar, questionar e talvez até subverter as estruturas de poder. Este pensamento ressalta mais a dimensão política do texto de Jelinek.

Mas não é só isso – se trata de um uso diferente de aspectos do cômico. Além disso, no caso de Jelinek, se trata tanto de seu texto em si como da encenação proposta – e encenações diferentes podem se valer mais ou menos deste aspecto do seu texto. No teatro também há uma questão coletiva com a plateia, enquanto a leitura é, neste sentido, um ato mais solitário. O cômico da Jelinek tem, segundo Janke e Schenkermayr na introdução da coletânea *Komik und Subversion* (2020), um aspecto subversivo – é usado como ferramenta para criticar e questionar estruturas de poder. Dizer que o cômico de Jelinek é subversivo é trazer uma dimensão política para seu texto.

Para Janke e Schenkermayer (2020), o aspecto questionador e crítico do cômico subversivo é com frequência relacionado ao pensamento defendido pela Teoria da Incongruência. “O efeito cômico é criado pela colocação de elementos divergentes – por exemplo, ironia e pathos, o infame e o sublime, o trivial e o altamente cultural – em relação uns aos outros”¹³² (p. 9), o que para eles têm um aspecto central na obra de Jelinek. Podemos então observar a característica central da Incongruência

¹³¹ Apesar de não estar no escopo deste trabalho, o estudo do cômico nas encenações de Jelinek é foco de pesquisas e artigos que também contribuem para o estudo do cômico na obra da autora. Um dos exemplos é Hochdinger-Reiterer (in Janke e Schenkermayr, 2020, p. 199). A autora afirma que “é evidente que os textos teatrais de Jelinek já têm um potencial eminentemente cômico e que a comédia no palco não pode surgir apenas devido a referências exuberantes” [“Es ist evident, dass Jelineks Theater texten ein eminent komisches Potenzial bereits inherent ist und sich doe Komik auf der Bühne nicht nur aufgrund überbordender Refieenfälle einzustellen vermag”]; ou seja, que já algo no texto que permite, convida ou incentiva as montagens cômicas no teatro.

¹³² Der Komische Effekt entsteht, indem divergierende Elemente – z.B. Ironie und Pathos, Niedriges und Erhabenes, Triviales und Hochkulturelles – zueinander in Beziehung gesetzt weden”

que pode até causar riso (sim, é possível ouvir risadas nas encenações de textos de Jelinek), mas não é o que comumente chamaríamos de *engraçado*.

Esta incongruência na obra de Jelinek parece estar muito mais atrelada a uma desintegração de sentido: ao revelar como uma determinada situação, fato ou hábito não faz tanto sentido como se pensava, se destaca o absurdo dela. Desintegrar um sentido de mundo é uma estrutura comum em piadas. Mas essa incongruência pode também não causar o riso. Com ou sem riso, a incongruência pode ser usada como uma maneira crítica de sublinhar estes comportamentos. "O que a comédia existe para perturbar, então, é o cosmos, no sentido do mundo visto como todo racional, virtuoso, belo e ordenado", diz Eagleton (2020, p. 33). E no caso de Jelinek, o comico perturba principalmente a sociedade e seus costumes.

O artigo de Nibert Bachleitner na coletânea aprofunda a discussão sobre o uso da incongruência de maneira subversiva na literatura. Para o pesquisador, na teoria da incongruência "a comédia se baseia na percepção de uma desproporção, que é o pré-requisito mais importante para sua função subversiva. O rompimento da ordem linguística reflete a destruição da ordem do pensamento e, como resultado, possivelmente também das estruturas sociais" (Bachleitner, in: Janke e Schenkermayr, 2020, p. 164)¹³³. Ou seja: o uso das características tipicamente associadas ao comico e à incongruência aparecem para causar disrupção com as ordens sociais e, portanto, dar um aspecto crítico para o texto – o que pode ser observado no texto de Jelinek.

A Teoria da Superioridade é outra a jogar alguma luz no comico da obra de Jelinek. No artigo *Komik und Subversion: Ein Mythos?*, Uwe Wirth (in: Janke e Schenkermayr, 2020) entende que além de poderem ser vistas como um ato de subversão, as piadas, sátiras, ironias e paródias também apresentam "um aspecto de agressão indireta" (p. 33). A postura depende de quem está proferindo o humor, quem é o objeto dele e quem o presencia. Não é apenas o uso de manifestações cômicas que torna algo subversivo – há algo a mais.

¹³³ "Der Inkongruenztheorie zufolge beruht Komik auf der Wahrnehmung eines Missverhältnisses, das die wichtigste Voraussetzung für ihre subversive Funktion darstellt. Das Aufbrechen der sprachlichen Ordnung spiegelt die Zerstörung der Ordnung des Denkens und in der Folge möglicherweise auch gesellschaftlicher Strukturen"

No caso de Jelinek, esse algo a mais pode ser uma subversão da superioridade esperada, das hierarquias sociais. Em geral, políticos, empresários de sucesso ou pessoas do clero são vistas como pertencentes a uma classe superior, seja ela intelectual ou social. Mas apresentá-las sob um aspecto cômico ressalta os pontos negativos delas e as coloca em uma posição inferior de quem está rindo – que, ao menos neste momento específico, se põe como superior.

Isso se relaciona com algumas ideias de Cixous (2022). Ao falar sobre *O riso de Medusa*, Eagleton (2020) afirma que "a comédia pode ser menos um exercício de poder que sua contestação. Ela pode ser um campo de conflito simbólico, e não simplesmente o riso zombeteiro dos poderosos" (p. 42) – o que volta a reforçar o aspecto subversivo do cômico, mas desta vez com um aspecto de gênero. Isso acontece quando o gênero é considerado uma estrutura de poder dentro da sociedade.

A Teoria da Superioridade pode nos dar um indício sobre a fama de *Nestbeschmutzerin* que Jelinek tem principalmente entre os austríacos. Ao criticar as estruturas de poder do país, ao escrachar aqueles que estão supostamente em uma hierarquia acima aos outros, ela pode ser lida como se colocando acima deles – se vendo superior àqueles de quem ela ri. A noção de que ela pode ocupar esta posição de criticar os poderosos parece incomodar muitos – como já apontou a historiadora Mary Beard (2017) sobre a presença de mulheres no discurso público. Se a presença de mulheres no discurso público de uma forma geral já é vista como algo incômodo, a situação piora quando essa mulher se coloca na posição de superior, capaz de gozar da cara de todos. Mas também é importante notar que Jelinek, ao fazer suas críticas, pensa em termos de humanidade, e não se exclui do grupo que critica.

Considerando o percurso até agora, pode parecer quase uma ironia falar sobre a Teoria do Alívio para o texto de Jelinek. Todavia, esse corpus teórico contribui na leitura da obra da autora. Isso não é dizer que o cômico presente em sua escrita traga alívio – muito pelo contrário, ele traz de fato incômodo, se aproximando muito mais do que Freud (2017) chama de chiste tendencioso do que do chiste inofensivo. Porém, na distinção de Freud, as brincadeiras linguísticas são enquadradas no chiste inofensivo, divisão que parece não se sustentar de maneira tão clara na obra de Jelinek. Não há nada de inofensivo em sua linguagem. A subversão chega neste nível também.

Com isso entramos em um dos aspectos principais de como o cômico se manifesta na obra de Jelinek: na linguagem. Em mais um artigo da coletânea *Komik und Subversion*, Bernhard Greiner faz uma boa explicação sobre como o aspecto cômico da obra de Jelinek gira ao redor da linguagem:

Os textos de Elfriede Jelinek revelam o cômico acima de tudo como atos de fala, em seu uso de padrões de fala, fórmulas comuns de fala, conjuntos linguísticos do discurso transformados em temas, que ela distorce citando, parodiando, esvaziando-os em piadas, discursos de empoderamento, exploração e degradação, que são entrelaçados com outros análogos fragmentados, por exemplo, conglomerados de discursos religiosos, filosóficos, políticos ou sociais, que parecem assumir os objetos dos discursos de empoderamento (Greiner, in: Janke e Schenkermayr, 2020, p. 58)¹³⁴.

Ou seja: é justamente com o uso de diversas figuras de linguagem e brincadeiras linguísticas que Jelinek constrói seu tom crítico, além, claro, de características já mencionadas no Capítulo 2 sobre a sua escrita, como as superfícies textuais e a noção de drama secundário que, de certa forma, é uma espécie de paródia por si só.

Nesse sentido, a pesquisadora Yasmin Hoffmann (1991) oferece uma leitura singular ao defender que quando Jelinek faz uma paródia de discursos, modos de falar, gírias e expressões, se ri da própria língua. “Se a linguagem deve rir de si mesma, então ela não deve ser apenas o objeto do riso, mas também deve se tornar seu sujeito. Ser vítima e perpetradora ao mesmo tempo”¹³⁵ (Hoffmann, 1991, p. 48). A linguagem de Jelinek não é apenas o conteúdo sobre o qual se ri, mas é também o que faz rir. Isso parece partir da crença de que a linguagem – principalmente as frases prontas, as brincadeiras, os slogans e as várias outras referências que Jelinek coloca em seus textos – é em si um espelho do mundo, representantes de formas de pensamento que existem na sociedade. Ao colocá-los como objeto do riso, se coloca a sociedade como um todo nessa posição. Nas palavras de Hoffmann (1991, p. 45):

¹³⁴ “Elfriede Jelineks Texte entfalten Komik vor allem als Sprechhandlungen, in ihrem Umgang mit Sprachmustern, gängigen Sprech-Formeln, sprachlichen Versatzstücken des jeweils zum Thema gemachten Diskurses, die sie entstellend zitieren, parodieren, zum Kalauer entleeren, Diskurse der Bemächtigung, Ausbeutung, und Degradierung, die mit analog fragmentierten anderen, etwa religiösen, philosophischen, politischen oder sozialen Diskurskonglomeraten verwoben werden, die sich der Objekte der Bemächtigungsdiskurse anzunehmen scheinen”.

¹³⁵ “Wenn sich die Sprache selbst auslachen soll, dann darf sie nicht nur Objekt des Lachens sein, sondern muß auch zu seinem Subjekt werden. Opfer und Täter zugleich sein”.

A imagem, assim como a linguagem, funciona como uma citação, e essas citações são amalgamadas em clichês e modelos linguísticos que são analisados e iluminados por seu caráter ideológico. Seus textos dispensam a distinção entre imagem e realidade, uma vez que qualquer discurso sobre a realidade é necessariamente *uma* imagem da realidade (grifo no original)¹³⁶

Um último ponto a salientar do texto de Hoffmann é o uso do termo esquizofrenia para explicar o uso de linguagem de Jelinek: “Se o termo esquizofrenia não tivesse conotações patológicas, a linguagem encenada nos textos de Elfriede Jelinek poderia ser chamada de linguagem esquizofrênica”¹³⁷ (Hoffmann, 1991, p. 51). Hoffmann alude aqui a dois aspectos comumente atrelados à doença: a falta de conexão entre pensamentos e realidade (no qual a linguagem não corresponde completamente ao que acontece) e à percepção popular de que pessoas com esquizofrenia parecem “ouvir vozes” – a linguagem de Jelinek parece, portanto, ser composta por diferentes vozes, diferentes referências. Essa descrição se aproxima do que chamo, neste trabalho, de polifônico.

Além disso, a sátira, a ironia e o sarcasmo desempenham um papel central nos textos de Jelinek. Como aponta Monika Meister (2013, p. 70):

Os textos de Jelinek são caracterizados pelo trivial e pelo patético, pelo grotesco e pela representação exagerada, pela inversão das estruturas de poder, pelo deslocamento das partes superior e inferior, enfim, pelas técnicas de paródia, farsa e ironia¹³⁸.

Meister volta a citar a junção do infame e do sublime, já sublinhado por Janke e Schenkermayer (2020), como uma das chaves da paródia e da ironia presentes na escrita da autora. Mas Meister traz à luz as noções de patético, grotesco e exagero que permeiam o cômico de Jelinek. Böhmisch (2006) ainda ressalta o papel da ironia na obra de Jelinek:

¹³⁶ “Das Bild, wie die Sprache, fungiert als Zitat, und diese Zitate werden zu Klischees und Sprachschablonen amalgamiert, die auf ihren ideologischen Charakter hin abgehört und durchleuchtet werden. Ihre Texte verzichten auf die Unterscheidung von Bild und Wirklichkeit, da jeder Diskurs über die Wirklichkeit notwendigerweise *ein* Bild der Wirklichkeit (...) ist”.

¹³⁷ “Wäre den Begriff der Schizophrenie nicht pathologisch besetzt, könnte man die in Elfriede Jelineks Texten inszenierte Sprache eine schizophrene Sprache nennen”

¹³⁸ “Das Triviale und das Pathetische, die groteske und die überspitzte Darstellung, die Verkehrung von Machtstrukturen, die Verrückung von Oben und Unten, lutz die Techniken der Parodie, Travestie und Ironie bestimmen die Texte Jelineks”.

A ironia é uma posição de enunciação fundamental para E. Jelinek. Ao ler e ouvi-la, várias vozes estão sempre sobrepostas, sobrepondo-se e repelindo-se mutuamente. Uma coisa é dita para dizer seu oposto, para dizer simultaneamente que não é o personagem que está falando, mas o mito através dele, e a ideologia através do mito, e a percepção crítica de E. Jelinek através de tudo (p. 168)¹³⁹.

Ou seja: Jelinek usa a ironia como forma crítica. Segundo Monteiro (2004, p. 11), Jelinek usa a ironia "contra o filistinismo intelectual e jornalístico, ou para expurgar as convicções triviais da sua principal fortaleza, a saber: a inquestionabilidade" (Monteiro, 2004, p. 11).

Parte da pesquisa sobre este aspecto da obra da Jelinek busca refletir sobre as possíveis causas ou referências desta escolha. Para a pesquisadora Christa Gürtler (1990), o estilo de escrita e o trabalho linguístico feito por Jelinek tem como base sua posição ideológica e estética, "caracterizada pelo espírito dos anos 60, pelo marxismo, pela teoria crítica da Escola de Frankfurt, especialmente Th.W. Adorno, e pelos primeiros Roland Barthes [...]". (p. 7)¹⁴⁰. Já para a própria Jelinek, essa característica vem do seu pai: "recebi essa herança judaica oriental de meu pai, com quem aprendi o idioma. Recebi de meu pai a ironia e o sarcasmo, essa perspicácia"¹⁴¹, declarou Jelinek em uma entrevista (1995, p. 14).

4.5.1 Quem é a Jelinek na fila do pão do cômico na Literatura Austríaca

Mas há ainda a compreensão de o cômico da Jelinek recebe influências da história literária austríaca, vendo sua obra como parte uma tradução literária cômica maior. Elfriede Jelinek "filia-se voluntariamente nessa tradição vienense de escritores que tomaram a linguagem menos como um instrumento, do que como a causa primeira, a matéria-prima ou a força motriz que põe em movimento a criação filosófica literária", defende Monteiro (2004, p. 8). E este contexto perpassa autores como

¹³⁹ "L'ironie est une position d'énonciation fondamentale chez E. Jelinek. En la lisant et l'écoutant, ce sont toujours plusieurs voix qui se superposent, se chevauchent,, se repoussent. Une chose est dire pour dire son contraire, pour dire simultanément que ce n'est pas le personnage qui parle, mais le mythe à travers lui, et l'idéologie à travers le mythe, et la perception critique d'E. Jeline à travers tout"

¹⁴⁰ "Ihre ideologische wie ästhetische Position ist geprägt vom Geist der sechziger Jahre, vom Marxismus, von der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, insbesondere Th.W. Adornos, und vom frühen Roland Barthers".

¹⁴¹ "Dazu dieses östliche jüdische Erbe meines Vaters, von dem ich die Sprache gelernt habe. Die Ironie und den Sarkasmus, diesen zugespitzten Witz, den habe ich von meinem Vater bekommen".

Johann Nestroy, Karl Krauss, o Grupo de Viena e chega em Jelinek, Thomas Bernhard e Peter Handke.

Johann Nestroy (1801-1862) foi um dramaturgo, cantor e ator austríaco. “Dono de um humor ácido e crítico, era alvo da aversão da elite estética, que defendia a moral conservadora e os bons costumes. Por outro lado, comunicava e encantava as camadas mais simples da população vienense” (Nicolau, s.d., s.p.). O humor de Nestroy nos palcos trazia agressividade e grosserias. A característica crítica, principalmente em relação aos poderosos, pode ser claramente observada na obra de Jelinek também. A pesquisadora Alexandra Millner (2013) vê uma aproximação de Jelinek com Nestroy na maneira de tematizar a violência: “Jelinek segue Nestroy nesse ponto, travestindo material sério (mitológico) em uma direção que tem menos a ver com os medos do público do que com as notícias atuais dos jornais, e transformando seus cenários de terror em burlescos”¹⁴² (Millner, 2013, p. 37).

Karl Kraus (1874-1936) foi um satirista austríaco e uma das figuras centrais do período *Wien fin de siècle*. Editou e publicou a revista *Die Fackel*, “Embora Kraus provavelmente odiaria os blogs, a *Die Fackel* era como um blog que todo mundo que importava no mundo de língua alemã, de Freud a Kafka a Walter Benjamin, achavam necessário ler e opinar”, afirma Franzen (2013, p. 4)¹⁴³. Segundo Franzen, uma característica da escrita de Kraus era a frequente citação de textos familiares para a audiência da época – algo também observado na escrita de Jelinek. “Com seus compatriotas Karl Kraus e Thomas Bernhard como modelos satíricos e polêmicos, Jelinek é uma crítica peculiarmente inconveniente e incisiva da sociedade austríaca e de seu passado católico e autoritário”¹⁴⁴, diz o germanista sueco Sture Packalén (2005, s.p.).

Já o Wiener Gruppe, ou Grupo de Viena, era um clube informal de escritores austríacos que se encontravam na década de 50 e trabalhavam com aspectos críticos

¹⁴² “Jelinek hält sich hier an Nestroy, travestiert ernsthafte (mythologische) Stoffe in eine Richtung, die weniger mit den Ängsten des Publikums zu tun hat als mit aktuellen Zeitungsmeldungen, und entwickelt ihre Horrorszenarien zu Burlesken weiter”.

¹⁴³ “Although Kraus would probably have hated blogs, *Die Fackel* was like a blog that pretty much everybody who mattered in the German-speaking world, from Freud to Kafka to Walter Benjamin, found it necessary to read and have an attitude toward”.

¹⁴⁴ “With her fellow-countrymen Karl Kraus and Thomas Bernhard as satirical and polemical models, Jelinek is a peculiarly inconvenient and sharp critic of Austrian society and its Catholic and authoritarian background”.

e filosóficos da linguagem. Participaram do grupo autores como as poetas Elfriede Gerstl e Friederike Mayröcker. Apesar do trabalho com linguagem ser diferente do feito por Jelinek, ela parece se manter na tradição de se preocupar de forma atenta à linguagem em si. Millner (2013) também vê semelhanças entre o trabalho de Jelinek e o Wiener Gruppe já na sua primeira obra em prosa publicada, o romance *bukolit* (1968) e na segunda, *wir sind lockvögel baby!* (1970), pelo teor experimental que apresentam.

Thomas Bernhard (1931–1989) e Peter Handke (*1942) já são autores mais contemporâneos a Jelinek. “Enquanto Handke, a personificação da reconstrução, estaria em busca de um olhar estético-autêntico da essência e de uma salvação terna e mítica, Bernhard ocupa o papel do resmungão exemplar e do destruidor, do construtor de uma contra autenticidade” (Zeyringer e Gollner, 2019, p. 801).

Millner (2013) declara ainda que, apesar do contexto austríaco ser uma influência relevante, não é o único. A obra da autora perpassa referências da literatura clássica (como nos textos *Die Schutzbefohlenen* e *Schatten (Eurydike sagt)*). “Em termos de conteúdo e estilo, eles podem ser atribuídos a certas fases da escrita experimental na Áustria (o Grupo de Viena e seus arredores) e internacionalmente (literatura pop dos anos 1960) e a certos discursos sociais e literários (feminismo, anticapitalismo, antifascismo)”¹⁴⁵, afirma (Millner, 2013, p. 39).

4.5.2 O cômico em diferentes momentos da obra de Jelinek

O cômico aparece de forma evidente nas peças que compõe este trabalho. De acordo com Schenkermayr (2020), algumas características da obra da autora, que mais tarde seriam exacerbadas, já estavam presentes nos seus primeiros textos (e isso nos interessa em particular neste trabalho considerando *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* ser a primeira peça publicada por Jelinek). “A citação parodística em colagem e o exagero satírico, ou seja, a peça com vozes e intertextos ‘estrangeiros’, podem ser identificados como seu

¹⁴⁵ “Inhaltlich wie stilistisch lassen sie sich bestimmten Phasen des experimentellen Schreibens in Österreich (Wiener Gruppe und Umfeld) wie international (Popliteratur der 1960er Jahre) und bestimmten gesamtgesellschaftlichen wie literarischen Diskursen (Feminismus, Antikapitalismus, Antifaschismus) zuordnen”.

método cômico linguístico excessivamente usado” (p. 236)¹⁴⁶. Schenkermayr também fala de uma intertextualidade paródica, termo que combina a maneira de Jelinek se por em diálogo com diversos textos, mas o faz com um tom cômico.

Já a peça *Sobre animais* é outra a ter um grande contraste entre suas duas partes – na primeira, temos uma mulher apaixonada se dirigindo a um homem, falando de amor; na segunda, temos uma voz masculina se referindo a mulheres, de forma genérica, com um tom que as objetifica, como grupo ou categoria, as outremizando. O contraste, que muitas vezes se encaixa como a incongruência para gerar o cômico, é usado também com fins críticos sobre os discursos que mulheres têm em relação aos homens e vice-versa.

Por fim, há mais uma forma de Jelinek se aproximar do cômico: via tradução. Mais especificamente, falo aqui das traduções que ela fez de obras do inglês e francês para o alemão. Jelinek traduziu romances de Thomas Pynchon, conhecido por suas invenções linguísticas, assim como peças do escritor inglês Oscar Wilde (como *Um marido ideal*) e dos franceses Labiche e Feydeau. Esta prática a aproxima de práticas do cômico em diferentes línguas e da recriação delas em alemão.

Christoph Reinprecht, cuja pesquisa será citada com alguma frequência a seguir, alega que o “riso preso na garganta se aproxima de uma comprovação da verdade”¹⁴⁷ (Reinprecht, 2020, p. 86). Essa aproximação com a verdade cria o tom crítico da obra da autora – e o riso preso na garganta é uma das formas com que é recebido. Mas agora, uma leve mudança de assunto: vamos para a tradução do cômico.

Outra questão do cômico de Jelinek pertinente para este trabalho é o quanto ele é contextual. Sobre isso, Reinprecht afirma que:

¹⁴⁶ “Bereits in Jelineks ersten Romanveröffentlichungen (...) und Theatertexten lässt sich das parodistisch-collagierende Zitieren und die satirische Überzeichnung, also das Spiel mit ‘fremden’ Stimmen und Intertexten, als sein im Übermaß zum Einsatz gebrachtes sprachkomisches Verfahren festmachen”.

¹⁴⁷ “Wenn das Lachen im Hals stecken bleibt, gleicht dies einem Wahrheitsnachweis”.

A dinâmica social especial do cômico resulta não apenas da alienação inadequada e fora do padrão de ações ou traços de caráter que são satirizados e parodiados, mas também da constelação social (e hierárquica) específica na qual uma piada é articulada (2020, p. 87)¹⁴⁸.

Ou seja: há uma questão cultural além do riso – o próprio cômico está atrelado a questões culturais. No caso de Jelinek, isso se manifesta na inclusão de referências culturais como músicas, slogans, trechos de poemas e notícias dos últimos anos, além da intertextualidade maior com textos da literatura de língua alemã. E essas relações impõe um desafio à tradução, pois nem sempre vão ter o mesmo efeito no público de chegada, que pode não compartilhar estas referências – o que nos convida a olhar mais a fundo como os Estudos da Tradução encaram o cômico.

4.6 O CÔMICO NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

O artigo “Por uma teoria da tradução do humor”¹⁴⁹ de Marta Rosas (2003) defende a importância de manter o efeito do texto cômico na língua de chegada. Para ela, as traduções de textos humorísticos “devem levar em conta, antes de mais nada, a indissociabilidade entre o elemento linguístico e o cultural, a função do texto traduzido e o papel de intérprete que cabe ao tradutor no cumprimento de sua tarefa.” (p. 134). Passar por cima deste aspecto sem prestar atenção nele seria uma redução do texto em questão.

A partir disso, Rosas (2003) usa a abordagem funcionalista da tradução, como apresentada por Katharina Reiss e Hans Vermeer em 1984, como uma das maneiras possíveis de pensar a tradução do cômico. Essa teoria leva em consideração o contexto em que o texto traduzido será usado para entender seu objetivo e, em seguida, as estratégias de tradução utilizadas em um determinado projeto. A finalidade da tradução tem, portanto, um aspecto central para esta teoria. Rosas argumenta então que, se a finalidade é um determinado texto continuar sendo

¹⁴⁸ “Die besondere soziale Dynamik des Komischen resultiert aber nicht nur aus der unangemessenen, nicht normgerechten Verfremdung von Handlungen oder Charakterzügen, die persifliert und parodiert werden, sondern aus der spezifischen sozialen (und hierarchisierten) Konstellation, in der ein Witz artikuliert wird”.

¹⁴⁹ O uso do termo “humor” por Rosas (2003) se aproxima do que estou entendendo como cômico neste trabalho.

humorístico na língua de chegada, as decisões tradutórias devem permitir isso como objetivo central.

Por fim, Rosas (2003) também levanta a semelhança existente entre a tradução do cômico e a tradução poética. Isso se dá porque a tradução de poesia considera ambiguidades e multiplicidades de sentidos de uma língua e que, idealmente, devem ser mantidas na língua de chegada. O cômico segue padrões semelhantes, afinal a polifonia e sentidos duplos são com frequência a base do cômico – o que faz com a tradução ter preocupações semelhantes.

Para Delia Chiaro (2010), pesquisadora italiana da tradução do cômico há anos, esse campo apresenta problemas de ordem prática e teórica no que compete equivalência e traduzibilidade. Sobre equivalência, a autora declara o seguinte:

Quando se trata de um exemplo de jogo de palavras que gira em torno de um trocadilho, uma tradução interlingual pode muito bem envolver algum tipo de compromisso radical devido ao fato de que, como vimos, as chances de conseguir fazer um trocadilho com o mesmo item em dois idiomas diferentes são extremamente remotas (2010, p. 8)¹⁵⁰.

Ou seja: a equivalência seria dada não por uma semelhança entre formas ou sentido, como em geral se pensa a tradução, mas pela manutenção de uma instância verbal de cômico, mesmo que esta seja de natureza diferente. O efeito se torna mais importante que o sentido ou a forma. Neste sentido, Chiara (2010) também se aproxima de uma visão funcionalista: a manutenção da função cômica se torna central para a tradução deste tipo de texto.

Chiara (2010) apresenta ainda quatro práticas típicas na tradução do cômico:

1 – Manter a tradução próxima do sentido e forma do texto de partida, o que pode acarretar ou não na perda do efeito cômico, dependendo da proximidade das línguas;

2 – Substituir a ocorrência de cômico verbal do texto de partida com uma instância diferente de humor verbal na língua de chegada. A piada pode até mudar em questões de conteúdo ou forma, mas o efeito é mantido;

¹⁵⁰ “When dealing with an example of wordplay which pivots around a pun, an interlingual translation may well involve some kind of radical compromise due to the fact that, as we have seen, the chances of being able to pun on the same item in two different languages is extremely remote”.

3 – Substituir o cômico verbal com uma expressão idiomática da língua de chegada;

4 – Ignorar a instância de cômico verbal do texto de partida. Neste caso, Chiaro (2010) afirma não ser possível identificar se esta é uma estratégia realizada de propósito ou se deriva de uma falta de compreensão do cômico por parte do tradutor.

O trabalho de Chiaro (2010) é de ordem descritiva, não normativa, mas já nos dá algumas pistas de como tradutores têm lidado com o cômico na tradução. Mesmo assim, as quatro estratégias que ela observa não descrevem completamente as possíveis maneiras de se traduzir o cômico. Basta notar como a prática 1 e 4 podem ter resultados parecidos ou serem difíceis de se diferenciar em algumas circunstâncias.

Luise von Flotow também tem um texto que discute a tradução do cômico: “Mutual Pun-ishment? Translating Radical Feminis Wordplay: Mary Daly’s ‘Gyn/Ecology’ in German” (1997). O texto faz uma análise da tradução do livro *Gyn/Ecology*, da canadense Mary Daly, feita para o alemão Erika Wissenlinck. Von Flotow identifica, em primeiro lugar, a escrita de Daly como inventiva, com várias figuras de linguagem e trocadinhos que têm como objetivo fazer uma manipulação crítica da língua em um sentido feminista, e os considera importantíssimos no texto. Observando a tradução para o alemão, von Flotow identifica três estratégias:

1 – a busca por trocadilhos semelhantes. Esta estratégia depende da existência de palavras ou trocadilhos semelhantes entre língua de partida e de chegada.

2 – a tradução do nível superficial com notas de rodapé. Esta estratégia mantém uma semelhança superficial do texto sem que ele apresente uma ocorrência cômica. O cômico é então explicado em nota de rodapé.

3 – a explicação do contexto das piadas. Uma estratégia considerada “didática” por von Flotow, ocorre quando questões culturais envolvidas em um determinado trocadinho são explicadas em nota de rodapé sem que haja uma tentativa de transferência de contexto ou criação de uma ocorrência cômica.

Observamos aqui o acréscimo de pelo menos uma estratégia em relação às identificadas por Chiaro (2010): o uso de notas de rodapé explicativas. Ainda assim, se sabe muito bem no senso comum o quanto explicar uma piada é acabar com seu efeito cômico possível. Tanto que, para von Flotow (1997), a tradução que analisa em seu artigo não é feliz em manter a forma cômica do texto de partida, o que prejudica

inclusive seu tom crítico, baseado justamente nas ocorrências cômicas (características, como já vimos, observadas também no texto de Jelinek).

Mas há pelo menos mais uma estratégia, indicada pela própria Elfriede Jelinek: a criação de novas ocorrências de humor quando elas são possíveis na língua de chegada. Essa é uma sugestão de Jelinek para as pessoas que traduzem e fazem montagens de seus textos de uma maneira geral, mas, como fonte específica, vou citar aqui uma conversa entre a autora e sua tradutora para o inglês, Gitta Honegger, publicada no fim de um livro intitulado *Three Plays* (Jelinek, 2019) – com traduções das peças *Rechnitz (Der Würgeengel)*, *Die Kontrakte des Kaufmanns* e *Die Schutzbefohlenen*. A entrevista segue a última peça, uma súplica feita por refugiados que buscam abrigo na Áustria. Baseada em uma ocorrência real em que um grupo de refugiados ocupou uma das igrejas centrais de Viena, a obra faz referência a textos clássicos (como *As suplicantes*, de Ésquilo) e acontecimentos contemporâneos ao texto (escrito em 2013). Não é um assunto e um texto associados imediatamente ao cômico – mas essas características do cômico usados de maneira crítica por Jelinek estão presentes mesmo assim.

Na conversa sobre o texto e sua tradução, Jelinek fala sobre seu modo de escrita. Ela escreve uma primeira versão do texto rapidamente, depois volta e faz as intervenções linguísticas, os trocadilhos, as homônimas e assim por diante. Sobre a tradução disso, relata: “Sim, você pode desencadear essas associações linguísticas ao trabalhar com elas em inglês, você pode desencadeá-las e, quando isso acontece, elas continuam surgindo, também em inglês”¹⁵¹. Este é um incentivo para a tradução permitir o mesmo tipo de associação que a própria autora faz mesmo quando elas divergem do momento em que elas são feitas no texto de partida. Adiante, a ideia retorna:

Gitta Honegger: Bem, esse é o problema – quando é que fica bonitinho demais, bobo demais, “engraçado” demais?

Elfriede Jelinek: Ok, você nunca vai ser engraçado o suficiente!

GH: Ok...

EJ: Não seja tímida!

GH: Esse é um ponto muito importante.

¹⁵¹ “Yes, you can trigger such linguistic associations as you work with them in English, you can trigger them and once that happens, they keep coming, also in English”.

EJ: Não, nunca se reprima, esse é o primeiro mandamento. Eu digo a todos os meus diretores – agora a maioria deles não precisa mais ser informada – que deve ser cômico, isso é o mais importante. Portanto, se houver duas soluções, você sempre deve escolher a mais cômica¹⁵².

Por mais que não seja necessário ter uma autorização dos autores para tomar decisões tradutórias, a afirmação de Jelinek serve como convite e um incentivo para os tradutores serem mais inventivos em seu trabalho. Além disso, destaca a ideia de projeto de tradução: afinal, o que vale para traduzir um determinado texto de Jelinek pode não orientar as melhores escolhas em outro texto. A pesquisadora Zuzana Augustová, tradutora de Jelinek para o tcheco, diz: “A comédia de Jelinek é brutal e sarcástica. No processo de tradução, sempre escolho um tom cínico”¹⁵³ (2020, p. 182).

Essas discussões serão retomadas durante a tradução da obra – e não para desengasgar, mas para deixar o riso lá, preso na garganta.

4.7 INSPIRAÇÃO

Uma inspiração da tradução do cômico vem da obra *The Kraus Project*, de Jonathan Franzen (2013). Franzen é um renomado escritor americano e germanista. Para traduzir a obra do satírico Karl Kraus para o inglês, Franzen opta por realizar uma edição bilíngue de alguns dos ensaios do austríaco, permeada por notas de rodapé.

As notas contextualizam o conteúdo – a primeira, por exemplo, conta quem foi Karl Kraus, algumas das principais características da sua obra, porque foi importante – assim como o contexto dos temas do primeiro ensaio. Além disso, as notas aproximam certos comentários do contexto de recepção (americano) e opiniões de Franzen (na terceira nota do livro, por exemplo, ele compara a dicotomia apresentada por Kraus entre latinos, que veem beleza em tudo, e germânicos, que veem apenas forma, como a diferença entre Macs e PCs). Em outras notas, Franzen

¹⁵² “Gitta Honegger: Well, that’s the problem – when do I get too cute, too silly, too “funny”? / Elfriede Jelinek: Okay, you can’t ever be funny enough! / GH: Okay – / EJ: Don’t be shy! / GH: That’s a really important point. / EJ: No, don’t ever hold back, that is the first commandment. I tell all my directors – by now most of them don’t have to be told anymore – it must be comical, that’s what’s most important. So, if you have two solutions, you always must take the comical one”.

¹⁵³ “Die Komik von Jelinek ist brutal und sarkastisch. Im Prozess des Übersetzens wähle ich immer Einen zynischen Ton”.

explica o humor de Kraus, o que pode estar aliado a afirmar seus limites enquanto tradutor. A nota 20, por exemplo: “Essa frase é muito engraçada em alemão. Não consigo traduzi-la melhor e, por isso, tenho que recorrer, infelizmente, à tentativa de explicar o humor”¹⁵⁴ (p. 27). E então prossegue fazendo justamente isso. Ou na sétima nota para o segundo texto: “Aqui está uma pequena amostra do que está sendo perdido na tradução”¹⁵⁵ (p. 145). Chega até a mencionar o intraduzível: na nota 21 do segundo texto: “Brincadeira de linguagem intraduzível aqui”¹⁵⁶ (p. 167), seguindo para sua devida explicação. Isso faz vários de suas notas assumirem um tom apologético em relação às coisas que não conseguiu resolver de outra forma no texto. Franzen também faz notas biográficas sobre pessoas citadas ou históricas para eventos específicos. Quando Kraus fala de mídia, Franzen fala ainda sobre a mídia americana – como os comportamentos se aproximam. Comentários como esses explicitam o processo da tradução. Um segundo tipo de nota (como a 52), mostra conversas com diversas pessoas sobre a obra de Kraus – por vezes, as notas contêm apenas citações de trabalhos complementares sobre o período que explicam ou esclarecem algum ponto do texto. Por vezes, as notas são um pequeno ensaio sobre alguma característica da escrita do autor austríaco (como a nota 86, que começa com “Why was Kraus so angry?” [Por que Kraus estava tão bravo?]). Na segunda nota para o segundo texto, chega a fazer um “*sic*” quando Kraus erra a grafia de um sobrenome.

Algumas características da obra de Kraus podem ser observadas na obra de Jelinek: ele cita/menciona/se refere a várias situações da sua época, nem sempre com atribuição devida, e critica estruturas de poder a partir do cômico. Em uma das notas, Franzen afirma: “Kraus está constantemente, e sem atribuição, citando e ecoando textos que teriam sido familiares ao seu público, mas que, na maioria das vezes, não são familiares aos leitores estrangeiros um século depois”¹⁵⁷ (p. 7). No caso de Jelinek, precisamos considerar as muitas das referências não compreensíveis para pessoas de fora do seu contexto de produção – e algumas outras não são de todo compreensíveis nem para quem está *dentro* do contexto de produção.

¹⁵⁴ “This sentence is very funny in German. I can’t translate it any better, and so I have to resort, dismally, to trying to explain the humor”.

¹⁵⁵ “Here’s a little glimpse of what’s getting lost in translation”.

¹⁵⁶ “Untranslatable wordplay in here”

¹⁵⁷ “Kraus is constantly, and without attribution, quoting and echoing texts that would have been familiar to his audience but are mostly not familiar to foreign readers a century later”

Algo a ser levado em consideração no caso dessa tradução é que Jonathan Franzen é um autor já bem estabelecido nos EUA. A tradução e seu comentário se tornam uma maneira de ele mesmo fazer uma crítica cultural aos EUA, além de ser uma maneira de se engajar criticamente com a obra de Kraus – ao criticar, por exemplo, o antissemitismo presente em seus escritos (Kraus era judeu). Isso pode explicar a autoria de Franzen (um nome reconhecido entre os leitores do mercado do livro, ao contrário de Kraus), que não consta apenas com tradutor do livro.

Franzen consegue, no fim, aproximar um texto escrito em um contexto bem específico de um leitor americano. Sim, é um livro que exige uma atenção grande na leitura – mas texto faz sentido em um contexto muito diferente do de partida. Não só faz sentido ao ser compreensível, também se torna uma publicação justificada pelas possibilidades de se pensar o contexto de chegada a partir do texto. É um pouco a estratégia feminista de tradução – fazer sentido para o contexto de chegada, ter um porquê. Além disso, visibiliza a pessoa que traduz e abre espaço para ela mostrar seu pensamento, suas concordâncias e discordâncias com o texto.

Mesmo assim, a configuração do texto, com longas notas de rodapé que se alongam em diferentes páginas, interrompendo graficamente o texto, nem sempre faz com a leitura ser fluida.

Com isso, termino a apresentação das vozes desse trabalho: a obra de Jelinek e suas características, a tradução de teatro, os Estudos Feministas da Tradução, noções do cômico e questões da tradução de cômico. Agora é hora de juntar essas vozes para que uma nova possa emergir: o texto traduzido.

5 PERDER A FIDELIDADE, MAS NÃO PERDER A PIADA – UMA POLIFONIA TRADUTÓRIA

Quando comecei a desenvolver o caminho teórico da tese, passando por diferentes campos teóricos para juntá-los de uma forma que fizesse sentido como ponto de partida para a minha tradução de *Über Tiere*, de Jelinek, cheguei na noção de tradução polifônica, uma tradução informada por muitas vozes. Conversando informalmente sobre essa ideia com colegas, frequentemente recebi a pergunta: “Ah, então você vai trabalhar com Bakhtin?” E bem, *não*.

Bakhtin (2013) desenvolveu a noção de *romance polifônico* para descrever a obra de Dostoiévski, e afirma que na obra do romancista russo “as personagens principais são, em realidade, *não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*” (2013, p. 5, grifo no original). Assim, a característica polifônica está atrelada à noção de personagem. “Ela [a voz do herói] possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (Bakhtin, 2013, p. 5). A polifonia, para Bakhtin, está relacionada à presença de uma voz que destoa da voz do autor dentro do romance.

Mas, como aponta Roman (1992-93), o termo polifonia não tem um uso homogêneo em termos de teoria. Até Bakhtin, o termo polifonia era empregado na música para descrever o uso de diferentes vozes superpostas cantando textos variados – as vozes e contravozes. Depois de Bakhtin, foi também adotado na psicanálise e na linguística. Hoje, os dicionários ressaltam principalmente o sentido musical do termo: “Combinação simultânea de várias melodias independentes”, define o Aulete.

Como já vimos neste trabalho, a noção de múltiplas vozes permeia a fortuna crítica sobre a obra de Jelinek – seja com o “fluxo de vozes e contravozes” do Prêmio Nobel, com o esquizofrênico, de Hoffmann (1991) e o próprio polifônico de Monteiro (2004). A polifonia também apareceu no capítulo sobre o cômico, quando este se utiliza de diferentes sentidos de uma mesma palavra para criar a incongruência. Pode-se falar sobre vozes caladas que agora querem ser ouvidas a partir do contexto da crítica feminista, e a prática teatral também pode ser polifônica quando consideramos o trabalho coletivo responsável por levar um texto para o palco.

A ideia de mais de uma voz é frequente para descrever a obra de Jelinek – justamente pela quantidade de vozes, referências e intertextualidades que ela traz para seus textos. Ainda que não podemos adotar exatamente os termos de Bakhtin (2013) para descrever a obra de Jelinek (uma vez que ela abriu mão da noção tradicional de personagem), podemos pensar que, ela traz vozes que soam “ao lado da palavra do autor” quando traz diversos discursos e falas públicas, vozes de outros textos e intertextualidades. São enunciações que existem também fora de seu texto, mas que ela leva para o palco junto com seu texto.

Deparada com uma obra com esta característica, algo que inicialmente foi mais instintivo se tornou cada vez mais um caminho teórico bem-vindo: a de que não seria somente uma referência que me ajudaria a dar conta de tudo. De que seria a confluência, a polifonia, que informaria minha tradução.

A noção polifônica me leva, então, a ser informada por diversos pensamentos, textos e fontes ao realizar a tradução. Vejo assim o texto de partida como uma dessas vozes – a principal, a mais alta de todas – mas não a única. Ele está dialogando com teorias, práticas e várias referências que eu trago, como tradutora, para o texto.

Mas esse pensamento me leva a uma pergunta: não seria toda a tradução polifônica? Afinal, todos os tradutores e tradutoras não levam em consideração apenas o texto de partida. Usam dicionários, pesquisas online ou em livros, conversas com colegas e, de uma maneira geral, sua própria experiência e vivência das línguas em questão, além de sua bagagem cultural como um todo. Assim, toda a tradução é, de certa forma, polifônica.

O que tento fazer de diferente, porém, é trazer esta polifonia de forma mais evidente e consciente no texto traduzido, inclusive para quem está lendo. Deixá-la mais visível, como uma forma criativa de tradução – e de convidar leitoras e potenciais espectadoras a se darem conta de que o texto se trata, de fato, de uma tradução, e que quem traduz assume um papel de mediação. Uma tradução que traz em primeiro plano, como voz principal, o texto de Jelinek. Mas que também se permite trazer outras vozes.

5.1 COMO TRADUZIR JELINEK? O QUE QUERO DIZER COM TRADUÇÃO POLIFÔNICA NA PRÁTICA

Minha voz principal é, portanto, o texto de partida: *Über Tiere*, de Elfriede Jelinek. A leitura da fortuna crítica sobre a obra, apresentada no capítulo 2, me ajuda a formar minha própria leitura do texto e me leva a um conjunto de decisões relevantes.

A primeira delas é, de maneira geral, o reconhecimento do trabalho de linguagem feito pela autora – e, sobretudo, de que ele é parte da crítica feita por ela. Isso me faz seguir procedimentos parecidos com o dela na tradução, buscando no português figuras de linguagem, trechos de discursos reais (como “bela, recatada e do lar” em *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*; ou “relaxa e goza” em *Sobre animais*) e referências a obras literárias, que chamem atenção para as palavras e seus diferentes significados, mesmo em momentos em que a autora não tenha apresentado uma ocorrência cômica (estratégia discutida no quarto capítulo quando a própria autora dá essa dica para Gitta Honegger, sua tradutora para o inglês). Nada de olho por olho, dente por dente – em caso de dúvida, escolhi o cômico.

Além disso, a leitura crítica da obra me traz embasamento para a escolha das flexões de gênero do texto (as flexões de gênero do alemão têm menos marcações na primeira pessoa do que o português). Considerando comentários críticos e opções de encenação, optei por fazer a flexão da primeira parte para uma enunciadora feminina se dirigindo a um interlocutor masculino. Para a segunda parte, me apoio no contexto de produção do texto, sabendo que é uma colagem dos registros do inquérito policial, para traduzir como enunciadores homens. A decisão de traduzir a primeira parte com uma enunciação feminina e a segunda com uma mistura entre a voz masculina dos clientes e vozes femininas da chefe da rede de prostituição e das mulheres que trabalham para ela é apoiada ainda uma voz adicional: a Teoria da Incongruência. As duas partes mostram versões diferentes de amor e relacionamentos. A primeira parte mostra uma visão confusa, mas ainda apaixonada e sentimental, do amor; a segunda, uma grande objetificação sexual do corpo feminino. Optar por traduzir com essa diferença entre a flexão da voz masculina e feminina aumenta a incongruência entre elas e gera uma crítica social e de gênero sobre as diferentes maneiras com que os gêneros reproduzem clichês sobre amor e sexualidade a partir de uma estratégia cômica (ainda que, é claro, isso resultará em um efeito cômico dependendo de quem lê ou encena o texto).

Assim como vejo a tradução como uma relação entre dois textos (o de partida e o de chegada), vejo a tradução para página e para palco de um texto para teatro como entidades diferentes que podem estar em relação (e, inclusive, torço para estarem. Seria uma alegria e uma honra se este texto fosse trabalhado por uma companhia teatral). Meu projeto de tradução, então, não considera uma montagem específica, nem passou, até este momento, por uma leitura dramática ou pelo olhar de algum profissional do âmbito teatral. Mas busco, ainda assim, manter as características da obra de Jelinek que fazem com que este texto seja um texto para teatro – principalmente em questões como sonoridade, ritmo, pronúncia, proximidade com fala cotidiana brasileira e ocorrências linguísticas de cômico.

Os Estudos Feministas da Tradução trouxeram uma voz muito significativa para a minha prática. Partindo da problematização do termo fidelidade e de como pensá-lo em relação a um texto – e sobretudo a possibilidade de pensar uma tradução que busca ressaltar questões linguísticas, que permite ver a pessoa que traduz como parte da autoria de um texto, e a tradução como um processo de intervenção que pode ter uma agenda feminista. No meu caso, isso acarreta várias decisões: a primeira acontece já com a escolha do texto. *Sobre animais* tematiza a violência contra a mulher, inclusive no nível da língua, e pode dialogar com experiências brasileiras de tráfico de mulheres e prostituição forçada (no momento da pesquisa, não foram encontrados dados brasileiros sobre tráfico de mulheres do ou para o território nacional mas, segundo a ONU, 49% das pessoas traficadas mundialmente são mulheres e outros 23% são meninas¹⁵⁸. A título de ilustração, indico uma matéria de 2021 da BBC sobre mulheres brasileiras traficadas para prostituição em Londres¹⁵⁹). Mas a crítica da peça não se aplica somente aos casos mais extremos, mas sim se aplica de maneira geral à objetificação sexual da mulher e à linguagem machista que permeia relações de poder entre homens e mulheres na sociedade. E essa crítica se aplica facilmente à realidade brasileira dos últimos anos, como por exemplo em várias

¹⁵⁸ Dados disponíveis em uma cartilha elaborada pela Secretaria Nacional de Políticas para as Mulheres, do Governo Federal, disponível em < <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2020-2/julho/cartilha-traz-informacoes-para-prevenir-trafico-de-mulheres/Traficodemulheres.pdf> > Acesso em 19 de janeiro de 2025.

¹⁵⁹ Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58364082>>. Acesso em 18 de janeiro de 2025.

frases do ex-presidente Jair Bolsonaro¹⁶⁰. Esta realidade brasileira – que me parece um retrocesso – me fez ter coragem de usar uma linguagem muitas vezes vulgar, cruel e violenta na tradução, assim como a própria Jelinek faz no texto de partida. O objetivo foi, justamente, não abrandar a linguagem.

Além do tema desta peça específica, vejo a decisão de trabalhar com um texto para teatro de Elfriede Jelinek como um ato feminista. A autora, apesar de ser um nome marcante para a literatura contemporânea mundial, ainda tem uma recepção limitada no Brasil, principalmente no que concerne o gênero teatral. Pesquisar um texto deste *corpus* é uma tentativa de aumentar a recepção da autora no Brasil.

Os Estudos Feministas da Tradução e a inspiração que trouxe no terceiro capítulo também me deram coragem para pensar a maneira prática com que eu deixaria a tradução polifônica evidente: a inclusão de alguns comentários, em itálico, ao longo do texto. Esses comentários têm propósitos diferentes, desde incluir diálogos entre a situação austríaca e a brasileira, fornecer algum contexto para a obra, até chamar atenção para algumas características do texto e da tradução. Essa foi a maneira que encontrei de deixar a minha voz, enquanto tradutora, visível no texto final. Ao deixar visível, em itálico, a minha voz, em diálogo com o texto de Jelinek em tradução, em redondo, eu explico a estratégia polifônica e entro em diálogo com quem lê o texto. Isso na expectativa de que essas pessoas acrescentem suas próprias vozes durante a leitura – e, quem sabe, montagem.

Com isso, acredito inserir minha tradução e minha pesquisa em um âmbito transnacional, operando com exemplos concretos no par alemão-português e contribuindo para o diálogo entre os dois países sobre um tema de relevância para ambos.

Para tanto, sublinho que o contexto de produção da pesquisa e da tradução dentro do ambiente acadêmico me permite uma liberdade criativa maior em relação ao ambiente editorial tradicional, além de ter mais tempo do que o comumente disponibilizado para uma tradução.

Mais uma voz importante é a tradução coletiva de *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das sociedades*. Este é um projeto iniciado em

¹⁶⁰ Exemplos de falas do ex-presidente podem ser vistos em <<https://www.brasildefato.com.br/2022/03/08/veja-nove-vezes-em-que-bolsonaro-atacou-os-direitos-das-mulheres>>. Acesso em 18 de janeiro de 2025.

2020 – a princípio seria presencial, e eventualmente migrou para o ambiente online por conta das medidas sanitárias para contenção da pandemia de Covid-19. Ruth Bohunovsky nos convidou para discutir, nos encontros, maneiras de se traduzir Jelinek – inicialmente de forma exploratória. Além da professora e de mim, participaram Angélica Neri, Luiz Abdala Jr. e, de forma mais esporádica, Tássia Kleine. Em certo momento, entramos em contato com a editora Temporal, que aceitou nosso projeto de tradução e publicação, fazendo o projeto ter uma finalidade mais concreta.

O grupo se organizou da seguinte forma: todos traduziam, individualmente, o texto de Jelinek. Nos encontrávamos semanalmente (os encontros duravam entre 1h30 e 2h) via Zoom para debater o trecho em questão. Começávamos lendo uma frase ou uma fala em alemão e, então, cada um dos participantes seguia para ler a sua primeira versão do texto. Juntos, comentávamos o que funcionava, ou não, e chegávamos em uma frase final – às vezes até era a solução de um dos participantes, mas em geral era uma solução encontrada pelo grupo, misturando trechos diferentes de cada um ou algo completamente novo surgido durante a discussão. É possível argumentar que por si só isso já seria uma tradução polifônica. Apesar de não ser um processo “produtivo” do ponto de vista editorial e capitalista (a tradução demorou cerca de dois anos para ser finalizada neste ritmo), acredito que tenha sido um ganho imenso para a qualidade do texto final e para a experiência das pessoas envolvidas no projeto – ao menos foi para mim.

Como mencionamos na nota de tradução presente na edição,

essa experiência dialógica e de permanente negociação nos mostrou a complexidade da construção textual de Jelinek, a diversidade interpretativa da sua obra, bem como sua riqueza semântica e forma. As conversas entre nós quatro nos permitiram fazer mais associações e notar mais referências e outras características textuais, além de, claro, encontrar soluções tradutórias mais interessantes (Neri et al, 2023, p. 34).

Apesar de a tradução de *Sobre animais*, essa sim um resultado desta tese, não ter sido feita de forma coletiva, o impulso por estudar Jelinek e a maneira de a ler hoje foram derivados do projeto de tradução de *Nora*. A tradução coletiva teve para mim um grande papel de formação como tradutora e, em especial, como tradutora de Jelinek. A tradução certamente teria sido diferente se as discussões da tradução de *Nora* não a tivessem antecedido. Como várias das nossas discussões e decisões

impactaram a tradução de *Sobre animais*, considero esta experiência prévia uma das vozes que informaram a tradução atual.

A relevância de manter a comicidade crítica da autora já estava dada pela leitura de sua fortuna crítica e mesmo pelos Estudos Feministas. Não vejo a tradução do cômico meramente como uma questão de transpor piadas, mas de entender a função do cômico em um determinado texto e traduzir e destacar as críticas subjacentes. Em um ambiente trágico ou de violência, o cômico pode ser capaz de aumentar o incômodo do público – o que, na minha leitura, é exatamente o que Jelinek está se propondo a alcançar. Recriar o cômico em *Sobre animais* é trazer falas machistas para ressaltar ainda mais a violência ao qual essas mulheres em particular – e mulheres de uma maneira geral – são expostas. Quando combinado com uma perspectiva feminista, o cômico se torna uma ferramenta para expor e questionar normas sociais e de gênero, proporcionando ao público uma experiência que é tanto engraçada quanto reflexiva. Nesse sentido, considere fundamental recriar a dimensão cômica na minha tradução, mesmo se não nos mesmos momentos em que ocorrem no texto de partida.

Mas me debruçar no estudo do cômico em si, além das Teorias do Cômico, foi importante para oferecer uma bagagem sobre como o cômico pode ser construído, trazendo um embasamento maior para a maneira com que eu o traria em português. A maior compreensão de como Jelinek opera o cômico em sua obra e permitiu uma maior flexibilidade na busca de soluções para a tradução (quando, por exemplo, o texto apresenta uma ambiguidade que eu não consegui resolver em português, posso buscar soluções em outra figura de linguagem).

Além disso, esta perspectiva me convidou a entender o cômico como algo referencial e contextual, abrindo minha tradução para referências discursivas do português brasileiro.

É assim que estas perspectivas teóricas se juntam no meu projeto de tradução. Em resumo: eu optei, para este trabalho, por estratégias que podem parecer, em uma visão superficial, levar a uma perda de fidelidade. Fazer uma piada nova, incluir comentários com a minha voz, trazer referências locais: todas escolhas que parecem afastar o texto de chegada do texto de partida. Mas as vozes que ouvi durante esta pesquisa me fizeram ver que estas escolhas também podem ser produtivas para o texto. Posso até perder a fidelidade em um sentido mais tradicional – mas tento não perder a piada.

5.1.1 Sobre animais

Usei, para realizar a tradução, a versão disponível em Jelinek (2009) – as páginas indicadas ao longo do texto são desta edição (sempre vou até o fim da última frase começada em uma página). O texto também tem uma versão publicada no site da autora¹⁶¹. Deixo o texto de partida, com a paginação indicada, nos anexos da tese.

Apresento a tradução em duas colunas. A da esquerda contém a tradução em si, com comentários meus em *itálico*. Este é o texto que, em uma eventual publicação, estaria disponível para leitura, e apresenta contextos do texto de partida ou diálogos meus com o texto que, na minha opinião, podem agregar à leitura. O texto da coluna da direita são meus comentários sobre estratégias de tradução usados em diferentes momentos, e é apresentado aqui como parte da tese em uma tentativa de explicitação de escolhas feitas durante a tradução, assim como articulação com os debates aqui propostos. Estes comentários soam mais acadêmicos e justificam certas escolhas a partir da minha base de polifonia, mas não estariam disponíveis para leitores não acadêmicos do texto. Deixo também em destaque, em cinza, os termos que explico ou amplio na coluna da direita.

Antes da tradução, uma última citação de Eagleton (2020, p. 27): “Quando se trata do animal linguístico, a incongruidade é total. Como podemos objetivar nossa animalidade, mas não nos separarmos dela, certa ironia é estrutural à espécie humana”.

Sobre animais Elfriede Jelinek <i>com tradução e comentários (em itálico) de Gisele Eberspächer</i>	Comentários sobre as estratégias de tradução usadas (essa parte não estaria presente para eventuais leitores da tradução)
--	--

¹⁶¹ Disponível em < <https://original.elfriedejelinek.com/fliegen.html>>. Acesso em 19 de janeiro de 2025.

<i>Em 2005, veio à tona um escândalo de tráfico internacional de mulheres na Áustria. O repórter Florian Klenk publicou um texto no jornal Falter sobre uma investigação da polícia, contendo algumas transcrições de gravações de um protocolo policial com homens “encomendando” mulheres do leste europeu – as acusações envolviam tráfico de pessoas e aliciamento de menores. Entre os clientes estavam empresários, políticos e advogados bem inseridos na sociedade vienense. Na Áustria, a prostituição é permitida e legalizada – e um dos choques foi perceber como, mesmo assim, havia uma busca por mulheres estrangeiras e muitas vezes jovens que não faziam isso profissionalmente ainda. Elfriede Jelinek, incomodada pela materialidade do texto e da linguagem apresentada, teve acesso às transcrições completas da investigação. A peça Sobre animais, escrita em 2005 e encenada pela primeira vez em maio de 2007 no Burgtheater com direção de Ruedi Häusermann, é o resultado disso.</i> <i>A primeira parte do texto é bem tipicamente jelinekiana: cheia de trocadilhos, palavras parecidas, rimas baratas e por aí vai. A tradução de um texto assim exige algumas saídas criativas, e de vez em quando vou me intrometer no texto de modo explícito, em itálico, para conversarmos sobre uma</i>	Trago aqui um paratexto de minha autoria, uma introdução breve sobre o caso principal ao qual Jelinek se refere no texto. O objetivo desta primeira intervenção é informar o contexto base que leitores e audiência original tinham. Além disso, aproveito para inserir a informação da primeira encenação da peça, presente na publicação do texto de partida em livro. Como vimos, o uso de paratextos é frequente nas traduções feitas de textos de Jelinek por Gitta Honegger, e uma maneira de apresentar a obra da autora para leitores de outros lugares. Busco contextualizar o texto de partida, ressaltando o potencial feminista, o gênero de texto teatral e algumas características de comicidade. As intervenções também podem ser úteis como diálogo com eventuais encenadores e companhias teatrais.
--	---

	<i>coisa ou outra. Em determinado momento, inclusive, forneço três traduções diferentes para um mesmo trecho para pensarmos diferentes interpretações possíveis.</i> <i>A segunda parte apresenta frases retiradas dos protocolos da investigação. Neste trecho, a dificuldade não foi tanto com o estilo, como na primeira. Difícil foi ter estômago para deixar a linguagem tão bruta quanto o texto de partida.</i> <i>Vale avisar que não compreender também faz parte da experiência de ler Jelinek.</i> <i>Gisele Eberspächer</i>	
p.9	Amar é uma forma específica de ser dependente, meu estranho Senhor. Já lhe escrevi antes, anos atrás, e segurei na mão a HABILITAÇÃO PARA SER MEU FÜHRER, também chamada de habilitação para me conduzir. Na época, o senhor não pegou O documento, jogou fora antes mesmo de o carimbo secar, disse que já sabia conduzir e que não tinha medo dos níveis de fiscalização pública decadentes (multas de fiscalização? Tanto faz. Vai acabar em pizza!) que o ameaçariam, caso uma instância lhe enfrentasse em carne e osso e lhe proporcionasse um gozo, não, não proporcionar: desejasse, isso sim. A instância desejaria o desejo do senhor! Não está preocupado em ter que mostrar esse documento um dia, o documento que acredita não precisar? (O senhor	Meu estranho Senhor: O alemão, assim como o francês e outras línguas, tem um sistema pronominal que diferencia um tratamento formal e um informal – distinção que não coincide com a que se faz entre “você” e “o senhor/a senhora” no português do Brasil. Optei, porém, por manter o pronome de tratamento formal (o senhor) principalmente porque o próprio texto vai problematizar seu uso adiante. Ainda assim, esse termo exige uma escolha que não existe no alemão: o gênero (o pronome formal <i>Sie</i> não tem gênero marcado). Como a leitura crítica da obra tende a interpretar essa primeira parte da peça como pronunciada por uma mulher para os homens (o que já foi apresentado no segundo capítulo da tese), acredito que seja a melhor escolha. Ainda assim, é uma opção que conduz e limita a leitura. Essa opção se reflete também no adjetivo “cansada”, logo adiante, e mais flexões de gênero do português não presentes no texto de partida ao longo desta primeira parte. Habilitação para ser o meu Führer: o termo em alemão <i>Führerschein</i> é a carteira de motorista. Substantivo composto,

disse que a instância não é uma instância para o senhor, pois não é sólida o suficiente); receio que desta vez também não aceitem sua habilidade, digo, habilitação. E assim o senhor não tem nada para apresentar. De qualquer forma não vou abrir mão de lhe negar isso, essa licença. Então, em compensação, parece que o senhor agora ficou com a minha habilitação? Chega de habilitação, de uma forma ou de outra. Mas dessa forma não! Tire as mãos daí, tradutor! Ou tradutora? Portanto, tudo se resume a dar e ao mesmo tempo não dar, não entregar e pegar e não pegar (mas se apegar?). Eu digo “o senhor” para o senhor porque não tenho mais forças para dizer “você”, para fazer algo sair de mim lá no fundo, toda vez que o senhor quiser. Estou cansada demais, para qualquer coisa, mas não para Aquilo Tudo sobre o qual falei antes, porque Aquilo Tudo é carne, e é sólido, ao contrário da instância, que ainda precisa cavar seu fundamento. Aí qualquer uma poderia vir e querer um buraco.	as palavras que o formam têm vários outros significados: Führer pode ser um condutor, um guia, mas também é um termo que faz referência a Hitler; Schein pode ser cédula de dinheiro, aparência, brilho, licença, documento, atestado. Optei por manter “Führer” por acreditar que é compreensível para leitores brasileiros em sua conexão com Hitler, e opto por habilitação por ter se mostrado mais produtivo nas repetições da palavra. Vai acabar em pizza! – trago o uso de uma expressão brasileira para aproximar os contextos de partida e chegada. Habilidade, digo, habilitação – esse tipo de lapso, em que ela diz uma palavra e depois se corrige, é frequente na obra de Jelinek. Tradutor! <i>Ou tradutora?</i> Aqui se trata tanto de uma opção quanto de uma intervenção. Übersetzer, palavra do texto de partida, pode significar tradutor ou algo como “atravessador”. Opto aqui por tradutor, por ler este trecho como um metacomentário para quem está traduzindo. Porém, incluo uma intervenção crítica com <i>ou tradutora?</i>: isso porque Jelinek deixa a palavra no masculino (que também pode ter uma acepção genérica no alemão). Chamo atenção para o uso do masculino genérico justamente ao apontar que poderia também ser uma tradutora – uma escolha que dialoga com os Estudos Feministas da Tradução. Essa estratégia será usada novamente em outros momentos da tradução. Até o momento, Jelinek não escreveu usando as formas mais recentes de gênero neutro – e não temos registros de sua opinião sobre o assunto. Se apegar: A autora aqui faz uma brincadeira com verbos, acrescentando prefixos e repetições. “Es ist alles also ein Geben und gleichzeitig
--	---

		Nichtgeben, Nichthergeben und ein Nehmen und Nichtnehmen (aber dafür ein Hernehmen?)” (JELINEK, 2009, p. 9). Apesar do mesmo tipo de brincadeira não ser possível em português pela diferença morfológica entre as línguas, busquei verbos que permitissem sonoridades parecidas.
p.10	As tentativas de fechar o Senhor na minha frente como uma cortina fracassam. Mas a mera tentativa de não amar também cansa. Como eu lamento a perda dos tempos passados, quando era possível amar e não amar! Amar ao não amar. Foi maravilhoso e muito generoso do próprio corpo, que abdicou por vontade própria de visitar as maravilhas do mundo. Quem ainda faz uma desfeita dessas hoje em dia? É, alguém levantou a mão: o corpo entra na fila (e não em parafuso!) quando tem algo de graça ou algo para ver, mesmo se precisar ficar horas na fila, para essa única coisa. Amar e não amar ao mesmo tempo, um objetivo ambicioso, que não alcanço desde a minha juventude, mas naquela época foi fácil. Amar e deixar de lado, embora se pudesse pegar. Desista da calçada, evite uma patada. Meu corpo já tinha sido feito para isso, não só para isso, mas também. Tornar-se uma trilha para carícias invasivas. Para gozos sem gozo. Ele se manteve ereto para esse objetivo (caso alguém aparecesse, e aí foi o senhor, que saco, só um momento de desatenção e o senhor estava lá, no meio de um pequeno	Maravilhas do mundo: Sehenswürdigkeiten são, tipicamente, atrações turísticas, mas poderia ser traduzido ao pé da letra como “maravilhas de se ver”. Optei aqui por Maravilhas do mundo para fazer uma repetição com o “maravilhoso”, que já apareceu no texto. Desista da calçada, evite uma patada: o texto original tem a repetição da palavra Fuß em Fußpfad e Fußtritt. Aqui a solução encontrada foi a criação de uma rima e assonância – ou seja, uma troca da figura de linguagem. Que saco – a opção por “que saco” com o sentido de “que droga” busca trazer uma palavra com um possível conteúdo sexual/físico para um contexto com esse campo semântico já presente (com palavras como “gozo” e “ereto”).

	grupo de outras pessoas que eu conhecia, o Senhor eu não conhecia, bem, desde então coloquei isso em dia, e não foi para o nosso próprio bem!), para perseverar nesse ponderável momento (impoderável?), não, melhor: para se entalar. O que quero dizer com isso? Um pedregulho pesado, equilibrando-se em um abismo, pronto para cair, não, não está pronto, está bem duro mesmo, pode chutar, ele não vai cair nunca, a menos que a rocha abaixo se solte (terremoto) ou seja arrastada (inundação) por algo que não é um descuido, porque estamos cuidando dele, do pedregulho, não é?	Não é um descuido, porque estamos cuidando dela: Aqui Jelinek propõe uma repetição; Versehen e o verbo sehen (“[...] das kein Versehen ist, denn wir sehen ihn já, den Fels, [...]” – Jelinek, 2009, p. 10). A opção aqui foi criar algo semelhante com descuido e cuidar.
p.11	É, em todo caso, já deu para mim, esse momento em que eu, assim como em qualquer outro momento, me esforcei tanto para ficar em pé. Nada havia me preparado para isso, para esse caso perdido de amor, um caso sem remédio em toda a medicina. É um caso sem cura, como se diz por aí. Em caso nenhum se tem a força necessária para lutar (infelizmente eu também não tenho mais nada da força necessária não sei para quê e não sei quanta seria necessária, força, digo), as pessoas são duras como	“Já deu para mim”: no texto de partida, “na, jedenfalls hat dieser Moment [...] schon genügt” – poderia ser traduzido de diversas formas, como foi o suficiente, basta... optei por “já deu para mim” pela possível ambiguidade com conotação sexual – em caso de dúvida, escolho o cômico. “Sem remédio em toda a medicina”: no texto de partida, “kein Arzt” [médico nenhum]. Jelinek volta a usar aqui um masculino genérico. Me apoiando nos Estudos Feministas da

um pedregulho que, em todo caso, não poderia ser movido por força nenhuma, mas, preciso dizer, estamos assim: em perigo, como um cego diante de um programa de diversão na TV. Quem é que sabe o que vai acontecer. O meio-ambiente está encoberto. Ele poderia ajudar, ele não poderia ajudar. A gente mesmo não pode cair, em nenhum caso. Assim que se sabe disso, a queda livre se torna possível. O amor é assim: ou se quer isso, ou se quer aquilo. Ou se consegue ou não se consegue. Ou melhor: ou se tem dinheiro ou não se tem dinheiro. Mais uma vez, diz a mãe. Isso é chantagem por parte dela. Tudo é assim. A cena do crime precisa ser arrumada depois, como se o crime nunca tivesse acontecido. Mas o crime é inelutável. Inevitável. É realmente inevitável que os amantes tenham que ter contato pessoal? Só posso responder que sim. Eu queria que fosse diferente, as pessoas se poupariam muito, e o suco nunca sairia do copo, corpo, corpo, nunca precisaríamos procurar um posto de combustível aberto no meio da noite. Se você não conseguiu, de jeito algum, evitar esse contato com o outro, se orienta em direção a esse outro em tudo, mesmo que se deite como uma rocha em algum manto sólido.	Tradução, opto por não fazer uso do masculino genérico, já considerado uma forma marcada de uso da língua. Ao buscar uma solução que não use o substantivo referente a pessoas, e sim a área, encontro a “sem remédio em toda a medicina”, que também faz uma referência à música “O Xote das Meninas”. “Inelutável. Inevitável”: Aqui ocorre o que chamamos, no capítulo 4, de Resignificação. No original, temos duas palavras com prefixos de gehen: unumgehbar e unumgänglich. Apesar de uma leve mudança de sentido, optei por manter inelutável e inevitável pela semelhança entre os radicais. “Copo, corpo, corpo”: aqui, faço a inclusão de um lapso (estratégia usada com frequência pela própria autora) para me aproveitar da semelhança entre copo e corpo.
--	---

p. 12	Em algum momento, isso se torna uma maneira maliciosa de distanciamento social consigo mesmo – é assim que chamamos o tratamento social hoje. <i>Então, cara leitora e caro leitor, aqui é sua tradutora falando. Temos um baita pepino neste trecho. Vou deixar você ler primeiro e já volto.</i> É o melhor tratamento social que alguém pode ter consigo mesmo, o distanciamento social, em vez de manter distância... Mesmo que nada possa cair, você dá conta. Mas não depois de levantar a barraca, quando fazem uma festa para comemorar, porque finalmente vão poder levantar o pau da barraca. Você se orienta em direção a uma estranha instabilidade que vira ora para um lado, ora para o outro, como se fosse uma forma nova e específica de tratamento. Você se orienta constantemente, se arruma, se arruma novamente, se rearruma, se preocupa, só tem preocupações, pensa no que mais não precisaria se preocupar (sempre essa preocupação, que está sempre presente, inacreditável!), antes de ir às compras, ainda espera para ver se o telefone não vai tocar mesmo, nesse tempinho curto em que sai de casa com um pé e volta no outro para obter os mantimentos, pelo menos o essencial para você se manter vivo, e então já está de volta, não, não está de volta, porque agora você sempre	“Distanciamento social”: apesar de a peça ter sido escrita antes da pandemia e de vocabulários como “distanciamento social”, o texto de partida também permite esta interpretação; isso também convida a uma interpretação atualizada do termo. “Então, cara leitora...”: Aqui faço mais uma intervenção, e seu motivo deve ficar claro durante a leitura da tradução. Mas gostaria de acrescentar aqui uma explicação para o uso da palavra pepino: aproveitamos de sua polifonia (o legume aqui não nos interessa; o interesse principal é no sentido de problema. Ainda assim, há um potencial sentido fálico que vejo como bem-vindo para este texto). “Levantar a barraca/levantar o pau da barraca”: o texto de partida apresenta como referência uma “festa do telhado”, um tipo de festa em que se comemora a construção do telhado de uma casa, e segue para fazer uma leitura sexual disso. A solução mais produtiva que encontrei foi a estrutura “levantar o pau da barraca”.
------------------	--	--

tem o telefone juntinho de seu corpo, pois é, o corpo: pronto para chegar a qualquer momento, mas não tem permissão para chegar, e você nunca espera com calma até chegar como você costumava esperar que o telefone tocasse quando eles ainda estavam pregados na parede de sua casa, ai, que vergonha da inflação da palavra chegar e das piadas vazias com a palavra chegando, seja como for, eu a tenho na boca com a mesma frequência que um velho tem suas dentaduras, e que ele gosta de esquecer no fundo do copo através do qual já consegue ver os peixes nadando na turva eternidade. <i>Pois bem, a princípio tudo certo, não? A questão é que, neste trecho, Jelinek usa 21 vezes a palavra “man”. Man é um pronome indefinido usado na posição de sujeito quando não temos realmente alguém fazendo uma ação. Não tão difícil de traduzir em si: optei por usar o “você” impessoal do português, mas poderíamos ainda ter frases com “se” e por aí vai. Acontece que o pronome man é homofônico do substantivo masculino Mann: homem, marido. E essa leitura, essa ambiguidade do escutar (afinal, estamos tratando de um texto para teatro, para ser falado num palco), pode mudar bastante a maneira com que lemos esse trecho. Como homem, ficaria assim: É o melhor tratamento social que um homem</i>	Pois bem, a princípio tudo certo, não? (...) – aqui, volto para problematizar a tradução do trecho lido, para então propor uma nova tradução. Com essa estratégia, busco chamar atenção para alguns pontos diferentes: 1 – O próprio texto de Jelinek e diferentes possibilidades de leitura de um mesmo trecho; 2 – O fato de que a tradução envolve escolhas, e que elas acarretam em resultados diferentes; 3 – tomar o processo de tradução visível para quem lê, mostrando o ato criativo que há por trás da tomada de decisões de uma tradução. O trecho também traz um comentário sobre o texto de Jelinek em si, o que dialoga com a vontade de apresentar a autora para outros públicos, e segue para apresentar o mesmo trecho com uma tradução diferente.
---	---

	pode ter consigo mesmo, o distanciamento social, em vez de manter distância... Mesmo que nada possa cair, o homem dá conta. Mas não depois de levantar a barraca, quando fazem uma festa para comemorar, porque finalmente vai poder levantar o pau da barraca. O homem se orienta em direção a uma estranha instabilidade que vira ora para um lado, ora para o outro, como se fosse uma forma nova e específica de tratamento. O homem se orienta constantemente, se arruma, se arruma novamente, se rearruma, se preocupa, só tem preocupações, pensa no que mais não precisaria se preocupar (sempre essa preocupação, que está sempre presente, inacreditável!), antes de ir às compras, ainda espera para ver se o telefone não vai tocar mesmo, nesse tempinho curto em que sai de casa com um pé e volta no outro para obter os mantimentos, pelo menos o essencial para o homem se manter vivo, e então já está de volta, não, não está de volta, porque agora o homem sempre tem o telefone juntinho de seu corpo, pois é, o corpo: pronto para chegar a qualquer momento, mas não tem permissão para chegar, e o homem nunca espera com calma até chegar, como o homem costumava esperar que o telefone tocasse quando eles ainda estavam pregados na parede de sua	
--	---	--

casa, ai, que vergonha da inflação das palavras chegando e das piadas vazias com a palavra chegando, seja como for, eu a tenho na boca com a mesma frequência que um velho tem suas dentaduras, e que ele gosta de esquecer no fundo do copo através do qual já consegue ver os peixes nadando na turva eternidade. <i>Alguns dos duplos sentidos ficaram mais evidentes, não? Mas acontece que, depois de ler a primeira versão desta tradução, Ruth Bohunovsky, leitora de Jelinek e falante nativa de alemão, afirmou: “nem reparei nessa quantidade de ‘man’ e, além disso, acho que aqui ela fala mais de mulheres mesmo”. Bom, vamos lá, mais uma vez, agora com mulheres. É o melhor tratamento social que uma mulher pode ter consigo mesma, o distanciamento social, em vez de manter distância... Mesmo que nada possa cair, a mulher dá conta. Mas não depois de levantar a barraca, quando fazem uma festa para comemorar, porque finalmente vão poder levantar o pau da barraca. A mulher se orienta em direção a uma estranha instabilidade que vira ora para um lado, ora para o outro, como se fosse uma forma nova e específica de tratamento. A mulher se orienta constantemente, se arruma, se arruma novamente, se rearruma, se preocupa, só tem</i>	Alguns dos duplos sentidos... – aqui, volto novamente, como tradutora, para comentar o trecho anterior, já apresentado em sua segunda versão. Mas, ainda, aproveito a oportunidade para apresentar uma terceira visão, uma interpretação da orientadora do projeto (e primeira leitora da tradução) que diferente da leitura que apresentei anteriormente. Com isso, amplio ainda mais a polifonia, deixando que outras opiniões e práticas entrem na minha versão final.
---	--

	preocupações, pensa no que mais não precisaria se preocupar (sempre essa preocupação, que está sempre presente, inacreditável!), antes de ir às compras, ainda espera para ver se o telefone não vai tocar mesmo, nesse tempinho curto em que ela sai de casa com um pé e volta no outro para obter os mantimentos, pelo menos o essencial para a mulher se manter viva, e então já está de volta, não, não está de volta, porque agora a mulher sempre tem o telefone juntinho de seu corpo, pois é, o corpo: pronto para chegar a qualquer momento, mas não tem permissão para chegar, e a mulher nunca espera com calma até chegar, como as mulheres costumava esperar que o telefone tocasse quando eles ainda estavam pregados na parede de sua casa, ai, que vergonha da inflação das palavras chegando e das piadas vazias com a palavra chegando, seja como for, eu a tenho na boca com a mesma frequência que um velho tem suas dentaduras, e que ele gosta de esquecer no fundo do copo através do qual já consegue ver os peixes nadando na turva eternidade. <i>E você, leitora e leitor, o que você achou agora?</i> Pois bem, eu, pelo menos, só fiquei esperando para usar algo que eu nem sabia o que era.	O objetivo de “E você, leitora e leitor, o que você achou agora?” é, em parte, dialogar com quem lê o texto, mas também indicar que é aqui que se encerra a repetição e que, a partir de agora, o texto avança.
p. 13	O tempo é dado como certo, ele passa entre nós e conosco, se guia por alguns	

corpos celestes que giram em torno de outros corpos celestes em desejo insensato, nunca entendi por que e como, porque o desejo não pode tanto, pode muito, mas não tanto; nos orientamos pelo tempo, e o tempo, por sua vez, também se orienta, vou perguntar rapidinho pelo que ou por quem, e depois vou escrever aqui, é bem fácil: é isso. Inserção foi concluída, mas no amor eu me orientei pelo que? Pela coexistência de tudo que tinha? Será que isso levou a um tipo de amor pelo mundo, a uma abertura para o mundo, como teria que ser num amor real, se ele ainda estivesse lá e depois de ela ter se atrapalhado toda por tanto tempo e agora ter encontrado uma pequena caixa registradora aberta para dar o troco, pegar o treco e martelar, sem ter que ficar em casa? Então, vou dizer sim: você, simplesmente porque a palavra é mais curta, não importa se há distância entre nós, então: toda vez que olhei para você, tive a sensação de fazer parte de um sistema no qual outros também fazem parte, pois o amor deve governar o mundo, ao lado do dinheiro e ao lado de duzentas mil outras coisas que também governam o mundo, por exemplo, as religiões, uma acima de todas, não vou dizer qual, só isso: é uma religião mundial! Já estou farta disso. Todas elas poderiam dizer isso sobre si	“Então, vou dizer sim...”: Aqui é o momento em que a autora começa a usar o informal do lugar do formal Sie, como mencionado anteriormente. (...) parte de um sistema (...): neste trecho, podemos observar o uso de palavras do campo capitalista/financeiro para descrever o mundo e o amor.
---	--

	mesmas! Mas agora estamos falando do amor, no qual cada pessoa é o mundo para outra, que não pode ser qualquer uma, mas apenas uma pessoa muito específica. E é isso que chamam de uma religião mundial? Não, obrigada.	
p. 14	Eu nunca disse isso! O que disse, tim tim por tim tim, sem ser capaz de disseminar agora, aplica-se somente a mim e ao meu único, a única pessoa com quem quero ficar sozinha. Ele não deve querer ficar sozinho com outras pessoas. Sim, estou falando de você! Você sempre foi o mundo para todos, mas não para mim, para mim chega! Há muito tempo só estou preocupada em te conhecer, e evito a piada sobre o motivo pelo qual você deveria chegar em mim, mas só porque já cheguei lá muitas vezes. Ninguém ri. Ele tem razão, ninguém tem razão. Por muito anos, mal podia esperar para te conhecer, mas infelizmente eu não sabia quem você era. Por outro lado: muito medo. Bem me quer, mal me quer? Será que o desejo será tirar a roupa, ou dessa vez não será essa a escolha, mas apenas uma simples refeição no bar da esquina? Será que ele vai me mandar embora vestida? Me senti traída. Estou evitando aqui a piada sobre o motivo pelo qual eu estava tão atraída por você que é um ultraje você não tirar meu traje, porque eu teria feito isso de qualquer maneira, o	“O que disse, tim tim por tim tim, ...”: Aqui a autora se aproveita de verbos com sons parecidos: behaupten e behalten, o que mantive com disse e disseminar. “Bem me quer, mal me quer?” – a frase de partida é “Wird er wollen, wird er nicht wollen?”[Ele vai querer, ele não vai querer?]. Considerando a dica de Jelinek de inserir associações quando a língua permitir, fiz a inclusão de uma referência a uma brincadeira infantil. “Destrajar/ultraje/destrajar” + “atraída/traída” – Jelinek cria aqui uma repetição do verbo anziehen (como verbo e substantivo) e do particípio angezogen com o duplo sentido de vestir e atrair. A

destrajar. Eu evito essa piada agora, mas só porque não seria uma piada, mas por fim não deu para largar de vez. Quando você não consegue pensar em mais nada, não pode se dar ao luxo de largar algo. Somente as pessoas fazem isso, largar alguém. Então, você vai me mandar embora ou vai me largar? Deixar seria o suficiente. Ou você prefere me mandar embora? Porque já há outra, ou algo, escondido atrás que também quer fazer uso de você e de sua presença requintada, quase comível? Foi isso que me perguntei aquela vez quando você estava rindo e batendo na xícara na cafeteria. Afinal de contas, teve que se compartilhar com um público restrito, você, uma pessoa também restrita. A cada uma o que merece. Parece estranho quando tem que ser “a cada um o que merece”. <i>Aqui a referência é a uma frase conhecida: “Jedem das Seine”, a frase inscrita no campo de concentração Buchenwald durante o regime nazista. A graça jelinekiana está no uso do feminino na primeira ocorrência – a cada uma o que merece – e afirmar como é estranho que a frase seja pronunciada em sua forma masculina. Mas ofereço aqui uma alternativa em bom português: Bandida boa é bandida morta. Parece estranho quanto tem que ser “bandido bom é bandido morto”.</i>	brincadeira aqui foi feita de duas formas, com o destrajar e ultraje e com atraída e traída. Mesmo que afastado do campo semântico mais imediato do alemão (e com uso de dois trocadilhos, não de apenas um), a escolha é feita para criar um efeito cômico (como vimos na discussão de teorias de tradução do cômico), o que pode inclusive ter impacto no potencial performativo, relacionado às teorias de tradução teatral. Até porque o texto afirma que não vai fazer uma determinada piada, mas para isso acaba fazendo e reconhece adiante). “Vestida” e “traída” apresentam ainda uma rima. “Comível”: a tradução poderia ser comestível, mas comível ressoa o “incomível” dito por Jair Bolsonaro (uma fala que imagino que não seria perdida por Jelinek...). “A cada uma o que merece”: Aqui Jelinek faz uma referência a frase “Jedem das Seine” [a cada um o que merece], inscrita nos portões do campo de concentração de Buchenwald durante o regime nazista. Como esta pode ser uma referência perdida para o público brasileiro, incluo uma explicação breve sobre o contexto histórico. Além disso, ofereço uma outra tradução para o mesmo trecho
---	--

		que se aproxima mais da realidade brasileira.
p. 15	Nada nunca foi tão igual quanto o que vem a seguir, as consequências nunca foram tão iguais para mim, é a coisa mais igual que não é igualitária: a arbitrariedade me arrasta, me leva, como espuma sangrenta, para onde as meninas estão destravadas e nenhuma porta está travada. Você as encontra por toda parte, em cada reto que sobra quando o homem está cozinhando há muito tempo. A oferta se torna padrão na hora. Não tenho como competir com isso. Por exemplo, no caso das loiras nórdicas, você precisa fazer uma pré-reserva. No meu caso, basta pedir para eu vir, afinal, eu não venho mesmo, evito minha natureza o tempo todo, então não tenho tempo para evitar você também, evito a violência que já me pesou: ser largada. Nunca chegada. O que é que agora se tornou o padrão e que todas, cada uma em seu próprio padrão, devem seguir? Aqui, menos não é mais! Nada de taxa extra para oral sem camisinha, beijos ou outras coisas, mas há sim garotas que também fazem grego. Eu não faço grego, e não aprendi grego na escola da vida. Grego se fez sozinho, mas não se faz sozinho. Tem de ser feito. O que se diz ou faz nesse meio tempo é irrelevante. Eu vejo algum produto da Rússia, por duas ou três horas! Visualmente, uma russa típica, também	“Você as encontra por toda parte, em cada reto que sobra quando o homem está cozinhando a muito tempo”: o texto de partida usa a palavra Absud [a água que sobra ao cozinhar] e sua similaridade com Absurd [absurdo]. Busquei uma solução com a semelhança entre “reto” e “resto”. “No caso das loiras nórdicas, você precisa fazer uma pré-reserva” – aqui já há uma antecipação de temas que serão frequentes na segunda parte do texto. “Nunca chegada”: aqui faço uma inclusão que pode ter vários sentidos. A primeira é a referência de largada e chegada de uma corrida; mas também me aproveito do sentido de “chegar em alguém” no sentido de flerte. “Nada de taxa extra para oral sem camisinha (...)”: Também antecipa uma temática da segunda parte do texto, mas já mostra a mistura de campos semânticos diferentes, do amor, do sexo e do dinheiro.

	em seu serviço. Mas vou logo avisando, ela tem um defeito, vou logo avisando, ela ainda está usando um aparelho, até setembro, mas em termos de serviço, se você quer mulheres russas, é com ela. Uma mulher muito orgulhosa. Quem mais temos da Rússia fazendo um serviço por hora como esse, mas sem aparelho? Temos uma mistura de cultura europeia e russa aqui, mas nesse caso é só por encomenda.	
p. 16	Quero dizer, você precisa deixar reservada. Essas são as melhores garotas, aquelas que são para encomenda, certamente são as melhores do momento. Vêm lá da Lituânia, onde se produz e exporta a melhor mistura de culturas. Pré-reserva é a melhor coisa. Mas distribuir também não é nada ruim. Eu também posso ser encomendada agora, mas não distribuída, talvez isso aumente meu valor, mas infelizmente não minha atração, pois estou sempre por aqui. Uma não-distribuída. Não uma distribuída. Uma mulher para a produção, não para a distribuição. Mas aqui está escrito estrela pornô, como assim, não é? Sim, ela também fez alguns filmes pornôs, temos garantia. Poderíamos dar garantia, se ela tivesse por aqui. Mas você teria que encomendar com antecedência. Mas se sempre tem que encomendar tudo com antecedência, que	Lituânia: aqui, temos um contexto forte do texto de partida, em que o contexto do texto de partida fica bem visível.

	graça tem então na hora, quando precisa? Graça. Pura graça. Pois é. Você que sabe! Portanto, nesta noite, vou ser encomendada, mas não comida. Para ser comida, tem que pagar. Por que pagar se tem mais barato? Por que pegar de graça se pode pagar? Tudo igual, mas menos do que antes, quando se tratava de oferenda e demanda. E, conforme previsto, cresciam em você minhas preocupações sobre o que fazer esta noite. Por outro lado, você sabia disso tudo antes, pois eu já estava reservada. Eu já não tinha alguma vontade própria, nenhuma função além daquela que você desejava. Então, pedi para trabalhar duro durante o dia inteiro (eu sabia que seria despedida em algum momento!) para que você desejasse algo que eu pudesse fazer.	“Vou ser encomendada, mas não comida” – o trecho inteiro, chegando aqui, mistura um campo semântico de produtos (encomenda, reserva...) com termos com conotação sexual. A última frase, inclusive, tem uma associação tanto sexual quanto a impressão que se faz um pedido de comida. “Oferenda e demanda”: o texto original apresenta uma referência à frase “Ohne Fleiss, kein Preis” [sem afinco, sem prêmio]. “..., als es um Fleiss und Preis ging” [já que se trata de afinco e prêmio]. Na tradução, fiz uma variação da expressão “oferta e demanda” como “oferenda e demanda”.
p. 17	Eu não podia fazer nada por mim mesma, estranho, essa paralisia. Criei toda uma construção teórica a partir disso, de minha paralisia muito pessoal, e ela ainda está ali, completamente largada e fora de si, enquanto as outras têm que trabalhar, se mexer, se rebolar, para que possa surgir a mistura certa de culturas, e ao lado, cada vez mais ao lado: o vácuo. O vácuo. De nada, bem-feito. Isso é o que dá quando querem transformar uma falha de energia em uma estação de energia que nunca mais poderá falhar, nem	“Rebolar” – aqui trago a expressão idiomática de rebolar (no sentido de “se virar”). Como vimos no quarto capítulo, o próprio uso de expressões idiomáticas já pode ter um efeito cômico. Isso pode ser visto novamente em “bem-feito”.

	mesmo se quiser. É só pagar e tudo volta a funcionar. Então, eu já estava toda viciada em preocupação, viciada desde a manhã. Mais viciada em preocupação do que nunca antes em um ser humano. Como o próprio tempo, o simples tempo (lembra que falávamos muito sobre o tempo naquela época? Não, é claro que não se lembra, você preferia falar sobre o entretempo? nesse meio tempo) me dava medo de não ser desejada! O mundo já não interessava mais, ou apenas na medida em que eu podia aparecer nele, para você me ver. Todos fazem o que eu mando, é fácil dizer isso, mas, que pena, só eu fazia, e eu já sabia o que mandava, para a gente se amar como se estivéssemos em um desfiladeiro aonde ninguém mais pudesse chegar. Amar é: não ter que trabalhar. Apenas estar presente. Por que isso não basta para ninguém? Por que todos querem esse negócio de trabalho, como se tivessem que construir uma casa? Para aumentar seu valor? Digo com casa no sentido de mais valor com do que sem? Afinal, o corpo é sua casa, e nele podemos encontrar muitas coisas estranhas, no meio das entranhas cada coisa estranha, é só deixar! Se entrar com propósito nas entranhas?	“Amar é”: Em alguns momentos da narrativa incluo “Amar é:”, uma referência a um álbum de figurinhas criado pela neozelandesa Kim Grove e um sucesso nas décadas de 80 e 90 no Brasil.
p. 18	Nem sempre de propósito. Não dá para forçar nada. A presença do amado ainda	

não o obriga a entender aquele que deseja forçar seu amor como um objeto com o qual pode fazer o que quiser. Arrastá-lo pela lama, por exemplo, ou fazê-lo relaxar e gozar (mais uma vez, queria já estar no fim da minha existência, o que finalmente seria também o momento de relaxar), quem quer que seja, eles não terão nada a dizer mesmo um ao outro, ficam em silêncio, esse homem, um Don Juan, é um gênio do desejo, ele não precisa relaxar e gozar sozinho, mas faz ela gozar e eu não. É sempre outra ela e não eu. Nada é meu. Só não posso relaxar. Não entendo, só é possível agarrar algo que não existe (o estado mais aliviante de todos! Estar longe, estar fora do caminho!)? É só alguém se entregar em vista de um outro, que é o outro por excelência, e o mundo, como sempre a maior praga de todas, come a pessoa e ela some. Seria preciso fazer com que o amado percebesse inconscientemente em cada momento que passa, como o tempo pesa, como o dia acaba. Mas fazemos dele o sujeito, nunca somos sujeito para ele. A mesma coisa no amor feliz! Pode acreditar, palavra de mulher! O quê, você não é mulher? Por favor, me desculpe! E agora pode adivinhar a quem estou me referindo quando digo mulher! A própria é também o sujeito, mas somente para si	“Relaxar e gozar”: Jelinek utiliza aqui o duplo sentido do verbo besorgen, que pode se referir tanto a arranjar algo quanto a fazer alguém gozar. Para a tradução desta brincadeira, foi usado “relaxar e gozar”, frase usada por Martha Suplicy, então Ministra do Turismo, durante uma crise aérea em 2007. Essa também é uma referência cultural relativamente atual – ressaltando o que Aaltonen (2000) afirma sobre a temporalidade do teatro – um texto pode ser produzido para o agora. “palavra de mulher”, aqui, pode ser visto como uma sátira de “palavra de homem”.
---	--

	mesma. Nunca para o outro, ele pode escolher quando você é sujeito e quando não é. Não é problema algum, diz o gerente do banco. É duro aceitar o que não durou muito tempo, mas, pelo menos através das lágrimas, eu consigo ver a bela luz do sol.	
p. 19	A luz sempre dá crédito porque sempre retorna, só resta saber quando e se será real ou artificial. Mas me tratar bem, não trata. É que não dá para fazer nada, mas não se perde nada também. A propósito, por que o objeto do amor – não pensar em nada além do outro – deve ser prioridade sobre tudo o que está além do nosso controle, como a passagem do tempo? Aí está a resposta: não tem prioridade. Então, no meu amor, a maior preocupação foi com sua decisão a meu respeito. De antemão, concordei com tudo o que você decidiria se tivesse esse poder. Não sei se posso confiar em você, também não sei o que estou sofrendo, é um lamento desconhecido e, portanto, eu queria evitar qualquer coisa que pudesse fortalecer você em sua decisão contra mim (ou seja, contra o uso de mim, deixei totalmente a seu critério se queria me usar ou não), melhor, qualquer coisa que poderia até mesmo te dar a ideia de não me usar. Nem tudo que se usa é útil. Você sabe com quem está falando? Alguém que ousa querer você. Para ser	“Você sabe com quem está falando”: O texto de partida apresenta aqui a frase “weißt du, wer da spricht?” [Você sabe quem está falando?] Optei por usar a frase pronta em português brasileiro “Você sabe com quem está falando?” para criar uma incongruência, já que a frase seguinte não indica alguém que se considera superior ao destinatário da mensagem, o que costuma ser o caso quando a frase é usada.

	usada. Acho que isso se chama reciclagem. Usar algo que já foi usado, mas não é mais útil. Não, não sei quem está falando. Você diz que esqueceu de mim, esquecida dentro de dois minutos! Se tem que pagar, dois minutos já bastam. Não tem graça. Nenhuma faz de graça. Acho que sei quem está falando. Sou eu, o Júnior, mas poderia ser outro qualquer. Mas você não se lembra, dois minutos e já não se lembra, mas eu paguei. Você não quer?	“Ousa/ser usada”: o texto original apresenta uma brincadeira com o verbo brauchen – “Eine, die dich braucht! Damit du mich brauchst” [Alguém que precisa de você! Para que você me use]. Ao invés de ter um duplo sentido, usei a semelhança de ousar e usar. “O Júnior”: no texto de partida, “Tony Junior”. Com pesquisas na mídia e nos artigos sobre o texto, não foi possível encontrar a quem a autora pode estar se referindo. Assim, optei por manter apenas Júnior, pensando na interpretação de ser o filho/herdeiro de alguém.
p. 20	Porque me esqueceu, você não quer! Não, não esqueci. Não me esqueci de você. Quando você vai para Vilnius? Esta semana não, só na próxima. Ótimo, então te vejo em breve. Você sempre anda com as garotas. E eu? E eu? E eu? Onde fico eu nessa história? Gritos! Berros! Nunca ganhei um concurso de beleza, nunca ganharia um, mas ainda estou aqui! Você não se importa. Estou aqui por nada. Eu também poderia não estar aqui por nada, poderia ter ganhado esse concurso de beleza (não, não poderia!) em que as cinco primeiras vencedoras vão a um xeique para serem fodidas lá. Tanto faz, elas são fodidas aonde quer que vão. Não. Entre nós dois a coisa é séria.	“Gritos! Berros!”: Ao invés de usar algum tipo de interjeição, o texto de partida opta por usar as palavras “Brüll! Schrei!” [Gritos! Berros!], palavras que tradicionalmente estariam na didascália de um texto para teatro – mas propõe que sejam lidos pelas atrizes ou atores. “xeique” – talvez eu extrapole nas interpretações aqui, mas vejo essa referência como a replicação

	Quem se importa? Ninguém. Nada é sério lá. Só eu que sou séria. Não há nada sério lá. Se eles querem mulheres, é assim que fazem. Se sou eu quem você quer, então não faça nada. Eu me torno, por assim dizer, parte do ambiente, em primeiro lugar um objeto poluído pelo desespero (desespero – a maior poluição ambiental! Não se esqueça!), mas o ambiente, em geral, não relacionado a mim, não é nada amigável, e, portanto, também não estamos amigáveis com ele, por isso me tornei um ambiente (por isso a reciclagem é tão necessária!), embora eu nunca tenha existido de fato, e um ambiente é pré-requisito para um meio ambiente. Como a gente sentiria falta das trepadeiras se não houvesse a natureza! Só que quase nunca em sua vizinhança. Dizem que isso é bom para um relacionamento, de acordo com uma pesquisa que ninguém fez mas que, no entanto, é atacada por partes interessadas. Mas não foi. Bom para o relacionamento. Quem se importa. Comprei hoje um traje de banho muito bonito para o nosso relacionamento. Quem se importa.	de discursos xenófobos em relação ao Oriente Médio. “Trepadeiras”: o texto original apresenta a palavra Vögel [pássaros], que se assemelha o verbo “vögeln” [transar]. Para manter uma relação, trouxe trepadeiras, derivada do verbo trepar e também usada para trocadilhos de cunho sexual.
p. 21	Não era real que seria bom. Mas se eu não estava lá e não era a era do real, ainda era a era de eu estar lá. Talvez eu só estivesse ausente para poder me girar ainda melhor em torno de	“Era do real”: do texto de partida, Jelinek repete as palavras homônimas wahr [verdadeiro, real] e war [era, conjugação do verbo ser/estar]. A brincadeira em português foi feita a partir da

você, essa estrela severa da qual se fala tanto (era assim que antigamente chamavam tudo, inclusive o sol!). Quando foi que comecei a evitar ficar perto de você? Quando você estava lá, havia pouco espaço para isso: evitar você. Muitas outras garotas, todas elas muito caras. Elas vêm para o hotel, e o táxi também tem de ser pago. À distância, é muito mais fácil girar em torno do amado, girando o parafuso que é girado por uma chave de fenda até sair a carga da bateria, no seu próprio ritmo, cada vez mais devagar, não importa, porque tudo gira em torno do outro. Logo após conhecer alguém, já se representa alguém, para quem se quer prestar serviço, para que tudo seja bem tratado. Amar é: uma estação de tratamento de esgoto? Só se ama para tratar alguma coisa? Não para aprender algo, mas para receber uns tratos? Mas, para saber, você precisa ter algo a que se agarrar. Algum tipo de coisa (não o coisa ruim! Certamente não estou me referindo ao coisa ruim). Por que o mundo deveria sempre se basear apenas no mundo do trabalho que produz as coisas? Na melhor das hipóteses, esse trabalho representa apenas o mundo material, que para mim é o mundo das matérias têxteis que podem reproduzir qualquer corpo, a ponto de se acreditar que a matéria é o	ambiguidade de era (do verbo e do período de tempo). Além disso, optei por real pela sonoridade. Isso causou o termo “era do real”, que pode ser ambígua em português (por conta da moeda). Vi a ambiguidade como bem-vinda. Se falado, “era” traz ainda uma homofonia “hera”, o que pode gerar novas associações. “Coisa” e “coisa ruim”: O texto original apresenta uma brincadeira com a palavra Leibhaftigkeit [corporeidade] e Leibhaftigen [diabo]. Aqui, a relação foi feita com coisa e coisa ruim.
--	---

	corpo. Mas os amantes são o mundo. O mundo é maior do que a queda do corpo. Desculpe, é isso que está escrito aqui. É isso que está escrito: Estou tão feliz, não tenho palavras. Então. Estou desculpada. Mas foi justamente por causa disso, justamente porque me falta tudo, quando me faltam as palavras, que eu pelo menos queria o amor, ele ainda não estava esgotado. <i>A maré traz o esgoto.</i>	“A maré traz o esgoto”: está adição busca fazer algumas graças. A primeira está na homofonia de “Amar é”, já usado no texto, com “A maré”. A seguinte, é a semelhança sonora entre “esgotado” e “esgoto”, palavra também usada no texto.
p. 22	Se os outros (<i>ou as outras?</i>) têm direito a todas as palavras safadas, é claro que eu também as quero! Por que eu deveria me dar menos bem? Infelizmente, no momento, não temos disponíveis nem palavras nem flores. Então pegue os valores, senhor! Essas ainda temos nos campos, quer dizer, no campo. Não, esse eu quero menos ainda. Mas vou ficar com os <i>amores perfeitos</i>, já que estou nos canteiros desde bem cedo. Tenho direito a isso. Pois nada mais é exigido de mim do que estar aqui e ser usada no momento certo! Mas por que você não me pega então? Só porque o mundo deixou de me ter, isso não é motivo, você poderia <i>me ter</i> então! Apenas seu coração poderia ter toda a sua felicidade e dor! Então, não seria algo bem bom para você? No que me diz respeito, o peso pode continuar a pesar sobre mim, estou esperando para ser prensada ainda	“Ou as outras?” – de maneira similar ao feito no começo do texto, com o tradutor (<i>ou tradutora?</i>), a inclusão de <i>as outras</i> é uma maneira de questionar o uso de masculino genérico no texto de partida. “Amores perfeitos”: Aqui faço a inclusão de perfeitos, que pode aludir tanto à flor quando a ideia de um relacionamento amoroso perfeito, já usada em outros momentos do texto. “Me ter”: a cacofonia com “meter” aqui é vista como extremamente bem-vinda.

mais, isso seria felicidade pura para mim. Só estou esperando. Então, estou entrando na fila para poder pagar, me preparo para esperar como se sempre tivesse estado aqui, e apostei no Sempre já Lá (veja a Lebre e o Ouriço! – <i>este é um conto dos irmãos Grimm. Uma lebre e um ouriço apostam uma corrida depois da lebre ter zombado das pernas curtas do ouriço, afirmando que este jamais seria capaz de correr; astuto, o ouriço “ganha” a aposta ao encenar uma corrida – combinou que sua ficasse na chegada e comemorasse a vitória quando a lebre chegasse como se ela fosse o ouriço</i>), sempre estive disponível por raramente estar disponível. Tem que pagar do mesmo jeito. Então, esperar! Foi assim que me ensinaram, foi assim que me ensinaram a ferida: fazer-se rara, não estar disponível para poder estar ainda mais disponível, foi assim que eu queria o amor puro. Mas, quando tirei da embalagem em casa, percebi que não era o puro, <i>estava enriquecido com as substâncias nocivas e a química entre nós</i>. E me dê ainda esse vestido curtinho <i>nude</i>, por favor, também quero, gosto tanto dele, mesmo que dê para ver meus joelhos, e isso eu não quero de jeito nenhum, vejo a graça com que essa outra amante o usa, e então eu também quero usá-lo, destino meu que é muito curto	“– este é um conto dos irmãos Grimm (...)”: acrescento aqui uma nota explicativa para fornecer um contexto cultural para um conto que provavelmente não é tão conhecido no contexto brasileiro. “Estava enriquecido (...)” – há aqui uma grande incongruência entre enriquecido, quando se pressupõe o acréscimo de substâncias consideradas boas, como vitaminas, com substâncias nocivas. “Nude”: no texto de partida, “elfenbeinfarbene” [cor de marfim]. Optei por inserir aqui o nude pelas possíveis implicações e ambiguidades.
--	---

	para mim, mas não para essa outra mulher, oh, como ela o usa, o amor, que nem está precisando dessa representação, que não precisa de representação nenhuma, porque ela é o que tem.	
p. 23	E dá para economizar o dinheiro que era para representar o que já tem (a propósito: até eu poderia representar com essas pernas! Infelizmente, elas não me pertencem). Por que alguém deveria viajar com essa mala cheia de amostras, já que todo mundo já tem tudo e não precisa de nada para representar o tudo? Amar é tudo. <i>A maré nada</i>. O amor que existe para que se exista para o outro? Esse existir não é: ser-aí. <i>Fanatismo por associação</i>! Tudo é objeto, só o amor não pode ser, para os seus representantes ficarem sem trabalho? Mas isso também significa: estar desempregado. Quanto mais desempregado, mais desejos. Receio que esse seja o problema. Como eu disse, você tem que pagar até o táxi. Mas beijar está incluído. Tudo está incluído. Beijo, oral sem camisinha, carícias, realmente completo. Então, gozar na cara e esse tipo de coisa também, tudo incluído. Exatamente. Gozar na boca. Gozar na cara. Tudo bem, vou pensar e depois ligo para você. Sempre ligo depois. Sempre há uma ligação em seguida. Sempre há uma	“A maré nada”: outra inclusão que se aproveita da homofonia entre “Amar é” e “A maré”. Há também uma contradição na leitura “Amar é tudo” e “Amar é nada”. “Fanatismo por associação”: Vereinsmeierei, a palavra no texto de partida, é um fanatismo por clubes e por associações. Fanatismo por associação, porém, permite um duplo sentindo: além da palavra em questão, se refere a “por associação” (no sentido de “por semelhança”). “Lá vem Heidegger...”: Aqui, a intervenção tem como objetivo

	ligação seguida, porque você aprendeu a seguir. Eu sempre ligo. <i>Lá vem Heidegger. A Jelinek cita muito o Heidegger.</i> O sempre Já Ser Aí e sempre Ser-aí (sempre ser aí? E sempre ser o uno? Sempre concordando com o Um?) Tornar-se. Mas nunca ser aí. Ser aí como o tempo, sempre, não sujeito a nenhuma vontade, mas muito menos à própria. Sujeito à vontade do outro, mesmo sem estar em casa, porque já está em casa na sua cela celular, onde a vontade do outro te alcança de forma confiável, não dá para sair, não, ninguém quer sair.	antecipar o fato de que Jelinek vai citar o filósofo. Em uma pesquisa, revelou-se que são três as principais maneiras de se traduzir o termo Dasein de Heidegger. Ser-no-mundo, ser-aí, ser-aí-no-mundo e manter o Dasein, escolha que tem sido mais frequente. A opção por usar o "ser-aí" se deu por ela se mostrar mais produtiva nas brincadeiras de tradução.
p. 24	A vontade do outro, no entanto, não precisa da presença, ela quer e quer e diz eu e diz eu e nem vê minha presença matrimonial. Sou o seguro matrimonial dele, mas ele não me vê de modo algum. Eu sou a própria presença, tentando desaparecer, justamente por estar sempre lá, invisível, como o tempo ou força gravitacional. Ser aí como uma coisa e, ao mesmo tempo, como essa arbitrariedade do eterno ao redor que faz o relógio funcionar e nós também. O relógio funciona porque o tempo existe, ou o tempo existe porque o relógio foi inventado? Que bobagem. <i>Eu sirvo, logo existo.</i> Mas eu existiria de qualquer maneira, essa também é a minha humilhação, porque existo para nada. Por que você não faz uso de mim? Por que	"Eu sirvo, logo existo": Na frase "Ich diene, also bin ich da" [Eu sirvo, logo sou aí], Jelinek propõe um trocadilho com a frase "Penso, logo existo", de Descartes, e "Da sein", de Heidegger. Em uma primeira tentativa, tentei traduzir aqui e adiante com "ser aí", mas está solução não se mostrou produtiva em todas as frases. Portanto, abandonei a parte do Heidegger aqui e insisto apenas na repetição do "existo" – que é

	suspeita que eu escorro por entre seus dedos como areia e que outra pessoa o atenderia melhor? Ou porque eu mesma sirvo sem existir e realmente poder servir, não importa para quê? Por que está olhando com essa cara idiota para o meu corpo, e ainda por cima do lado errado? Não tem nada aqui, e não há nada a ver. O tempo passa, como já foi dito, mas também, como não foi dito, tudo já foi dito, e o não dito seria muito mais interessante. Hoje você vai pegar seu instrumento para medir meu tempo ou não? Você vai tirá-lo por trás de mim para eu não ver o instrumento horrível? Você vai usá-lo ou não? Não faço nada a favor e nada contra. Outras fazem tudo por ele e nada contra. Eu sou supérflua, já disse. Ligo de novo. Ele liga de novo. Aí eu ligo de novo. Eu ligo inclusive do exterior para você me usar no modo internacional. Mas você não liga? Existo, mas não quando você precisa de mim e nem quando eu preciso de você. Nem sempre posso ser vista por que com frequência não existo.	retomado até o final desta página do livro. Aqui se trabalha com a polifonia da palavra “instrumento”, que pode se referir a uma ferramenta técnica quanto à genitália masculina.
p. 25	Ó, deixe, mundo, vasto mundo e, ainda assim, estou sempre sendo olhada. Estranho. Sim, tudo bem, aos meus olhos, já fui um banquete para os olhos, mas infelizmente não duas vezes, porém nesse meio tempo eu não sou mais, é como o dia e a noite, de repente é claro, depois escuro, depois claro novamente, e	“Ó deixe, mundo, vasto mundo”: Segundo Weinzettel (2013), o trecho “Laß, o Welt” (usado aqui e ainda repetido no texto de Jelinek adiante, é uma referência ao poema Verborgenheit de Eduard Mörike. “Elfriede Jelinek pega o primeiro verso do poema de Mörike e amplia o motivo linguístico, brincando com os

em algum momento para, então uma vez eu fui clara, mas realmente só aos meus olhos! Apenas alguns compartilhariam a opinião de que sou atraente ou que já fui. Eu sou como se nunca tivesse sido. Enquanto isso, o especialista diz: loiro acinzentado, mais cinza do que loiro, que nunca mais voltará, o loiro. Que, a propósito, nunca foi. Então, por que estão pedindo agora? E pedindo uma descoloração ativa e atrativa? Se o tom básico já não foi deliberado, a escolha foi inválida. Deveria gritar isso para a folhagem de outono, que consegue mudar de cor sozinha, deveríamos gritar isso, o tom básico do cabelo, que há muito tempo deixou de saber quem é, nem mesmo na escala de cores que está pendurado em mechas longas e horríveis no supermercado. Dá para escolher qualquer uma e, no entanto, dá sempre um baita susto, isso é cabelo que acaricia as costas da sua mão como um fantasma, o fantasma de um fantasma, não importa a quem pertença, porque pode pertencer a qualquer uma que escolha a cor! Esses fios de cabelo me encham de pavor, mas não precisam, porque não são cabelos. Finge ter cabelo onde não tem. Simula ser cabelo sem ser. O cabelo é simulado, mas não é cabelo. Só que meu cabelo não se deixa enganar, eu me oriento nele, no meu	diferentes significados da palavra 'lassen' e dando ao conjunto um significado mais amplo", afirma Weinzettel (2013, p. 24). Como o poema não tem tradução para o português e Optei por inserir um trecho do "Poema de Sete Faces", de Carlos Drummond de Andrade.
--	---

	cabelo, no meu próprio cabelo, que já foi bem vivo e feliz e que se soltava com alegria quando alguém puxava. A folhagem ouve a estação certa, mas também não ouve esse tom de cor, que nem eu.	
p. 26	Como é que o tom vai ouvir algo que não existe? Não importa quantas vezes você bata o diapasão contra seu cabelo, não vai conseguir ouvir o tom básico do meu cabelo, isso eu garanto! Nem mesmo eu consigo ouvi-lo através dos ossos do meu crânio. Talvez o cabelo ouça, como era uma vez, ele também tem seus interesses próprios e quer ouvir, quer ouvir uma vez antes de morrer, como era antes, o cabelo. Então quero dizer: antes de eu ouvir meu antigo enfeite de cabeça, quem vai ouvir é a folhagem, talvez possa aprender alguma coisa. Eu sou um objeto (eu disse isso naquela época, lembra?) que esconde sua objetualidade, mas não de modo ativo, porque na maior parte do tempo eu não estou aqui, não, não se pode dizer isso, porque não estar aqui pressupõe estar em outro lugar, eu nunca estou aqui, de olhos bem abertos, por que é que preciso abrir bem os olhos, já que nada está acontecendo! Talvez daria para dizer: um objeto que se esconde do uso por desejá-lo. Mas que objeto idiota que anseia por ser usado, mas nunca está lá quando poderia ser usado? Ou que está,	

	mas que precisa se entortar por completo para parecer oculta, ou seja, para nem aparecer? E justamente quando a outra pessoa tem vontade de usá-la como objeto, objetivamente? Mas natureza, pelo menos de certa forma, de certa forma silenciosa que diz respeito ao meu cabelo, essa natureza infelizmente também não sou (a cor do meu cabelo agora está gritando a plenos pulmões, eu a enfiei em seus poros mais profundos, dizendo que essa é a sua deixa para gritar sempre que vir uma folhagem de outono de verdade, e agora é isso que ela faz). Eu não sou nada que teria a grandeza de simplesmente estar, não importa o que aconteça comigo, quer dizer, comigo por meio de você. Eu não tenho essa grandeza.	“objetivamente” – Aqui, investi no acréscimo de de uma ocorrência do cômico com a repetição do radical “objeto” em “objetivamente”.
p. 27	É por isso que não posso ser natureza, aliás, porque essa natureza é grande demais para mim, e são sempre as pessoas erradas que se despem, aquelas que não têm a silhueta certa para se despir e, portanto, sempre têm que ficar em casa, na casa de suas roupas, que infelizmente não é uma loja de roupas (pois lá poderiam escolher algo mais adequado!), sempre têm que ficar em casa, não importa a bagunça que haja por dentro. Quem quer saber disso? Ninguém! Ela é tudo. A natureza. Não, a nossa não, ela tem que ficar vestida! A	“Na casa de suas roupas (...)” – aqui há uma ironia com as roupas da pessoa, que poderia escolher algo melhor das roupas que usa. “A natureza” – há, aqui, um duplo sentido. Por um lado, pode ser uma referência à nudez (e ao fato

natureza. Ela veio para guiar para qualquer lugar. Mas quem nos guia para fora da floresta quando estamos lá dentro sem encontrar o caminho de volta? O ambiente de que eu estava falando também conduz para fora da floresta. Imagine, imagine que a floresta existisse sem haver nada ao redor! Não pode ser. A floresta só existe (pense na clareira ali, mas já usei essa expressão muitas vezes!) porque está cercada por outra coisa. Caso contrário, não seria floresta. E isso se aplica a tudo que existe. Algo só existe porque existe o nada ao seu redor. Agora você tem este instrumento (se não fosse por você, o instrumento também não teria nada a ver, mas ele sempre tem algo a ver e vê e vê e vê, é como um vício que ele tem!), que tem exatamente a forma que precisa para me usar, você sabe como usar e nada acontece porque eu não existo. Não sei explicar por que, quando não existo, estou ainda mais presente. Seu instrumento já está vendo em outro lugar esse tempo todo que, para o iluminismo ainda não contribuiu em nada, mas que tem toda a natureza à sua disposição, então precisa de mim para quê? Sou igual à natureza, só que não dá para me ver porque estou e não estou ao mesmo tempo. Por que não consigo encontrar palavras melhores para dizer isso?	de que as mulheres devem ficar vestidas); por outro, pode ser também uma referência à natureza de fato, e a necessidade que temos de alterá-la e “civilizá-la”. “Por que não consigo encontrar palavras melhores para dizer isso?” – também é frequente encontrar nos textos de Jelinek frases sobre o próprio ato de escrever/dizer, em que se comenta ou corrige frases ditas anteriormente.
--	--

p. 28	Pelo menos eu deveria ser capaz de encontrar depois de todos esses anos sob sua orientação! Estou muito envergonhada, mas não consigo me enxergar porque estou me encobrindo há muito, quero dizer, há muito tempo, comigo mesma e com você (mesmo que não comigo mesma). Portanto, não consigo ver melhor e não consigo dizer melhor. Não posso nem dizer o que fazer comigo mesma, porque assim como a natureza é usada, sem pensar, porque tudo é natureza, eu não sou usada, também sem pensar, porque sou natureza. É uma tentativa do meu Não Ser-aí, de não ser mais ambiente que se percebe, mas um mundo que não se percebe mais e que, no entanto, ainda existe. Essa intromissão é o fim do amor e o início do começo. Begin the Beguine? Quem conhece essa música? Ninguém. Bem, então eu tiro essa parte. Mas mesmo depois desse devaneio, tenho que ser no mundo a qualquer preço, você vai me dizer, para ser o mundo para você, já disse isso, caso contrário, serei rebaixada, minha classificação será rebaixada (pelo menos você já deveria ter aprendido algo sobre isso, sobre a classificação do capital, que nunca cresce, embora se diga com tanta frequência que sim, ele segue certas regras, como a natureza, que não se	“Não Ser-aí” – há novamente uma referência a Heidegger. “Então eu tiro essa parte” – outro comentário sobre o próprio texto.
------------------	--	--

	esquiva de nada, nem mesmo de costas estrangeiras ou leitos de riachos ou leitos em geral ou árvores velhas, que merecem mais que nada serem esquivadas), se eu não conseguir pelo menos permanecer no mundo, o que é sinônimo de: permanecer mundo. Porque se eu puder continuar mundo, então eu posso continuar. Caso contrário, estarei sempre ausente, como sempre ausente ou ausente para sempre. Ó mundo, mundo, vasto mundo, ó, deixe-me em paz! Tire as mãos de mim! Já! Mundo, deixe-me, ou pelo menos deixe-me ser esse mundo para você, esse mundo que eu conheço (aquele outro que eu não conheço é, penso eu, terrível demais para você!), se já não há nada rolando entre nós, não, nem mesmo uma bola, e não, nem mesmo de você, mundo, estou falando!	“Ó mundo, mundo, vasto mundo”: assim, como na ocorrência anterior, faço aqui a inserção de um trecho do “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade, em um momento oportuno (no texto de partida: “Laß o Welt, o laß mich sein!”) “Nem mesmo uma bola”: no texto de partida, a autora se aproveita do duplo sentido de “laufen”: o primeiro em nada rolando entre nós; o segundo, com “ein Hund” (nenhum cachorro correndo). Usei o verbo rolando, e nem mesmo uma bola, para aproveitar o duplo sentido de rolar.
p. 29	Deixe-me ser uma amante, por favor, ou pelo menos me deixe ser inteira. Isso seria ainda melhor. Portanto, eu sou inteira. Sou o mundo sem mundo do mundo sem ser espiritual e, é claro, sem ser espírita. Eu sou a já-ausência, embora ainda não esteja ali, sou outra coisa. O amor tem que expiar o desaparecimento da minha presença, que eu havia planejado. Para ser mais clara: já é hora de eu desaparecer de vez. Mas ainda antes disso, que muitos estavam esperando, para ver se eu consigo: ela	

	também faz direitinho? Até a finalização oral sem camisinha? Sim, pensando bem, é exatamente isso que meus lábios carentes estão querendo! Então, qual é o problema? O problema talvez seja, veja bem, que não tenham me ensinado o suficiente antes de pôr em prática, que eu não tenha sido bem informada e que agora haja problemas, já era previsível, que eu não ia ser obediente, que há reclamações que eu não sou obediente o suficiente, porque outras meninas, ao contrário de mim, são obedientes depois de terem sido instruídas, bem, há muitas maneiras de interromper esse comportamento na hora para que não haja mais desvio de comportamento, para continuar trabalhando mesmo doente e sendo tratada com antibióticos, que apenas um sussurro silencioso atravessasse o mundo, que há muito tempo desistiu daquilo que nós mesmos (<i>nós mesmas?</i>) aprontamos. Deixe-me ser! Oh, meu Deus, o mundo me deixou desanimada. Me agarro a ele, mesmo que caia numa blitz porque sou muito rápida, quero que me acaricie, quero que me deixe deixe deixe! Que me deixe trabalhar.	
p. 30	Pelo menos que espere e me deixe trabalhar. Me deixe trabalhar, aí vão me pagar mais, aí vão pagar mais para o mundo que vai me pagar. Que me deixe. Sim, por favor, deixe-me ser! Me deixem	

	pelo menos exigir isso! <i>De acordo com o Relatório Global sobre o Tráfico de Pessoas de 2018, elaborado pela Organização das Nações Unidas, a maior parte das vítimas de tráfico sofrem exploração sexual e trabalho forçado. 49% são mulheres; 23% são meninas.</i>	“De acordo com...”: Com o fim da primeira parte e o começo da segunda, apresento alguns dados sobre o tráfico de pessoas. Fonte: https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2020-2/julho/cartilha-traz-informacoes-para-prevenir-trafico-de-mulheres/Traficodemulheres.pdf
p. 31	Antes que tirem todas as roupas, os rostos mostram ansiedade e todos os tipos de ânsia. O erotismo é escaldante, porque o que interessa nessas mulheres é seu o caráter. Que momento lindo deve ser esse para ela, agora, agora, agora! Quanto ela custa, em quem o cliente está interessado e quão interessante é o caráter dela? Quem tem o suficiente, quem ainda não tem o suficiente? É de se admirar que eu ainda esteja ligando. Ou o vendedor desapareceu ou ele não tem mais mulheres, não, ele tem o suficiente, não, ele não tem o suficiente. Ele não tem merda nenhuma. Tem mulherzinhas que vêm para o hotel, são até bonitinhas e depois vomitam na cama. Elas chupam seu pau e depois cobram 2,5 mil euros! <i>Uns 15 mil reais!</i> Essas são suas mulherzinhas. E de manhã continuam vomitando no café da manhã, haha. Preciso de uma garota nova. A pequena era uma merda. Ninguém descobriu essa	“Ansiedade e todos os tipos de ânsia”: Aqui a autora usa novamente duas palavras diferentes mas com mesmos radicais: Angespanttheiten e Spannungen. A tradução trabalhou com ansiedade e ânsia. “Uns 15 mil reais!” – Esta é uma inclusão explicativa que, na minha opinião, pode aumentar o diálogo entre as culturas. “Garota”: Optei por usar garota para Mädels por conta de “garotas de programa”. Ainda que o “de programa” não apareça, o uso de garota se aproxima deste.

	falha antes de mim. Merda, merda, merda! Uma vez, ela chupou meu pau e ficou enjoada a noite toda, e de manhã vomitou na minha cama. Nem vem se achar por causa dela. Mesmo que você diga que ela foi sucesso por aí. Comigo não, ela ficou enjoada a noite toda. Ficou deitada como uma tábua. É meio tosca, e na cama é fria como uma pedra, <i>uma pedra no meio do caminho</i>, o que quer dizer que não me leva para o mal caminho, esse é o problema. Até uma pedra perde a cabeça, mas ela perde a vontade. A pedra descansa para sempre. E ela também descansa demais. E em termos de caráter, como é? O cliente está com pressa porque precisa viajar para a Ucrânia na próxima semana para cuidar de crianças de rua menores de idade que, infelizmente, não têm os cuidados de nenhum padre caridoso e de nenhuma irmã, então ele precisa ir rapidamente à agência parceira, mas não para conseguir um parceiro. Para aprender como andam as crianças de rua.	“Uma pedra no meio do caminho”: aqui a inclusão busca trazer uma referência local. “..., o que quer dizer que não me leva para o mal caminho” e “perde a cabeça”: Nestes dois trechos, a autora usa sentidos diferentes do verbo <i>ausarten</i> (degenerar, levar para o mau caminho) e, em seguida, com a semelhança entre <i>ausarten</i> e <i>ausrasten</i> (perder a cabeça).
p. 32	Elas fazem tudo, exceto o beijo grego. É o caráter delas. É assim que acontece com um funcionário público: grego com custo adicional e sem camisinha com custo adicional. E depois esquecem o grego. Sem sempre custa mais. Sem não é menos, é mais. Sem é o máximo. Eu uso uma expressão com essa garota,	

mas não gosto de usar porque simplesmente não combina, mas ela se encaixa, tudo se encaixa, ela é muito profissional porque tem uma boa experiência. Não que dê para perceber no sentido negativo de uma prostituta ou algo assim, é só que, ela é cosmopolita, é isso. Como vou dizer isso, acho que há dois tipos diferentes. Há vários, mas há garotas que são jovens e inexperientes, e há garotas que sabem exatamente por que estão fazendo esse trabalho. Mas elas não deixam você sentir isso de forma negativa. Sim, ela repara, ela repara o que repara, ela para e relembra, ela não se toca, pelo menos deveria ser reparável que ela repara e se lembra quando alguém lhe dá um tapa na bunda, e então a respiração dessa mulher aumenta, não, não aumenta, não é? Vai mais rápido, sobe, não, só vai, alarme falso, vai mal, a respiração, não vai bem, a respiração, e você começa a mexer com a mulher para que a respiração volte a fluir e para que ela encontre a posição certa, não a certa para ela, mas certa para nós, e por que você não enfia a mão no úmido de tanta excitação. A mulher não deve estar excitada demais; e não deve estar excitada de menos. Não deve estar muito seca, deve estar molhada, não, nem muito molhada nem muito seca. Sério, não quero engalfinhar no molhado logo	“repara, para e relembra”: Jelinek se utiliza aqui de diferentes regências do verbo merken (perceber, reparar) que, quando usado no reflexivo, tem sentido de se lembrar. Para conseguir aqui uma brincadeira linguística, proponho o uso de “repara” e “para e relembra”. Em “nicht merken”, optei por sair deste padrão e usar o “não se toca” pela ambiguidade que pode trazer para este contexto, vista como algo produtivo para este texto. O uso de “para e repara” também lembra a música Loirinha Bombril, dos Paralamas do Sucesso, e será retomado mais adiante no texto.
--	--

	de cara. Então, tudo bem, você começa mexer com a mulher e meter tudo nela, a come, você pega e come, e todo mundo faz tudo.	
p. 33	Mas tanto faz se elas já fizeram tudo e foderam, uma delas certamente se fodeu hoje, a outra só amanhã, mas tanto faz, porque na sexta-feira vão chegar duas novinhas e vão oferecer um serviço que todas as meninas da Moldávia juntas não são capazes de ofertar. Deixe-se surpreender! Você estará nove quilos mais leve amanhã, minhas garotas vão se certificar disso. Então, se esse fogo não passar, se não se apagar, se não apagaram para você direitinho porque a mulher está muito molhada ou muito seca, se não passar, o fogo, bem, então eu vou enviar outra foto, mas não seria o ideal. Essa aí tem uma bunda ótima, não tem, na verdade já tem 26 anos, mas é uma garota e tanto, tem uma constituição que dá a sensação de que pode pegá-la como se deve, e tudo bem para ela, a bunda é boa, só que há um pequeno problema que já discutimos antes, e a nossa parceira também concordou em dar o cu. Mas ia, tendo em vista o meu, como devo dizer, como dizer, meu tamanho, não é não é não é, isso soa meio estúpido agora, sim. Eu converso sobre isso com minhas meninas antes, mas muitas agências não avisam as	“Fogo”: Aqui a palavra do texto de partida é Funke, faísca. Optei por traduzir como fogo para se aproximar da expressão idiomática do português. “Bunda é boa”: Aqui há uma sonoridade no texto de partida, “PO ist OK”, resolvida com a aliteração de “b” e assonância de “a”.

	garotas com antecedência e elas se metem numa fria, numa fria, numa fria. Uma já está ocupada, a outra ainda estaria disponível hoje, decida-se logo. Elas também fazem sem camisinha? Todas aqui fazem isso. É padrão. Com leitinho na boca, certo? Está incluso, com as nossas garotas tudo está incluso. Todas fazem isso, mas às vezes elas também tiram férias. E lá fazem a mesma coisa. Leitinho na boca não custa nada mais. Mas sem camisinha tem custo adicional. Super comunicativa ela, super super, ela tem, ela tem, ela tem tudo que você quer, eu digo, se a química for boa e der liga.	
p. 34	Uma cachorra muito fofinha, e ela também dá o cu, não, não, não. Sim. De leve. Não muito, só de leve. Ela também pode ser dominante. Dominante de leve. Não muito dominante. Dominante de leve. Dominante de leve a moderado. Tanto um quanto o outro. Absolutamente aberta à relação anal. Abre bem, bem aberta, bem aberta. Há multimilionários que reservam cinco garotas por cinco dias e elas têm que andar nuas pela mansão por cinco dias. Isso não é nada incomum. Nada incomum. Rápido, ainda tenho que ir a essa organização beneficente para avaliar crianças de rua para que elas possam se tornar pessoas melhores, fui enviado pela diretoria parlamentar com	“Cachorra”: O texto original traz aqui Stute, égua. Optei pelo “cachorra” por se manter mais próximo aos sentidos sexuais em português brasileiro.

	essa finalidade, por isso tenho que cumprir a minha finalidade e dar uma mão, mas não em mim mesmo. E não com essa vienense, tenho que dizer logo que ela está com seis ou sete quilos a mais nas costelas que fazem falta em outros lugares, porque lá o que mais tem é buraco. Mais uma olhadinha na internet, e então vamos tapar esse buraco, não importa qual, não este, não aquele, não qual, não, aquele, não, melhor aquele, esse buraco pertence a um tipo de Julia Roberts, e vamos terminar logo, o que vamos fazer agora, porque com ela são três meninas no mínimo. O cliente precisa de três garotas para dar carinho e o cu, o que precisa ser dito várias vezes: comer o cu tem um custo adicional. Por cima dela não há custo extra, por trás dela há custo extra, e o cu custa mais. Não viemos da venda a varejo, fomos feitas sobre medida, é uma questão de valores para nós, e o restante vai para o lixo comum. Se as meninas não sabem se comportar, são pegadas da mesma maneira.	“vienense” – aqui temos uma referência a localização do texto, em que os homens locais estão rejeitando as prostitutas locais, regularizadas, e optando por se envolver em um escândalo de encomenda de mulheres.
p. 35	É minha tarefa garantir que algo aconteça com as meninas? Quebro as duas pernas delas. São pegadas mesmo que não estejam super penteadas e maquiadas. Quebramos as duas pernas delas, e isso é o mínimo que pode acontecer. Com certeza vamos pegar elas, mas se algo acontecer com elas, nunca mais ninguém	

vai poder pegar. O advogado do cliente ligou e fez um grande pedido e agora está esperando as putas. Diga a ele que hoje elas estão totalmente ocupadas. Os advogados estão fodendo, os promotores estão fodendo, e estão todos do meu lado agora. Certo. Esse homem está deixando o parlamento hoje por um ano e indo para a Moldávia para avaliar as crianças de rua de lá para depois ajudar. Só pegamos as melhores. Não é para elas gritarem e se sentirem enganadas. É para pegar elas. Elas devem ser pegadas. As crianças trabalham como órfãs. Acredito que ainda há muito a ser feito, diz o homem. O gozo final só pode ser na boca. Então, de repente, muitas crianças ganham um novo lar, não, não todas de uma só vez, cada uma o que merece. Elas são enfiadas em seus corpos, e lá devem permanecer. Como punição. Então, o porta-voz está deixando o parlamento por um ano para receber os retoques finais, o gozo na boca, todas fazem isso, não é?, mas ele não vai aguentar um ano direto. Leitinho na boca só no paraíso. Na boca: gozo bem longo, mas não eterno. Primeiro, o porta-voz e seus camaradas filhos de Deus vão ancorar seu Deus na constituição, que o Senhor filho de Deus sangra e pisa e grita e revira os olhos e uiva para o papai e exala ranho, sangue e água, e quando ele estiver firmemente	Aqui, se usa a polífona do verbo pegar, que na primeira ocorrência pode ter um sentido sexual – e o segundo se aproxima mais de um sentido violento.
---	---

	ancorado, será fodido bem fundo por aqueles que não acreditam em Deus, mas que também têm seus valores bem sólidos, ou seja, terra e solo, e se eles não tiverem terra, eles não precisam estar enterrados para estar lá, há liberdade de fé e pensamento, e eles serão fodidos, todas elas serão fodidas, sim, não apenas todas, no que me diz respeito, essas duas também, essas duas em particular, sim, três também, sim, elas estão fodidas, e leitinho na boca tem custo adicional, mas está incluso, você não tem ideia do que está incluso!	
p. 36	Mas comer o cu tem um custo adicional. Elas também fazem sexo oral sem camisinha? Elas topam, com um custo adicional, está bem. Tá. Não, desculpe, é padrão, já está incluso. Entendi, anal. Tá, então oral mesmo, ok. Sim, então oral mesmo, ok. De resto está tudo dentro do pacote. Além disso, o que mais está dentro. O que tem lá dentro? Uma vez que está dentro, está tudo dentro. E mais não tem, e menos não é mais, e mais não é menos, e ela parece ser top, como ela é, essa dama loira? Sim, são as garotas mais top. Traga ela para cá e, se for bonita, eu pago 180 euros, ela fica, que horas são agora, até ela chegar, são 5 horas, digamos que ela fique comigo a partir das 7 horas, 7h15, no máximo, no máximo. Não, aí eu vou levar prejuízo.	“Traga ela”: A decisão de usar uma colocação pronominal não normativa busca a aproximação com a linguagem oral – já que esta parte da peça é baseada principalmente nos registros de ligações telefônicas.

	Ela fica uma hora. Vou levar prejuízo. Não. Vou levar prejuízo. Não, faça isso para mim, desta vez, aí você vai ver. Não dá, não dá, não dá, todo ofício é ofício, já cansei de dizer. Se ela for bonita. Se não for bonita, eu mando de volta. Tá. Ok. Tá. Ok. Sem. Ok. Sem. Ok. Sem. Sem. Sem. Não seja histérica. Saúde não se compra com dinheiro.	
p. 37	Não sem não sem não sem! Ok. Com sem. Com sem. E se acontecer alguma coisa comigo? Conheço essas pessoas melhor que qualquer outra. Tenho medo. Não conheço ele. Não com sem. Não com sem. Mas eu conheço ele. Com sem. Com sem. Mas você cuida dos documentos para o médico? Aqui isso não dá, não dá. Você é desagradável. É a última vez que faço sem com você. É a última vez que faço sem. Apenas faça e pronto, pronto. Posso fazer com ou tem que ser sem? Não, não com. Só com sem. Mas eu tenho medo mesmo, por minha saúde. Não dá com sem. Não dá para fazer sem saúde. É meu corpo e minha saúde. É a última vez sem. A última vez sem. Ele não está doente? Ele está doente? Está com sem doença ou com doença? Está sem doença. Não está doente? Certamente não, certamente não. Ele te mostrou os documentos? Documentos? Sim. Vai mostrar para mim também? Vai, vai, vai, vai. Nunca mandei	Aqui podemos observar uma inversão nas vozes do texto. Antes, com “Ok. Sem. Ok. Sem, Ok. Sem. Sem. Sem” há uma negociação em que se concorda fornecer uma prostituta que faça sexo se camisinha. Por outro lado, ouvimos a voz da mulher em “Não sem não sem não sem” que, como uma espécie de apelo, traz a preocupação “E se acontecer alguma coisa comigo?”. Essa primeira pessoa traz uma nova perspectiva para o texto.

	uma de volta. Mas estou devolvendo essa. Acho que tenho todos os motivos para devolver. Estou explicando que a garota não queria participar, não queria que ele tocasse sua buceta, não queria isso, não queria aquilo, e nesse negócio uma garota não pode ter mimimi. Um pouco de sado-maso também não é nada demais, ele quer indenização total por sua perda de ganhos, da qual não escapou, não escapou da perda e agora está exigindo indenização. Negócio perdido. Perdido. Não temos interesse na polícia, porque já estamos na diretoria parlamentar, e vamos dar um jeitinho nesse problema.	
p. 38	Não vamos resolver com a polícia, não temos interesse nisso. Aos 26 anos de idade, as pessoas ainda estão comprometidas com questões relacionadas à juventude, à paz mundial, à proteção de crianças e mulheres. E elas são fodidas, e fodidas, todas todas todas, com leitinho na boca, sem custo adicional. E se não, vamos dar um jeito, e ela nunca mais vai trabalhar. Quando eu terminar com ela, quando eu terminar com um leitinho na boca, ela nunca mais vai poder trabalhar, e é isso que eu quero. Vou trabalhar com outras, tem trabalho para todas as garotas que trabalham comigo, e somente para mim e não para mais ninguém. As outras são	Aqui também se aproveita da polissemia da palavra “terminar” – terminar com ela, que pode ser uma leitura mais violência, e terminar o ato sexual, gozar.

uma merda mesmo. O ideal mesmo é poder comprovar, já com 26 anos, uma longa experiência no partido. Teria sido o ideal. Meu coração bate desde a sua infância, que estranho. Outros corações só batem depois de um triunfo eleitoral histórico. E elas são fodidas e fodidas e fodidas pela administração parlamentar e por mim. E também criam uma iniciativa popular para aumentar as penalidades por abuso infantil, e eles fodem, fodem, fodem e fodem. Os representantes da imprensa estão cordialmente convidados a participar. Grego apenas com custo adicional, sem também com custo adicional. E fodem. E fodem. E ela é virgem, aos 19 anos? <i>Mais uma baita violência aqui. Em alemão virgem é o substantivo composto Jungfrau – mulher jovem. É. Isso me deixa com um desconfortável eco de novinha enquanto estou traduzindo.</i> Virgem, 100% de certeza. 100% de certeza mesmo que ela é virgem? Virgem com 19? Sim, certeza. E é bem bonita mesmo. Ok, consigo ver isso. Mas virgem com 19 anos? Não podemos cometer um erro. Não, não é um erro. Eu posso usá-la. Depois de usar, não é mais virgem (<i>nem novinha</i>). Depois disso, pode trabalhar quanto quiser, quantas vezes quiser. Mas é realmente virgem? 100%, não tem outro jeito para ser virgem.	“Mais uma baita violência aqui (...)”: O comentário aqui busca não apenas contextualizar uma ambiguidade do texto de partida, mas também um comentário crítico sobre a própria língua.
--	---

p. 39	Ela quer saber mais sobre o homem. Ele é professor universitário nos Estados Unidos. E você é a irmã. Sou a irmã? É claro, você é a irmã. O que eu faço? Nada, apenas fique olhando como ele come sua irmã, como ele transa com sua irmã. Ouvi dizer que ela pegou esse fungo, não a virgem, essa não tem nada, não tem nada ainda, mas a irmã, ela pegou o fungo, dizem que você pediu para as meninas fazerem com sem, com sem, e daí pegou um fungo dele. Mas isso já passou. O fungo já passou. <i>Ela deve ter tomado cloroquina</i>. É difícil pegar essa infecção. Você tem sorte de ter. É difícil pegar essa infecção. Mas ela existe e dá para pegar. Tudo que tem dá para pegar. Toda a Lituânia está falando disso agora: Não vá para lá, lá tem essa infecção. Não, não, não vá para lá, lá tem infecção. Mas aqui também temos disponível a infecção. Dá para pegar aqui também, não precisa ir para a Lituânia. Mas você viajou para cá só por isso e pegou a infecção aqui. E depois de pegar a infecção, é difícil pegar garotas, porque as infecções são para elas também. Dá para pegar garotas e dá para pegar infecções. Em compensação, faço um bom preço para você. O preço é mais ou menos esse e essa classe, uma garota bem inteligente, fala inglês, alemão. <i>Beijo francês</i>. O nível intelectual está subindo,	“Ela deve ter tomado cloroquina”: Essa é a inclusão de uma referência nova do contexto de chegada – como comentado, a tradução do cômico pode incluir a introdução de uma ocorrência nova. Beijo francês: no original, o Naturfranzösisch se refere a sexo sem camisinha, mas também é um uso de ressignificação (inglês e alemão são línguas, assim como seria <i>französisch</i>). Apesar de “beijo francês” amenizar a
------------------	--	---

	consequiram fazer uma boa seleção na Internet, e fodem. Acredito que ainda há muito o que fazer nos países mais pobres do mundo, vamos em frente. E vamos foder. Assumimos posições claras contra o abuso infantil, e fodemos e fodemos e fodemos.	referência, foi a opção encontrada para manter o efeito.
p. 40	Os delitos são punidos com muita brandura, se forem de natureza sexual, devem ser punidos com mais severidade, fabricantes, comerciantes, distribuidores fodem e menores de idade e refugiadas menores de idade, que são fodidas de qualquer maneira, devem pegar até dez anos de prisão. Mas não precisam contar com o exílio. Não faz diferença. Não sabemos de nada. Estamos apenas fodendo. Primeiro as crianças são sequestradas, depois são conduzidas, acariciadas sem custo adicional, mas com custo adicional para comer o cu, e depois são fodidas de qualquer maneira, fodidas mais uma vez, mesmo com sem. É uma falta de vergonha. Os reincidentes incorrigíveis não são fodidos, eles mesmos fodem, assim que eles estão em liberdade, eles voltam a foder, mesmo se você segurá-los pelas pernas, eles vão foder, você pode pregá-los em algum lugar como Cristo, e eles vão pregar outros, mesmo que não consigam mais se mover, ainda vão conseguir foder, mas as novinhas já estão fodidas, elas não	

	podem mais ser fodidas porque foram fodidas e fodidas o tempo todo. Depois de serem libertadas da prisão, essas pessoas que comem crianças com desempenho fraco na escola procuram um reabastecimento, portanto, prisão perpétua. Nós devoramos a primeira criança que encontramos, depois ainda vamos para a Bulgária, há muito mais crianças lá, e elas transam com seus parceiros e depois trocam de parceiros e continuam transando, e procuram parceiros, encontram parceiros e transam com os parceiros. E perguntam: Você tem alguma bem alta para mim? Acho que sim. Ela faz exatamente o seu tipo. Como na última vez, vamos fazer um preço bem amigável, de novo e de novo, porque a amizade tem seu preço. Foder também tem um preço, e se fode e se fode.	
p. 41	Quando a foda é cancelada, logo fodem de novo. Olá, onde estão as putas? É, essa não é nada ruim, mas de novo de novo, na última vez já foi ela, de novo, de novo, aí vou me acostumando. Levo ela daqui a uma hora. Dê cem para ela e o táxi e pronto. Pague uma hora, cem por hora, e pronto. Não vai precisar mais do que isso. Só quero uma boa chupeta. Quantos anos ela tem? 18. Bom, se você realmente quer saber, ela não tem bem 18. Ela tem peitos grandes, tem peitos grandes, tem peitos grandes? Não é	

	exatamente o que chamo de grandes. O que chamo de grande é outra coisa. Essa é o que eu chamo de médio, no máximo. Bem, vai dar para encher a mão? Você não tem nenhuma com uns melões maiores? <i>Uma mulher melão, uma mulher melancia, uma salada de frutas pornográfica?</i> No catálogo não tem uma bem peituda mesmo? Muito peituda não, normal. Ela também tem um peito maior? Ou, também, ou. Maior sim, grande normal, não tamanho GG? Normal. Faz tudo sem. Com sem. Ou não? É. É. É. A estrela pornô não faz? Ela também faz, mas só pode ser reservada daqui a 16 horas. Isso não é conveniente. Isso é com sem. Isso não é conveniente. Ela faz tudo sem camisinha? Sim, faz com sem. Faz tudo sem. A outra. A outra. Muito cara. Não acredito, vá, ela é fantástica. Muito cara. Vá, vá, as fotos são boas, mas é ainda melhor em carne e osso, muito melhor. Nessa semana melhor não, talvez na próxima, ainda não sei os detalhes. Ela já esteve em algum lugar? Sério, ela já foi para algum lugar? Não, ainda não foi a lugar nenhum nenhum nenhum. Então, em princípio, ela pode vir de novo amanhã. Amanhã não dá o dia todo. Mas pode pegar a outra.	“Melões”: Aqui a palavra do texto de partida é Quasteln, em geral usado para ornamentos em forma de franja e colocados em cortinas e assim por diante. Mas também pode ser usado com um significado pejorativo de seios. A opção por melões aqui deriva da tentativa de buscar uma palavra que ainda pudesse ter uma ressonância no ambiente doméstico. A inclusão que segue traz uma referência ao contexto cultural brasileiro.
p. 42	16 horas, 16? Sim, ligo amanhã. E a menina, como fica? Sim, você pode, sim, você pode, sem problemas. Exatamente.	

Não tem problema. Exatamente. Super, exatamente, normal. Exatamente. Com sobretaxa Sem. Sem com sobretaxa. E se você vier com ela, não vou mais ter vontade de trepar, quando você estiver aqui, não vou mais ter vontade de trepar, não vou mais ter vontade de trepar. Pare com isso, sem mimimi. Tenho frescura, sim. Não tenha não. Mas vou comer o cu dela, estou dizendo. O cu. Tô dizendo. O cu. Tô dizendo. Para mim tanto faz. Come o que você quiser. Ela tem uma ótima personalidade e fala vários idiomas. E é boa como pessoa. Ela é ótima, não me importo, estou lhe dizendo. O cu. Tô dizendo. O cu. Eu não disse que ela é uma mega princesa, mas é sexy. Tem peitos maravilhosos. Mas na cama ela não é de arrasar, não é de arrasar, não me empolga não. É linda e pronto. Linda e pronto. Sem graça como uma tábua. Como uma tábua. Fantástico de se ver, mas o resto esquece, esquece. Mas ela é boa como pessoa. Como ser humano. Tem uma mente aberta. Tem a mente aberta? É, é aberta. Pensa. É uma pensadora aberta. Sim. Tem a mente aberta o suficiente para um Golden Shower e não se importa com outras sacanagens safadas? Tem a mente aberta o suficiente para um Golden Shower <i>e para uma chuva de prata que cai sem parar, quase me mata de tanto</i>	“e para uma chuva de prata...”: Aqui a inclusão funciona como uma espécie de trilha sonora: se trata da música Chuva de Prata (composição de Ed Wilson e Ronaldo Bastos) que faz uma alusão a uma prática sexual
---	---

	esperar. Por favor, informe-a com antecedência sobre suas práticas, tanto na frente quanto atrás. Entrando na frente e saindo atrás. Eu espero qualidade máxima, e o que é que eu recebo, o que eu recebo? O que eu recebo? Antigamente você tinha tantas internacionais, agora só tem nacional, qual é o problema? Com as internacionais, tem qualidade de exportação. Mas você não é isso. Qualidade superior. Por que não faz isso para mim também? Internacional?	similar a mencionada pela autora. Esta inclusão se baseia na premissa da autora: “You can never be too funny!” O uso da música também é um tanto irônico, já que em geral é vista como romântica, e não sexual.
p. 43	Você certamente não é qualidade de exportação. Esse pessoal espera garotas muito altas, muito magras, com um inglês muito bom na ponta da língua e perfeitas na cama. Então, não tem problema, não tem problema. Você tem pelo menos seis quilos a mais a mais a mais. Quem tiver muito peso – sem chance. Se não tiver peso, sem chance, se não tiver peso, sem chance. Por favor, dê 200 para ela, ela é uma mocinha do campo tão pobre. Tome um drinque com ela e pague 200. Não quero duas horas, só quero que ela me faça um boquete e comer ela. Por favor, vá tomar um drinque com ela e pague 200. Sim, mas e se eu só transar uma hora? Bem, então tome outro drinque com ela depois. Mas eu não quero um drinque, só quero sexo. Vestidinho careta, sério, e talvez um pouco barato. Fique	

	com ela por duas horas e ela vai chorar de alegria. Nem quero isso. Quero que me chupe, quero foder e pronto. Ela é uma porcalhonazinha? Sim, ela é uma porcalhonazinha, garanto que ela se senta ali e ouve o que você quer, não importa o que aconteça. Se ficar com ela, vão acabar se casando. Sim, claro, você está ficando maluca? Quando é que vai conseguir uma garota de 17 anos? Sério, ela tem mesmo 17 anos? Ela já terminou de vestir as calças? Sim, está quase terminando. Ah, sim, é legal mesmo, e eu quero comer o cu dela e fazer todas as coisas imundas com ela e tudo mais. Tem que caber tudo. Dá para encher todos os buracos dela? Acho que sim. Bom. Dá. Foder foder foder. Com certeza você vai pegar ela por mais de uma hora, ela já está bem feliz com isso. Pois precisa fazer uma operação no menisco e precisa de mais 500. Que pena, vai ter que foder muito. Quanto tempo ela vai ficar mesmo? Fique com ela por três horas e pague 300. Você sabe o que ela vai fazer com você? Ela faz tudo tudo tudo. Mas eu só quero uma hora porque tenho que trabalhar amanhã.	“porcalhonazinha”: No texto de partida, Ferkilein, diminutivo de uma pessoa porcalhona. Optei aqui por um neologismo a partir de construção de palavras: adicionar um diminutivo a um superlativo – o que traz também algo de incongruente.
p. 44	Foder foder foder. Em todos os países do senhor. Foder foder foder. Tá bom! E depois ficar fora de ação por dois dias. Me diz uma coisa, ela não faz com sem camisinha? Isso não tem nada a ver com	

isso, dá para pegar uma infecção até em um banheiro. Ela está medicada agora e, depois de dois dias de tratamento local neste ou naquele lugar, tudo fica bem de novo. Tá bom! Depois, foder foder e foder mais um pouco. Ela é um pouco gordinha, 63 quilos, 1,73 de altura, ninguém segura, mas que loirinha mais gordinha, engraçadinha. As medidas precisam estar certas. Quem vai cuidar agora da virgem (<i>novinha</i>), podemos ganhar muito dinheiro com ela, pode render uns 5 mil dólares essa brincadeira. A gente fica com 50% do que as meninas ganham. Tá bom! É importante o cliente receber uma foto da virgem (<i>novinha</i>), o cliente é americano. É bem importante enviar uma foto antes de ele foder ela, antes de ele foder ela. Sei que muitas garotas lituanas vão para os Emirados Árabes como virgens (<i>novinhas</i>) para fazer esse trabalho. A outra pode acompanhar a garota como irmã, mesmo que não seja nem um pouco irmã. O cliente quer deflorar a garota ao lado de sua irmã, é isso que o cliente quer. Quer ser o primeiro a transar com ela, e por isso paga 5 mil dólares. Diga que você é a irmã dela. Mas não sou irmã dela. Diga que você é a irmã dela, não é tão difícil, para ele poder pegar ela! E você precisa ficar junto. Como irmã. Sim. Tá bom! Ela deve ser virgem (<i>novinha</i>) de verdade,	“Ela é um pouco gordinha”: Aqui retomo a estratégia de acrescentar uma graça quando a língua (e minha bagagem) permite. Se trata de uma referência à música <i>A nova loira do Tchan!</i>, da banda É o Tchan! De 1998, a música tinha como objetivo apresentar a nova dançarina da banda: “... Tem 60 de cintura (que gostosura) 105 de bundinha (que bonitinha) 1, 70 de altura (ninguém segura) Mas que loirinha danadinha Danadinha mesmo (engraçadinha)?” Criei a partir disso uma mistura com o texto de partida: “Die ist ein bisschen zu dick, mit 1,73 m hat sie 63 Kilo, das geht nicht. Sie hat einfach zuviel Gewicht” (JELINEK, 2009, p. 44). Isso, claro, com a ironia das medidas: o IMC de uma mulher de 1,73m de altura e 63kg de peso é de 2,1 e indica um peso abaixo do indicado.
---	--

	pode até já ter 15 anos de idade. Essas moças vão para os Emirados Árabes para trabalhar. No início, podem ganhar uma boa quantia de dinheiro, nos Emirados não pagam mais que em outro lugar. Depois de um tempo, sem custo adicional para beijos e sem camisinha, tudo incluso. Cada hora extra custa 200, tudo incluso.	
p. 45	Uma aula particular não tem custo adicional. Tá bom! Estilo e maquiagem top, então há uma hora de trabalho para ela, e anal tem custo adicional. O cliente é advogado. Ele ligou e fez uma encomenda grande. Marmita com sem tem taxa adicional 100. Tá bom! Já levo o dinheiro. Meias são indispensáveis, nada de meia-calça. Isso é padrão aqui. Todas as damas usam cinta-liga. Se possível, não em preto. Branco ou colorido, tanto faz. Uma saia. Uma saia, mini na real. Uma saia. E uma silhueta, se prepare. E um caráter de primeira, humana humana humana, e uma pancada na cama, só ouvi obrigado, obrigado, obrigado, obrigado. Há algo a ser feito com relação ao preço? Nada pode ser feito. Tudo pode ser feito sim. Eu poderia dar um curso sobre como fazer bons negócios. Ela tem muitas garotas bonitas, você nem imagina. O orifício é a alma do negócio. Você tem que dar uma olhada na conta, dê uma olhada, dê uma olhada, por favor!	“Marmita com sem tem taxa adicional 100”: Esta frase trouxe um vocabulário cotidiano, <i>Verkehr</i> (trânsito), para um campo sexual: também pode significar sexo. A solução aqui buscou uma palavra que também pudesse ser usada no cotidiano. A solução foi <i>marmita</i>, gíria para alguém com quem se tem relações sexuais com alguma frequência sem manter uma relação séria. A gíria teve inclusive um crescimento recente com “marmita de casal”, com algumas ocorrências na mídia (para indicar uma pessoa com quem um casal mantém relações sexuais frequentes). Este trecho traz ainda uma boa brincadeira em português: a homofonia de 100 e sem. “Obrigado”: é uma declinação de gênero que não ocorre no alemão em Danke. Ainda assim, pelo contexto, imaginei que a flexão masculina era mais adequada.

	Por favor! Elas trabalham com o nome de Conceito Financeiro. Vão te mandar a conta, essa é a melhor parte para mim. Consultoria, termos específicos da empresa. Termos específicos. É fácil declarar isso no imposto de renda, o imposto, na hora de impor. Isso é fantástico. A própria chefe é uma gata. Já fodi, fodi. Tem que saber lidar com a chefe. Ela é muito trabalhadora trabalhadora trabalhadora. Ela dirige uma empresa empreendedora, mas faz isso de verdade, com conceitos financeiros. Bem inteligente. Você pode deduzir deduzir deduzir. Isso é importante. Deduzir. E também gosta de seduzir e trepar. Você tem algum feedback sobre como ela é na cama? Dizem que é boa, dizem que é boa. Gosta de seduzir e trepar. Ela é boa. 1,80 m de altura. Que gostosura. Ela gosta de trepar.	“O orifício é a alma do negócio”: faço aqui uma inserção com objetivo cômico. “Seduzir”: Houve aqui o acréscimo de seduzir, que é muito próxima de deduzir.
p. 46	Que gostosura. Já estava dormindo. Você sabe que horas são? Tenho que acordar às 6h30 todo dia por causa do bebê. Você não é paga para dormir, é paga pelos seus grandes peitos. Tá, eu tenho uma garota, tem peitos grandes. Ótimo. Tá bom! E quantos anos? 18. Mesmo? Ah, 17. Linda e chique. Tá bom! Carne fresca. Marcamos um encontro. É bonita mesmo e está em Londres agora. Ainda pode acontecer de termos todo tipo de cliente e nenhuma garota. Ah não, não,	“Tá bom!”: A partir de agora, o texto original traz várias ocorrências do verbo “passen” na forma da exclamação “Paßt!”. O verbo em si tem muitos significados, mas na Áustria essa construção é usada com frequência em diálogos e telefonemas como forma de expressa concordância. Escolhi, portanto, “tá bom!”.

não, isso não pode acontecer. A gente nem sempre para e repara como o tempo passa rápido. Ele me perguntou sobre uma garota que tinha ido parar no hospital na Lituânia. É claro que eu não disse nada e me fiz de inocente. Ela é assim, fazer o quê? Banca a inocente, mas na cama é como uma cadela no cio, os homens gostam disso, ela já tem uma super Mercedes e eu não tenho nada. De qualquer forma, vou cuidar da nova encomenda. É importante para o negócio que essas garotas não se pareçam com garotas russas baratas. Tá bom! A aparência delas está certa. Tá bom. Ela ainda é virgem (<i>novinha</i>) e eu estou com a passagem dela. E quando ela voltar, não será mais virgem (<i>novinha</i>). Tá bom. Mas ela está fazendo merda, ela está fazendo merda. Escuta, tenho um amigo meu aqui, ele é da família, quer algo bem peitudo, tem algo bem peitudo? Sim. Ela tem melões grandes. Sim, são maiores, não são dos pequenos. Maiores que as tetas da Tatjana? Sim, maiores que as tetas da Tatjana. Ok, por favor, vamos nessa. Vou dar um gás. Isso, pise fundo. Sim! A nova é super, super, super. Tá bom! Tem uma recomendação para mim em termos de tipo? Todas elas são boas. Tem alguma mais submissa? É mais uma questão de definição, o que é submissão. Não estou falando de BDSM de forma	Melões: retomada de um vocabulário já usado no texto. Tetas da Tatjana: inclusão de tetas para criação de uma aliteração.
--	---

	alguma, mas de submissão.	
p. 47	Ela é flexível, isso eu garanto, como todas as garotas em princípio. Se o cliente quiser um serviço especial, eu converso com as garotas antes e, se uma me disser que vai fazer, ela faz. Tenho liberdade suficiente para falar abertamente. Quero algo fora do comum para mim e minha namorada. Ela tem uma quedinha por meninas. Nós compartilhamos essa preferência e eu vejo isso com bons olhos. Você tem alguém com uma predisposição natural que combina conosco? Tem alguém com inclinação e predisposição? Tenho liberdade suficiente para falar abertamente, vou repetir. Minha namorada gosta de dar um bom tapa em um bumbum com a palma da mão. Não quero dizer nada do tipo sadomasoquismo. Só um pouco de diversão, só alguns tapas na pantera, e se ela for um pouco tímida e tals, melhor ainda. E o que eu gosto mais é que seja uma pessoa que se entrega completamente à minha namorada de ambos os lados, tá bom? O que seria muito bom, muito bom, mas não é obrigatório, é se tiver alguém que também goste de dar o cu. Sim, ela gosta. Muitas	“Tapas na pantera”: fiz aqui a inclusão de uma referência à expressão “tapa na pantera”, que aqui pode ser entendida tanto como uma animalização da mulher como fazer consumo de cannabis¹⁶².

¹⁶² Um exemplo de uso da expressão pode ser visto aqui <https://youtu.be/6rMloiFmSbw?si=R6GWblUt2IMYHMH>> Acesso em 26 de janeiro de 2025.

	de nós fazem anal. Elas oferecem, não todas, mas muitas. Tá bom. Isso seria ótimo. Quero uma garota bonitinha e autoconfiante que já tenha experiência na cama. Mas não estamos pensando em nada BDSM ou coisas assim. Só temos alguns planos com a coisinha. Tudo começa bem suave, ela não vai se importar com alguns tapas no bumbum e algumas coisas diferentes, certo? Certo. Isso seria muito bom, e se ela falar bem inglês, ainda melhor. Todas elas têm inglês na ponta da língua. Algumas também falam alemão. Tenho liberdade suficiente para falar abertamente. É um boato estranho, um boato, um boato.	
p. 48	Ela não consegue mais olhar para imagens de santos. Não consegue. Fotos de Jesus, ela ia destruir na hora, destruir na hora, destruir na hora. Ela não consegue dobrar os joelhos na igreja, não consegue dobrar os joelhos. Tem pânico de água benta. Pânico de água benta. Lúcifer deve ter possuído sua alma. A alma jovem. Possuída pelo demônio. Foder como o demônio. Possuída pelo demônio. Não aguenta sentir o cheiro de água benta. Nem ver a imagem de um santo. A voz se transforma em um rosnado sombrio. Senhor Jesus! Venha, Senhor Jesus! Foder, foder, foder! Ela deve se bater no rosto, a garota deve se bater no rosto, no rosto até ficar cheio de	

	hematomas, manchas de sangue, bondoso Senhor Jesus, manchas de sangue, efusões, roxos, Jesus Cristo! Ela rola na poeira do porão de carvão, enfia moscas e aranhas na boca e mastiga pedaços de carvão. Amado Senhor Jesus, vem, vem vem! Foder, foder, foder!! Bateu a cabeça contra a parede até que os dentes quebraram, quebraram, quebraram. Meu Senhor Jesus. Venha, seja nosso convidado e abençoe o que você nos deu! Foder, foder, foder! Cheia de sangue. Até os dentes trincarem. No final, ela foi amarrada à cama, seus gritos eram insuportáveis. No final, ela foi amarrada à cama. A cama foi descampada. O campo foi descamado. Foder foder foder! Ela é borrifada com litros de água benta. É torturada com cruzes. Fodeu! Ela é acamada. Senhor Jesus! Senhor! Senhor, você! É que os gritos dela foram insuportáveis. Os dentes lascaram. Senhor Jesus. Gritos, gritos, gritos. Fodeu! Cantos, interrogatórios, orações, crucifixos. Senhor Jesus. Dentes quebrados. É possível ouvir os demônios gritando com vozes graves, e muitos demônios têm de deixar o corpo após lutas dramáticas.	
p. 49	Fora com o corpo. Fora do corpo. A mulher morreu. A garota morre. Foder foder foder! Morreu de fome e de sede. No final, 31 quilos, se recusa a comer.	

	Fodeu! Recusa cada close. Fodeu! Senhor Jesus! Senhor! Ela rola na poeira. Os dentes se quebram. Cabeça contra a parede. Corpo reduzido a 31 quilos. Medidas desconhecidas. Senhor Jesus! Dão um trato nela. Ela se trata disso. Se trata disso. Gracioso Senhor Jesus. Ela se trata disso. Os dentes estão quebrados. Jesus! Destruir na hora! Nada mais de dobrar o joelho, nada mais de água benta. Pânico e medo. É disso que se trata. Que merda! É disso que se trata. Os dentes quebram. Olha só, ele só quer foder. É um trabalho muito bom, é uma hora, dinheiro rápido, o próximo, tchauzinho. Dinheiro muito rápido. Ótimo. Os dentes estão quebrando. Comem-se aranhas. Faz-se carvão e também se come. Cabeça contra a parede. É claro que é bom viajar para algum lugar, mas nem sempre você tem clientes como a pessoa que você ama. Não, acho que ele não quer me ver de novo. Mesmo? Você acha? Você acredita nisso? Você acredita em Jesus Cristo e que ele não disse uma única palavra sobre mim? Por quê? Ouvi dizer que ele não disse uma palavra sobre mim. Veja, ele só quer transar e nada mais. Não concordo com ele nessa questão. Tem que ser como um pai. Os dentes quebram. O sangue jorra. Vou descobrir por mim mesmo. Jesus! Você tem que ser como um pai. Espero que	
--	---	--

	ela seja boa de cama, mas terei que descobrir por mim mesmo. Um rosto como de uma boneca. Loira. Os dentes estão quebrados. Jesus! A maioria das garotas bonitas não é boa de cama.	
p. 50	Eu sei disso, mas ainda tenho esperança e acredito. Os dentes se quebram. Jesus! Preciso saber como são as garotas, senão elas não podem ir aos clientes. Jesus! Os dentes se quebram. Cabeça contra a parede. Imagens sagradas cuspidas. Água benta não é tolerada. Eu gostaria de ter começado de novo. Muito bem. Elas nunca fizeram isso antes. Você tem alguma foto delas? Sim, claro. Você poderia focar um pouco nelas, forçar. Focar forçar foder. Focar forçar foder. Quebrar os dentes. Dobrar os joelhos. Não dobre seus joelhos. Jesus deve ficar como um papai. Ele lhe disse como se vestir? Como você gosta? Branco puro. Para que propósito – um casamento? Estou dizendo, a loira fala russo perfeitamente, e na cama, estou dizendo, ela é uma porca imunda sem fim, é isso que os russos querem. Ele não é russo, é da Áustria, passou um longo período na Rússia. Um longo período é muito tempo. É por isso que ele fala duas línguas, alemão e russo perfeitos. Jesus! No momento, são eles meus financiadores, e estão bicando 7,5 milhões na próxima semana, então preciso deles, preciso	“Focar forçar foder”: O texto original traz aqui três verbos com assonância: “checken” (conferir); “schinken” (enviar); “ficken” (foder). Busquei uma aliteração com o “fo”: focar, forçar, foder.

	deles. Eu preciso deles. Que bom. Como vamos fazer? Jesus. Como vamos fazer? Você tem duas gatinhas? Ele paga ou você paga? Não, eu quero pagar isso. São meus financiadores no momento. Então vá, mas vá logo! Jesus! Vá pegar seu passaporte e vá! Você tem seus documentos? Jesus! Todos eles? Todos? Todos? Então vá, mas vá logo! Sim, sim, sim, sim. Já estou a caminho. Sim. A cama foi reorganizada. A cama foi recampada. Jesus! Ela rola na poeira. Os dentes se quebram. Meu Deus! E ela é realmente nova no negócio? Sem dúvida. Corpo bonito. Atitude aberta. Dentes quebrados. Que bom. Ela se abriu? Jesus! De verdade? Dá para sentir quando alguém gosta de ser dominada. Você percebe isso quando ela fala, se faz isso ou aquilo, e ela responde: Sim, meu Jesus, é claro. Sim, claro. Sim, claro. Claro que sim. Claro.	
	<i>Em agosto de 2024, a Operação Perfídia da Polícia Federal brasileira deflagrou um esquema de tráfico de mulheres na região de Uberlândia, em Minas Gerais. Elas eram levadas para Europa sob falsas promessas e lá eram aliciadas.</i>	Para terminar, quis mencionar um caso brasileiro para chamar atenção do público que casos parecidos também existem no Brasil e, assim, aumentar o diálogo entre o contexto do texto de partida e de chegada. Fonte: https://www.gov.br/pf/pt-br/assuntos/noticias/2024/08/pf-desvenda-rede-internacional-de-trafico-de-mulheres

6 LIEBE JELINEK (UMA CARTA À TÍTULO DE CONCLUSÃO)

Liebe Jelinek,

hoje escrevo como sua leitora, como tradutora e pesquisadora de seus textos. Me aproximei da sua obra nessa ordem e, depois de anos convivendo com sua literatura, queria compartilhar um pouco do que permeou meu pensamento nesses encontros com seu texto.

Estávamos confinados em nossas casas durante a pandemia causada pelo coronavírus nos dois momentos em que me aproximei mais das suas obras. O primeiro foi quando traduzi *O que aconteceu quando Nora deixou a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*, com Ruth Bohunovsky, Luiz Abdala Jr. e Angélica Neri. Nossos encontros foram remotos e online, exceto o último, que realizamos pessoalmente, ainda com máscaras, como uma espécie de comemoração. E quando entrei no doutorado, com aquela estranheza de ter passado por todas as etapas de seleção exatamente na mesma escrivania. A medida sanitária, ao mesmo tempo que nos fechou entre quatro paredes, nos fez ter vontade de ouvir e de falar – de ter as trocas que tanto nos faltavam. E seu texto foi uma das grandes trocas que tive desde então.

A sua escrita, tão densa e ao mesmo tempo cômica, mas muito pouco engraçada, revela uma visão aguda sobre as relações de poder, a violência, e o lugar das mulheres na sociedade. Como pesquisadora, me vi desafiada. Como feminista, me senti encorajada a compartilhar um texto que julguei tão importante com mais pessoas. Como tradutora, me assustei – teria que encontrar alguma forma de fazer, em português, o que você faz tão bem em alemão.

O percurso não foi simples ou direto e precisei de muitas tentativas para me aproximar da sua obra. Li biografias e li a fortuna crítica sobre seus textos; foram páginas e páginas de textos sobre você no arquivo do *Interuniversitärer Forschungsverbund Elfriede Jelinek*. Fiz disciplinas sobre tradução de drama e teorias do cômico e tradução – dois caminhos que caíam como uma luva para pensar seu texto. Pensei sua obra a partir dos Estudos Feministas da Tradução, que já me acompanham há algum tempo (e ainda mais depois de ministrar um curso livre de introdução ao tema, junto com Emanuela Siqueira).

Cada um desses caminhos me ensinou algo, me indicou algo que me parecia necessário para traduzir sua obra e para explicar esse processo. E, aos poucos, me ocorreu que não seria apenas um desses caminhos que me ajudaria a traduzir e falar da melhor forma possível da sua obra para um potencial público brasileiro – mas que todos teriam potencial de enriquecer esse processo e me ajudar a chegar em um resultado satisfatório. Eu queria um pensamento tão polifônico quanto seu texto. Sinto que consegui.

E assim foram quatro anos. Estava quase sempre lendo um dos seus textos ou algo que me ajudasse a pensar a sua escrita. Mas, mesmo quando não estava, lembrava de você em qualquer coisa que acontecesse que se aproximasse minimamente de algo que você faria, de um tema que já abordou, de uma briga que já comprou.

Uma das coisas que fiz para te entender melhor foi falar sobre você – principalmente para o Alysson, meu marido. Tanto que aqui em casa começamos a falar “que jelinekiano” toda vez que alguém fazia um trocadilho ou piadinha do tipo que você faria. Em uma espécie de ciclo, você meio que se tornou a piada.

O primeiro capítulo da minha tese é sobre você e seus textos – escrevi esta parte quase na íntegra quando estava na Áustria, inclusive frequentando alguns lugares que você já frequentou, como o Café Korb. Entrar em contato com tantas pesquisas sobre sua obra, além das pessoas que pesquisam sua obra há tanto tempo, me fez sentir um pouco mais próxima – me deu a sensação que conseguia te entender um pouco melhor. E veja, não um entender pleno ou pacífico – mas talvez entender que ler um texto seu é ter que lidar com o não entender o tempo todo. É algo que também ficou evidente quando vi montagens de peças suas – e observei as reações da plateia quando as cortinas se fechavam. Em seu texto, a forte sensação de não entender é parte da experiência.

A recepção crítica e acadêmica da sua obra costuma chamar atenção para a polifonia dos seus textos, a maneira com que você usa referências, instâncias cômicas, camadas de texto. E chama atenção para a sua voz crítica, e como para você o cerne dos problemas está em um sistema econômico exploratório. Mas a própria recepção é polifônica, principalmente na Áustria. Por um lado, todo um centro de pesquisa dedicado a você (e isso é para poucos). Por outro, há um grupo conservador (que já faz parte do governo austríaco) que ainda não concorda com seu Prêmio Nobel.

Parti de indícios da sua própria obra para pensar sua tradução – foi assim que as diferentes perspectivas foram sendo inseridas neste percurso. Uma das primeiras perspectivas que estudei foi a tradução de teatro. Muitas vezes atrelada a uma montagem da peça, a tradução de teatro acaba sendo vista como uma prática que interfere muito no texto de partida, que além de ser traduzido *per se* também é trabalhado, alterado e adaptado pela companhia, diretor e atores para alcançar os objetivos dessa encenação em especial. Mas uma coisa me ocorreu logo no começo: isso, ao invés de fazer com que seu texto desaparecesse por trás das montagens, faz seu texto ser mais forte. Ele vem à tona como uma entidade separada da montagem, não como uma etapa dela. Pensar a tradução de teatro me chamou atenção para a pronúncia, para ler o texto de partida e de chegada em voz alta e prestar atenção nos sons, para perceber quando não omitir um pronome em português porque a repetição dele pode ter um efeito específico para quem está ouvindo. Para o fato de que, apesar do texto aqui estar escrito, ele também pode ser falado.

Os Estudos Feministas da Tradução me pareceram um caminho natural para dialogar com seus textos teatrais, tanto pelo seu conteúdo, mas também pelo fato de que você já se envolveu pessoalmente com protestos e organizações feministas. Você que, apesar de compartilhar as críticas feministas, já não vê uma saída da situação atual por meio do feminismo – mas sim pela mudança do sistema econômico. Trazer essa perspectiva me fez perceber a importância da sua crítica e, mais do que isso, me deu coragem para interagir com essa crítica, tentar conversar com ela na esperança de que, trazendo algumas referências brasileiras, essa crítica possa ressoar mais com o público brasileiro.

E o cômico – mas um caminho que me pareceu inevitável. A área dos Estudos do Cômico é fragmentada e apresenta lacunas, mas ainda assim me revelou muito. Me mostrou principalmente que o uso do cômico não é necessariamente engraçado, mas que pode ser usado para fazer e reforçar uma crítica. Uma comicidade que ressalta a crueldade do mundo, da linguagem, da sociedade.

Nesse processo, encontrei algumas inspirações. O trabalho das tradutoras Gitta Honegger e Chantal Wright e dos tradutores Rodrigo Lacerda e Jonathan Franzen: trabalhos que buscam, de alguma forma, ter uma voz e dialogar com o texto de partida, além de trazer camadas de sentido do contexto de chegada. Essas inspirações me incentivaram a deixar minha voz explícita na tradução.

“Como as múltiplas camadas de significado e as tensões discursivas na obra de Elfriede Jelinek podem ser traduzidas, considerando os desafios do feminismo, do cômico e da crítica social?” – essa foi minha pergunta de pesquisa. São perspectivas teóricas que surgiram a partir do seu próprio texto. Um texto com preocupações e inquietações de gênero. Com uma certa comicidade nem um pouco engraçada. Um texto para o teatro. E essas três perspectivas acabam dialogando com maneiras de pensar e ver a própria tradução. E agora esboço uma resposta para a minha pergunta de pesquisa: com uma tradução que traga camadas, que se preocupe com o feminismo, com o cômico, e que não se omita quando sente que é necessário falar algo. Uma tradução que se permite ter uma voz conscientemente audível.

Mas uma voz que não se sobrepõe a sua. Uma voz que tenta chamar atenção para o seu texto – a voz mais alta de todas. Tentei, com ajuda dessas vozes, dar voz a você. E principalmente dar voz à *Sobre animais*, uma peça que mostra a grande incongruência presente na linguagem entre os gêneros: entre discursos e clichês que a sociedade associa a mulheres e a homens para falar sobre amor, sexo e abuso – e sobre como esses discursos não se encontram e criam ainda mais distância e violência.

E, no final, sinto que escrevi um texto com palavras que não são apenas minhas, mas também suas. Busquei uma intervenção discursiva consciente para conversar com seu texto, para fazer sentido dele aqui.

Ainda pode ter muita coisa para frente. Como será que a tradução polifônica funciona para traduzir outros textos seus? E ainda: como seria ouvi-la no palco? Para mim, seria uma honra e uma alegria imensa ver esse texto sendo trabalhado por uma companhia. Quem sabe?

E a tradução polifônica funcionaria para pensar outros textos? Realmente acredito que toda a tradução já é de certa forma polifônica. Mas buscar fazer isso de propósito, de forma evidente e consciente, talvez seja uma maneira de nos colocar como humanos na frente de um mundo que está trocando sua capacidade intelectual para a inteligência artificial. Uma maneira de quem traduz levantar a mão e dizer “também estou aqui”, “também escrevi este texto” e “também já li outras coisas que podem contribuir para me aproximar desse novo texto e transformá-lo em outro idioma” – e mostrar que, assim como o riso, a literatura também é uma atividade extremamente humana. Em outros textos, com outras vozes e referências, pode ser uma das maneiras de trazer a visibilidade da tradução à tona.

Refletir sobre a tradução da sua obra me ensinou muito sobre tradução – sobre como a tradução não é um ato de silêncio de quem traduz, mas sim um ato de polifonia, de vozes que se juntam com um objetivo comum. Assim como a polifonia musical, quando vozes diferentes cantam juntas: sinto que escrevemos um pouco juntas.

Com gratidão, respeito e admiração,

Gisele Eberspächer

REFERÊNCIAS

- AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- ARCURI, Fabrizio. Dialogo con Fabrizio Arcuri. Entrevista concedida a Lucia Amara. In: JELINEK, Elfriede. **FaustIn and out: Dramma secondario basato su Urfaust**. Tradução de Elisa Balboni e Marcello Soffritti. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2014. p. 151-156.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ARROJO, Rosemary. Fidelity and The Gendered Translation”. In: **TTR: traduction, terminologie, redaction**. v. 7, n. 2. 1994. p. 147-163.
- ARTEEL, Inge. Der Tod und das Mädchen I-V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße. Die Stadt. Der Überfall. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 174-185.
- AUGYSTOVÁ, Zuzana; BELOBRATOW, Alexander W.; STRIGL, Daniela. Sprachspiel – Satire – Subversion: zu den Traditionen der Komik bei Elfriede Jelinek. In: JANKE, Pia; SCHENKERMAYR, Christian. **Komik und Subversion: Ideologiekritische Strategien**. Viena: Praesens Verlag, 2020. Pp. 179–188.
- BACHLEITNER, Nobert. Subversive Komik in der Literatur. JANKE, Pia; SCHENKERMAYR, Christian. **Komik und Subversion: Ideologiekritische Strategien**. Viena: Praesens Verlag, 2020. P. 163-178.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BALBINI, Elisa; SOFFRITTI, Marcello. Introduzione. In: JELINEK, Elfriede. **FaustIn and out**. Dramma secondario basato su Urfaust. Tradução de Eliza Balboni e Marcello Soffritti. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2014.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BASSNETT, Susan. Trabalho de Mulheres. Tradução de Letícia Horta. **Tradução em Revista**. 2021, fascículo 31. Disponível em <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.54989> Acesso em 01 de março de 2023.
- BASSNETT, Susan. (1992). “Writing In No Man’s Land: Questions of Gender and Translation”. **Ilha do Desterro**, n. 28, 1: p. 63-73, jul-dez.
- BARBOZA, B.; CASTRO, O. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?. **Tradterm, [S. l.]**, v. 29, p. 216-250, 2022. DOI: 10.11606/issn.2317-9511.v29i0p216-250. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/134563>. Acesso em: 1 mar. 2023.

BEARD, Mary. **Woman & Power: A Manifesto**. Londres: Profile Books, 2017.

BERGER, Peter. **O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana**. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BÖHMISCH, Susanne. A propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek. In: THIÉRIOT, Gérard. **Elfriede Jelinek et le devenir du drame**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006.

BOHUNOVSKY, Ruth. "Em caso de dúvida, sempre o cômico!": o teatro de Elfriede Jelinek. In: **Pandaemonium**, São Paulo, v. 23, n. 39, jan.-abr. 2020, p. 128-157. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372339128>> Acesso em 15 de jun. 2021.

_____. Traduzir e Publicar o Teatro de Elfriede Jelinek no Brasil: Por que, O que e Como?. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 41, n. 3, p. 201–220, 2021. DOI: 10.5007/2175-7968.2021.e83485. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/83485>. Acesso em: 2 jan. 2025.

_____. Saí da Casa de Bonecas. E agora? A história circular de Nora aos olhos de Elfriede Jelinek. In: JELINEK, Elfriede. **O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades**. Tradução: Angélica Neri, Gisele Eberspächer, Luiz Abdala Jr. E Ruth Bohunovsky. São Paulo: Temporal, 2023. pp. 11-29.

BUKOWSKI, Charles. **Factótum**. Trad. Emanuela Siqueira. São Paulo: Harper Collins, 2023.

BURRI, Nadine. **Ein Faus - Zwei Gegenspieler - Drei Stücke**. Kulturkritik. 12 mar. 2012.

CANTUÁRIA, Manuela. A mulher engraçada vai contra todos os ideias do feminino. [Entrevista concedida a] Isabelle Moreira Lima. **Gama**, maio, 2024. Disponível em <[CASTRO, Jéssica Fraga de. **A intertextualidade e a dramatização da história em Ulrike Maria Stuart, de Elfriede Jelinek**. Orientador: Christoph Schamm. 2011. 62 p. TCC \(Licenciatura em Letras\) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/32863>>. Acesso em: 15 janeiro 2025.](https://gamarevista.uol.com.br/semana/quem-te-faz-rir/manuela-cantuarial-mulher-comedia-humor-feminismo/#:~:text=Manuela%20Cantuária%3A%20“A%20mulher%20engraçada,todos%20os%20ideais%20do%20feminino”&text=Manuela%20Cantuária%20está%20a%20qui%20para,escrita%20de%20comédia%20no%20Brasil.> Acesso em 15 jun. 2024.</p>
</div>
<div data-bbox=)

CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (orgs). **Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives**. Nova York: Routledge, 2017.

CASTRO, Olga; ERGUN, Emek. Pedagogies of Feminist Translation: Rethinking Difference and Commonality across borders. in: CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (orgs). **Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives**. Nova York: Routledge, 2017. p. 93-108.

CASTRO, Olga; ERGUN, Emek. Feminism and Translation. In: **The Routledge Handbook of Translation and Politics**. FERNÁNDEZ, Fruela; EVAN, Jon (Orgs.) Nova York: Routledge, 2018. p. 125-143.

CASTRO, O.; ERGUN, E.; VON FLOTOW, L.; SPOTURNO, M. L.; GUIMARÃES BARBOZA, B. R.; PULIDO, M. Rumo aos Estudos Feministas Transnacionais da Tradução. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. **Mutatis Mutandis**. Revista Latinoamericana de Traducción, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 2–10, 2020. DOI: 10.17533/udea.mut.v13n1a01. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/341249>. Acesso em: 29 mar. 2023.

CHAMAYOU-KUHN, Cécile. "gewalt zeugt gewalt!": Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus. Eine Bestandsaufnahme. In: KAPLAN, Stefanie (org.). **"Die Frau hat keinen Ort": Elfriede Jelineks feministische Bezüge**. Viena: Praesens Verlag, 2012. p. 28-47.

CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a metafórica da tradução. Tradução de Norma Viscardi. In: Ottoni, Paulo (Org.). **Tradução: a prática da diferença**. Campinas, SP: FAPESP/UNICAMP, 1998.

CHIARO, Delia. "Translation and Humour, Humour and Translation". In: Chiaro, Delia (org). **Translation, Humour and Literature**, Volume 1. Londres/Nova York: Continuum, 2010. p. 1-32.

CHIARO, Delia. "Humor and Translation". In: Attardo, Salvatore (org.). **The Routledge Handbook of Language and Humor**. New York: Routledge, 2017. p. 414-429.

CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CORDINGLEY, Anthony; MANNING, Céline Frigau. "What is Collaborative Translation?" In: CORDINGLEY, Anthony; MANNING, Céline Frigau (Orgs.). **Collaborative Translation: From Renaissance to the Digital Age**. Londres: Bloomsbury, 2017. p. 4-12.

DE SOUZA CASTRO, Marcelle. **Tradução, Ética e Subversão: Desafios práticos e teóricos**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=10747@1>. Rio de Janeiro, 2007.

DEGNER, Uta. Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: JANKE, Pia (org). **Jelinek Handbuch**. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013. p. 2-8.

DIEZ, Georg. Am Tag danach: Besuch bei Elfriede Jelinek. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, nr. 41, 10 out. 2004. Freuilletín p. 1.

DI GIOIA, Elena. Focus Elfriede Jelinek. In: JELINEK, Elfriede. **FaustIn and out**. Drama secundario basato su Urfaust. Tradução de Eliza Balboni e Marcello Soffritti. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2014.

DORLIN, Elsa. **Sexo, Gênero e Sexualidades**: Introdução à teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu e Crocodilo, 2021.

EAGLETON, Terry. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Tradução: Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

EBERSPÄCHER, Gisele. "Suplicantes", de Elfriede Jelinek: a tradução do gênero em uma perspectiva feminista. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S. l.], v. 29, n. 2, p. 45–57, 2024. DOI: [10.17851/2238-3824.29.2.45-57](https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/53952). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/53952>. Acesso em: 17 jan. 2025.

EBERSPÄCHER, Gisele. Elfriede Jelinek's *Die Schutzbefohlenen* in Translation: The Literary Canon among the refugee crisis and its translation strategies. In: ALMEIDA E PINHO, Jorge (org). **Discontents in Translation: The Canon Reloaded**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2025.

ERGUN, Emek; KRIPPER, Denise; MEÏ, Siobhan; RUSSELL, Sandra Joy; RUTKOWSKI, Sara; SHREAD, Carolyn; SOLBERG, Ida Hove. Women (re)writing authority: A roundtable discussion on feminist translation. In: FLOTOW, Luise von; KAMAL, Hala (orgs). **The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender**. Oxon: Routledge, 2020. (p. 5-14).

ÉSQUILO. As Suplicantes. In: _____. **Tragédias**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais**: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FIDDLER, Allyson. **Rewriting reality**: An Introduction to Elfriede Jelinek. Oxford: Berg Publishers Limited, 1994.

_____. Jelinek's Ibsen: 'Noras' Past and Present. In: ROBERTSON, Ritchie; TIMMS, Edward (orgs). **Theatre and performance in Austria from Mozart to Jelinek**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1993. P. 126-138.

FLEIG, Anne. (Post-)dramatische Schreibverfahren. In: Janke, Pia (Org.). **Jelinek-Handbuch**. 2. Ed. Berlim: J. B. Metzler, 2024.

FONSECA, Carlos Alberto da. Pilares da Sociedade, de Henrik Ibsen. **Dramaturgias**, [S. l.], n. 10, p. 205–358, 2019. DOI:

10.26512/dramaturgias.v0i10.24890. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24890>. Acesso em: 14 dez. 2024.

FRANZEN, Jonathan. **The Kraus Project**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.

FREUD, Sigmund. Obras completas, Volume 7: **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Trad. Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FROTA, M. P. Traduzir é mesmo manipular?. **Revista Linguagem em Foco**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 57–64, 2019. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/1602>. Acesso em: 28 jan. 2025.

GEIER, Manfred. **Do que riem as pessoas inteligentes?** Trad. André Delmonte e Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

GREINER, Bernhard. Komik, das Komische/Subversität des Komischen. In: JANKE, Pia; SCHENKERMAYR, Christian. **Komik und Subversion: Ideologiekritische Strategien**. Viena: Praesens Verlag, 2020. pp. 48-61.

GUIMAMÃES, Carolina de Mello. A representação do feminino em duas traduções para o português brasileiro de A Vegetariana, de Han Kang. **Criação & Crítica**, n. 27, p., nov. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

GÜRTLER, Christa; MERTENS, Moira. Frauenbilder. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 272-276.

GÜRTLER, Christa (org). **Gegen den schönen Schein**. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main: Verl. Neue Kritik, 1990.

GÜRTLER, Christa. Vorwort. In: GÜRTLER, Christa (org). **Gegen den schönen Schein**. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main: Verl. Neue Kritik, 1990.

HAIDER, Hans. Wie Frau Nora das Kapital bedient. **Presse**, Viena, 09 de outubro de 1979.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras** – Cachorros, pessoas e alteridade significativa. Trad. Pê Moreira. São Paulo: Bazar do Tempo, 2023.

HAß, Ulrike. Textformen. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 62-68.

HOFFMANN, Yasmin. **Elfriede Jelinek: Une Biographie**. Paris: Ed. J. Chambon, 2005.

_____. “Hier lacht sich die Sprache selbst aus”: Sprachsatire – Sprachspiele bei Elfriede Jelinek. In: BARTSCH, Kurt; HÖFLER, Günther A. **Elfriede Jelinek**. Graz/Viena: Verlag Droschl, 1991.

HONEGGER, Gitta. Elfriede Jelinek: How to get the Nobel Prize without really trying. Theater: 2006, n. 36, vol. 2, pgs. 4-19. <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1215/01610775-36-2-4>> Acesso em 24 fev. 2023.

HONEGGER, Gitta. O estranho por trás da palavra: das peças de Thomas Bernhard ao teatro anatômico de Elfriede Jelinek. In: KONZETT, Matthias (Org.) **O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard**. Organização da Tradução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

IBSEN, Henrik. **Uma casa de bonecas**. Trad. Leonardo Pinto Silva. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2024.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

JANKE, Pia (org). **Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich**. Viena: Jung und Jung, 2002.

_____ (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2013.

_____; KAPLAN, Stefanie. Politisches und feministisches Engagement. In: JANKE, Pia (org). **Jelinek Handbuch**. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlag, 2013. p. 9-20.

_____; KOVACS, Teresa. Publikationsformen und Werküberlieferung. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 27-33.

_____. Debatten und Skandalisierungen. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 225-340.

_____ (org). **Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. Teil 1**. Viena: Praesens Verlag, 2014.

_____ (org). **Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. Teil 2**. Viena: Praesens Verlag, 2014.

_____; SCHENKERMAYR, Christian; TEUTSCH, Susanne (Orgs.). **LIBRETTO: Zukunftswerkstatt Musiktheater**. Viena: Praesens Verlag, 2020.

JANKE, Pia; SCHENKERMAYR, Christian. Eileitung. In: JANKE, Pia; SCHENKERMAYR, Christian. **Komik und Subversion: Ideologiekritische Strategien**. Viena: Praesens Verlag, 2020.

JELINEK, Elfriede. *Ich möchte seicht sein*. In: **Theater heute**: Jahrbuch, 1983, p. 102.

_____. **Die Ausgesperrten**. Hamburgo: Rowohlt, 1985.

_____. Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. **Spectaculum** 43. Moderne Theaterstücke. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1986, p. 228-229.

_____. Elfriede Jelinek. Entrevista concedida a Gabriele Presber. In: PRESBER, Gabriele. **Die Kunst ist weiblich**. Munique: Droemersch Verlag, 1988. p. 106-132.

_____. Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Entrevista concedida a Anke Roeder. In: ROEDER, Anke (org). **Autorinnen: Herausforderung an das Theater**. Frankfurt: Suhrkamp, 1989. p. 141-160.

_____. ROEDER, Anke. Jelinek im Gespräch mit Anke Roeder. Programa da peça "Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte", Bonn, 1990.

_____. **Theaterstücke**: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft / Clara S. musikalische Tragödie / Burgtheater / Krankheit oder Moderne Frauen. Hamburg: Rowohlt, 1992a.

_____. **Lust**. Tradução de Aires Graça. Lisboa: Editorial Estampa, 1992b.

_____. **A pianista**. Tradução de Aires Graça. Lisboa: Edições Asa, 1994.

_____. "Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer." Entrevista concedida a Adolf-Ernst Meyer. In: MEYER, Adolf-Ernst; JELINEK, Elfriede; HEINRICH, Jutta. **Sturm und Zwang: Schreiben als Geschlechterkampf**. Hamburg: Klein, 1995. p. 7-74.

_____. "Sujet impossible": Gespräch mit Elfriede Jelinek. Entrevista concedida a Yasmin Hoffmann. Germanica 18 (1996), S. 166-175.

_____. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften/ Clara S. musikalische Tragödie/ Burgtheater/ Krankheit oder Moderne Frauen. Hamburgo: Rowohlt, 2004a.

_____. Es gab Leitungswasser zur Pizza. Entrevista concedida para o jornal Falter. Viena: 15 out. 2004, (2004b) nr. 42/04. p. 61.

_____. Habe gebetet, dass ich ihn nicht bekomme. Entrevista concedida para o jornal Profil. Profil, nr. 42, 11 out. 2004, (2004c) p. 124-125.

_____. Im Abseits. 2004d. Disponível em <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/>> Acesso em 11 set. 2023.

_____. Ich gehe nicht mehr aus dem Haus. Entrevista concedida para Günter Kaindlstorfer. Disponível em <http://www.kaindlstorfer.at/index.php?id=227>> Acesso em 24 de abril de 2023.

_____. Über Tiere. In: **Falter**. Viena, janeiro e fevereiro de 2006. Política. pp. 8-12.

_____. **As amantes**. Tradução de Aires Graça. Lisboa: Edições Asa, 2006.

_____. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. Entrevista concedida para Judith Gerstenberg. Publicada no Programa da peça Über Tiere, com direção de Ruedi Häusermann, no Burgtheater. Viena: 2006/2007.

_____. "Die Ameisen werden uns überleben". Entrevista para Barbara Gronau. Elfriede Jelinek: "Über Tiere" [1. Gronau, Barbara: „Die Ameisen werden uns überleben“. Ein Interview mit Elfriede Jelinek, in: Programmheft des Theaters am Neumarkt Zürich zu Elfriede Jelineks „Über Tiere“, 2007].

_____. **Os Excluídos**. Tradução de Fernanda Monta Alves. Lisboa: Asa Editores, 2008.

_____. **Drei Theaterstücke**. Die Kontrakte des Kaufmanns; Rechnitz (Der Würgeengel); Über Tiere. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009.

_____. **A pianista**. Tradução de Luiz S. Kraus. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. **FaustIn and out**. 2012a. Disponível em <<https://www.elfriedejelinek.com/ffaustin.html>>. Acesso em 11 set. 2023.

_____. **Singen.Tanzen.Schreien**. Site Elfriede Jelinek. Disponível em <<https://www.elfriedejelinek.com/fpussy.html>>. 2012b. Acesso em 22 mai. 2023.

_____. **Desejo**. Tradução de Marcelo Rondinnelli. São Paulo: Tordesilhas, 2013.

_____. **Rein Gold**. Hamburgo: Rowohlt, 2013.

_____. **Manual de Sabotagem**: Escritos sobre política, memória e capitalismo. Tradução: Bruno Monteiro. Porto: Deriva, 2014.

_____. **Capital Fuck: os contratos do comerciante** – uma comédia bancocrática. Tradução de Helena Topa. Vila do Conde: Verso da História, 2015.

JELINEK, Elfriede. Shadow. Eurydice Says. Trad. Gitta Honegger. In: **PAJ: A Journal of Performance and Art**. 2017, n. 39, v. 1, pp. 73–118. Disponível em <https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00354>. Acesso em 2 jan. 2025.

_____. "Greifvogel: I am a bird of prey". Entrevista para Gitta Honegger. In: JELINEK, Elfriede. **Three Plays**. Tradução de Gitta Honegger. Calcuta: Seagull Books, 2019.

_____. Nobel Laureate Elfriede Jelinek on how she uses theatre as a licence to seize speech. Entrevista concedida para BRAHME, Milind; KUMARI, Arati. The Hindu. 31 out. 2020. Disponível em <<https://www.thehindu.com/books/books-authors/nobel-laureate-elfriede-jelinek-on-how-she-uses-theatre-as-a-licence-to-seize-speech/article32989885.ece>> Acesso em 20 de maio de 2023.

JELINEK, Elfriede. **On the Royal Road: The Burgher King**. Trad. Gitta Honegger. Calcuta: Seagull Books, 2020b.

JELINEK, Elfriede. **Rein Gold**. Trad. Gitta Honegger. Londres: Fitzcarraldo Editions, 2021.

_____. **Angabe der Person**. Hamburgo: Rowohlt, 2022.

_____. Sonne/Luft. Das Stück: fev. 2023b.

_____. Elfriede Jelinek. Site da autora. Disponível em <<http://elfriedejelinek.com>> Acesso em: 11 set. 2023.

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

_____. **The children of the dead**. Trad. Gitta Honegger. New Haven: Yale University Press, 2024.

JELINEK, Elfriede; LANDES, Brigitte. **Jelinek Wahl: Literarische Verwandschaften**. Munique: BTB, 1998.

JELINEKS "NORA" aus Graz. **Volksstimme Wien**, Viena, 27 de novembro de 1979.

JEZIERSKA, Agnieszka. "Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern.": Textuelle und gesellschaftliche Grenzen in Jelineks Über Tiere. In: KAPLAN, Stefanie (org.). **"Die Frau hat keinen Ort"**: Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Viena: Praesens Verlag, 2012. p. 120-135.

JÜRS-MUNBY, Karen. Abraumhalde; FaustIn and out. In: JANKE, Pia (org.). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 203-207.

KALLIN, Britta. Scheitern als Perspektive - Feministischer Pessimismus als Werkzeug des jelinekschen Radikaltheaters. In: KAPLAN, Stefanie (org.). **"Die Frau hat keinen Ort"**: Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Viena: Praesens Verlag, 2012. p. 98-116.

KARGL, Elisabeth; QUINTIN, Hervé. "Permis de traduire". Elfriede Jelinek, dramaturge du langage dans Über Tiere / Animaux. **Germanica**, n. 54, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/germanica.2546> Acesso em 29 dez. 2024.

KASTBERGER, Klaus. Medien. In: JANKE, Pia (org.). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. P. 301-305.

KINDT, Tom. Komik. In: Wirth, Uwe. **Komik**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017. P. 2-6.

_____. Humor. In: Wirth, Uwe. **Komik**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017. P. 7-11.

KLEINE, Tassia. **Wir sehen fern, aber wir sind es nicht: superficialidade, política e intertextualidade na tradução do texto teatral *Nach Nora*, de Elfriede Jelinek.** 2023. Doutorado em Letras – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

KOBERG, Roland. **Gretchenpalimpsest aus dem Keller.** Kultiversum, 28 mai. 2013. Theater Heute.

KON, Artur. **Elfriede Jelinek: do texto impotente ao teatro impossível.** 2021. Doutorado em Filosofia – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

KONZETT, Mathias Piccolruaz. Foreword. In: KONZETT, Mathias Piccolruaz; LAMBFAFFELBERGER, Margarete (orgs). **Elfriede Jelinek: Writing Woman, Nation, and Identity: A critical anthology.** Cranbury: Associated University Press, 2007. Pp. 7-22.

Kotthoff, Helga. Humor und Geschlechterverhältnisse. In: Wirth, Uwe. **Komik.** Stuttgart: J.B. Metzler, 2017. P. 147-159.

KOVACS, Teresa. **Drama als Störung: Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas.** Bielefeld: Transcript Verlag, 2016.

LACERDA, Rodrigo. **Hamlet ou Amleto?** Shakespeare para jovens curiosos e adultos preguiçosos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

LAERA, Margherita. **Theatre & Translation.** Londres: Red Globe Press, 2020.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático.** Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

LÜCKE, Bärbel. Faust und Margarethe als Untote: Zu Elfriede Jelineks *FaustIn and out. Sekundärdrama zu Urfaust* - offene/verdrängte Wahrheiten in freiheitlichen Zeiten. In: JANKE, Pia (org). **Jelinek[Jahr]Buch: Elfriede Jelinek** Forschungszentrum 2012. Viena: Praesens Verlag, 2012. p. 23-72.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades: Zooliteratura e os Limites do Humano.** São Paulo: Instante, 2023.

MAIA, Helena; BOHUNOVSKY, Ruth. zum Theater: Estética teatral e ensaísmo em Elfriede Jelinek à luz de duas peças. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, Brasil, v. 28, p. 1–30, 2024. DOI: 10.11606/1982-8837e230658. Disponível em: <https://revistas.usp.br/pg/article/view/230658>.. Acesso em: 29 dez. 2024.

MAIER, Carol; MASSARDIER-KENNEY, Françoise. Gender in/And Translation. In: ROSE, Marilyn Gaddis (Org.). **Translation Horizon: Beyond the Boundaries of Translation Spectrum.** Binghamton: SUNY Press, 1996.

MATHIAS, Dionei. **Função e figuração de emoções na obra de Elfriede Jelinek.** Orientador: Paulo Astor Soethe. Tese de doutorado – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MAYER, Hans. Kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Elfriede Jelinek. In: JELINEK, Elfriede. **Die Klavierspielerin – Nobelpreis für Literatur 2004**. Berlin: Coron, 2005.

MAYER, Norbert. Mit Doktor Faust in Elfriede Jelinek Keller. **Die Presse**: 10 mar. 2012. p. 29. Kultur.

MAYER, Verena; KOBERG, Roland. **Elfriede Jelinek: Ein Porträt**. Hamburgo: Rowohlt, 2006.

MEISTER, Monika. Bezüge zur Theatertradition. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 68-73.

MHEREB, Maria Teresa. Gênero e Divisão do Trabalho de Tradução: o Caso da Poesia Traduzida no Brasil. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, v. 11, n. 2, p. 01–19, 2022. DOI: 10.26512/belasinfiéis.v11.n2.2022.41365. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/41365>. Acesso em: 27 dez. 2024.

MILLNER, Alexandra. Schreibtraditionen. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 36-40.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MONTEIRO, Bruno. Elfriede Jelinek, a respigadora. In: JELINEK, Elfriede. **Manual de Sabotagem**: Escritos sobre política, memória e capitalismo. Tradução: Bruno Monteiro. Porto: Deriva, 2014. p. 5-17.

MORAES, Bianca Barreto de. **O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades**: patriarcado, capitalismo e a literatura de Elfriede Jelinek no Brasil. Orientador: Gerson Roberto Neumann. 2019. 52 p. TCC (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/199997>>. Acesso em: 15 janeiro 2025.

MORINI, Massimiliano. **Theatre Translation: Theory and Practice**. Londres: Bloomsbury, 2022.

MÖSER, Cornelia. Gender Travelling across France, Germany and the US: The Feminist Gender Debates as Cultural Translations. In: CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (orgs). **Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives**. Nova York: Routledge, 2017. p. 80–92.

NERI, Angélica; EBERSPÄCHER, Gisele Jordana; SIMÕES, Hugo; ABDALA JUNIOR, Luiz Carlos. Um projeto de tradução em trupe de obras dramatúrgicas de Thomas Bernhard. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 43, n. esp. 1, p. 146–170, 2023. DOI: 10.5007/2175-7968.2023.e92192. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/92192>. Acesso em: 27 dez. 2024.

NERI, Angélica; EBERSPÄCHER, Gisele; ABADALA JR., Luiz; BOHUNOVSKY, Ruth. Nora das tradutoras e do tradutor (ou uma nota jelinekiana dos tradutores). In: 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. Pp. 33-37.

NICOLAU, Maria Eduarda Ososki. Verbete sobre Johann Nestroy. In: **Centro Austríaco**. Disponível em <<https://centroaustriaco.com/johann-nestroy-1801-1862/>> Acesso em 8 de dezembro de 2024.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

NOVÁKOVÁ, Lucie. **Nora, Clara und Vampirinnen**: feministische Dramentrilogie von Elfriede Jelinek. 30 de Outubro de 2007. Diplomarbeit. Univerzita J.E.Purkyně, V Ústí nad Labem, Orientadora: Mgr. Renata Cornejo.

PAVIS, Patrice. Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre. Tradução de Loren Kruger. In: SCOLNICOV, Hanna; HOLLAND, Peter. **The Play out of context**: Transferring plays from culture to culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

PACKLÉN, Sture. **Elfriede Jelinek**: Provocation as the Breath of Life. 2005. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/article/>> Acesso em 11 set. 2023.

PEWNY, Katharina; MARTENS, Gunther. Bearbeitungen. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 312-323.

PFLÜFER, Maja Sibylle. **Von Dialog zur Dialogizität**. Tübingen: Francke Verlag, 1996.

POLT-HEINZL, Evelyne. Ökonomie. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 262-266.

REINPRECHT, Christoph. Soziale Dynamiken von Komik und Subversion. In: JANKE, Pia; SCHENKERMAYR, Christian. **Komik und Subversion**: Ideologiekritische Strategien. Viena: Praesens Verlag, 2020. P. 86-95.

RICH, Adrienne. **The dream of a common language**. Nova York: W.W. Norton, 1978 (2013).

RIZZO, Jessica. Elfriede Jelinek's Melodramas of Multiple Exposure. **Austrian Studies**: Elfriede Jelinek in the Arena: Sport, Cultural Understanding and Translation to Page and Stage. Volume 22, 2014. Modern Humanities Research Association. P. 59-71.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin – o trajeto polifônico de uma metáfora. **Letras**, Curitiba, n. 41-42, 1992-93. Pp. 207-220.

ROSAS, Cecília; BITTENCOURT, Juliana; IZIDORO, Leila Giovana; MACEDO, Shisleni de Oliveira. Conjurando Traduções: a tradução coletiva de Caliban and the witch ao português brasileiro como estratégia feminista transnacional. **Mutatis Mutandis**: Revista Lationiamericana de Traducción, v. 13, n. 1, 2020. Pp. 177-138.

ROSAS, M. Por uma teoria da tradução do humor. **DELTA**: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, [S. l.], v. 19, n. 3, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/38348>. Acesso em: 2 fev. 2023.

ROSELLINI, Jay Julian. **Haider, Jelinek, and the Austrian Culture Wars**. Estados Unidos: Publicação independente/sem editora, 2009.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: UBU, 2017.

SANTAEMILIA, José. A Corpus-Based Analysis of Terminology in Gender and Translation Research. In: CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (orgs). **Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives**. Nova York: Routledge, 2017. p. 15–28.

SCHÄFFER, Eva. Was einer Autorin passiert, die etwas zu sagen hat. **Neue Zeit**, Viena, 09 de outubro de 1979. Kultur.

SCHEUCH, Manfred. Nora II: Vom Fließend zur Domina. **AZ**, Munique, 10 de outubro de 1979. Kultur.

SCHMIDMAIER, Irmgard. Humor, der zur Beklemmung wird. **Der Zürchner Oberländer**: 07 mai. 2007.

Sem Autor. Jelinek hinterfragt Goethe. Vorarlberger Nachrichten. 14 mar. 2012. Kultur.

SILVA-REIS, Dennys; MARTINS FLORES, Vinícius (Orgs). **Estudos da tradução e comunidade LGBT**: Sobre vozes entendidas e transformistas textuais. Salvador: Editora Devires, 2024.

SIMON, Sherry. **Gender in Translation**: Cultural identity and the politics of transmission. Londres: Routledge, 1996.

SMITH, Ali. Erosive. 2004. Disponível em < <http://textualities.net/ali-smith/erosive> > Acesso em 11 set. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Politics of Translation. In: _____. **Outside in the teaching machine**. Nova York: Routledge, 1993.

STEGEMANN, Bernd. Über Tiere. Ja natürlich. In: Elfriede Jelinek Über Tiere: Programa da peça. Kammerspiele, Deutsches Theater Berlin, 2006/07, Direção de Nicolas Stemann. s.p.

STEMANN, Nicolas. Ein Text, bei dem einem schlecht wird. Entrevista para Peter Laudenbach. **Revista Tip**: 17.05-30.05.2007. Nr. 11/2007, 36. Jahrgang. Berlim.

SVANDRLIK, Rita. Patriarchale Strukturen. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 267-271.

TAWADA, Yoko. **Portrait of a Tongue**. Trad. Chantal Wright. Ottawa: University of Ottawa Press, 2015.

TISSOT, Damien. Transnational Feminist Solitarities and the Ethics of Translation. In: CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (orgs). **Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives**. Nova York: Routledge, 2017. p. 29-41.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FERREIRA DE FREITAS, Luana; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs). *Literatura Traduzida: Tradução comentada e comentários de tradução*. Volume 2. Fortaleza: Substância, 2017. pp. 15-36.

Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/181534/Literatura%20traduzida.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em 11 set. 2023.

VIEGAS, Laisa. **Das vergessene Buch**: Escritoras de língua alemã pré-Segunda Guerra como lugares de memória. Monografia (Bacharelado em Letras Português-Alemão) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2024.

VOGEL, Juliane. Intertextualität. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 47-55.

_____. Intertextualität. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. 2 ed. Stuttgart: J.B. Metzler, 2024. p. 55-65.

VOLKSTHEATER (Viena). Elfriede Jelinek Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. Viena, 1991. Programa de peça de teatro.

VON FLOTOW, Luise. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. In: **Traduire la théorie**. n. 2, v. 4, 1991. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/238728257_Feminist_Translation_Contexts_Practices_and_Theories> Acesso em 11 set. 2023.

VON FLOTOW, Luise. **Translating and Gender**: Translating in the 'Era of Feminism'. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

FLOTOW, Luise von; FARAHZAD, Farzaneh (orgs). **Translating Women**: Different Voices and New Horizons. Nova York: Routledge, 2017.

VON HOFF, Dagmar. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften; Clara S.; Krankheit oder Moderne Frauen. In: JANKE, Pia (org). **Jelinekhandbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. p. 131-137.

ZEYRINGER, Klaus; GOLLNER, Helmut. **Áustria: Uma história literária**: Literatura, cultura e sociedade desde 1650. Trad. Ruth Bohunovsky. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

ZYMNER, Rüdiger. Satire. In: Wirth, Uwe. **Komik**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017. P. 21-25.

WEINZETTL, Sabrina. **Elfriede Jelineks Dramenästhetik am Beispiel des Theatertextes *Über Tiere***. Orientadora: Pia Janke. 2013. 36 pp. Trabalho de conclusão de Bacharelado – Universidade de Viena, Viena, 2013.

WILSON, Emily. Introduction. In: HOMER, **The Odissey**. Trad. Emily Wilson. Nova York/Londres: W.W. Norton & Company, 2018.

WIRTH, Uwe. Komik uns Suversion: Ein Mythos? In: JANKE, Pia; SCHENKERMAYR, Christian (orgs). **Komik und Subversion**: Ideologiekritische Strategien. Viena: Praesens Verlag, 2020.

_____. Ironie. In: Wirth, Uwe. **Komik**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017. P. 16-21.

WRIGHT, Chantal. **Yoko Tawada's Portrait of a Tongue**. Ottawa: University of Ottawa Press, 2013.

ANEXO

Über Tiere, de Elfriede Jelinek

(p. 9) Lieben ist eine bestimmte Art von Angewiesensein, mein sonderbarer Herr. Ich habe Ihnen schon einmal geschrieben, vor Jahren, und den FÜHRERSCHEIN für mich in die Hand gedrückt. Sie haben Das Papier damals nicht genommen, weggeschmissen, bevor noch der Stempel trocken war, sagten, Sie könnten schon fahren und die nach unten hin offenen Vollzugsstufen (Vollzugsstrafen? Egal. Sie fallen jedenfalls immer durch!) , die Ihnen drohen würden, machten Ihnen keine Angst, falls Ihnen eine Instanz leibhaftig entgentreten und es Ihnen besorgen würde, nein, nicht besorgen, eher: von Ihnen verlangen! Die Instanz würde Verlangen von Ihnen verlangen! Haben Sie nicht Sorge, daß Sie dieses Papier einmal vorzeigen müssen, das Sie nicht zu brauchen glauben? (Sie sagten, eine Instanz sei keine Instanz für Sie, da nicht fundiert genug); ich fürchte, Sie werden ihn auch diesmal nicht nehmen, Ihren Fahrschein, ich meine Führerschein. Und daher haben Sie auch nichts vorzuweisen. Ich lasse es mir trotzdem nicht nehmen, ihn Ihnen zu verweigern, diesen Schein. So, dafür haben Sie mir jetzt anscheinend mein Scheinen weggenommen. Schein muß weg, so oder so. Aber so nicht! Hände weg davon, Übersetzer! Es ist das alles also ein Geben und gleichzeitig Nichtgeben, Nichthergeben und ein Nehmen und Nichtnehmen (aber dafür ein Hernehmen?). Ich sage Sie zu Ihnen, weil ich nicht mehr die nötige Kraft habe, du zu sagen, etwas tief aus mir drinnen herauszuholen, und das auch noch immer dann, wenn Sie es wünschen. Ich bin zu müde, und zwar für alles, aber nicht für Das Alles, von dem ich vorhin gesprochen habe, denn Das Alles ist das Leibhaftige, und das ist fundiert, im Gegensatz zur Instanz, die ihr Fundament erst noch graben muß. Da könnte ja jede kommen und ein Loch (p. 10) wollen. Versuche, Sie vor mir zuzuschieben wie einen Vorhang, scheitern. Aber der bloße Versuch, nicht zu lieben, ist ebenfalls sehr anstrengend. Wie trauere ich vergangenen Zeiten nach, als es möglich war zu lieben und nicht zu lieben! Zu lieben, indem man nicht geliebt hat. Das war wunderbar und sehr großzügig vom eigenen Körper, der auf die Besichtigung von Sehenswürdigkeiten freiwillig verzichtet hat. Wer tut sich sowas heute noch an? Doch, da hat sich einer freiwillig gemeldet: Der Körper stellt sich sofort an (nicht dumm an!), wenns was zu sehen oder gratis gibt, und wenn er stundenlang in der Schlange warten muß, für das eine Einzige. Ein ehrgeiziges Ziel, lieben und

gleichzeitig nicht lieben, das ich seit meiner Jugend nicht mehr erreicht habe, doch damals gings von selber. Lieben, indem man links liegen läßt, obwohl man nehmen könnte! Auf den Fußpfad verzichten, den Fußtritt vermeiden. Mein Körper war einmal dazu da, nicht nur dazu, aber auch. Ein Pfad zu werden für das betretende Liebkosen. Für das unbesorgte Besorgen. Er hatte sich zu diesem Zweck (falls mal einer daherkommt, und dann waren Sie es, zu dumm, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit hat schon genügt, und Sie waren da, inmitten einer kleinen Schar anderer Menschen, die ich kannte, Sie kannte ich nicht, na, das hab ich inzwischen gründlich nachgeholt, nicht zu unserem Besten!) aufrecht gehalten, um in diesem ponderabilen (imponderabilen?) Moment zu verharren, nein, eher: steckenzubleiben. Was meine ich damit? Einen schweren Felsbrocken, der auf einem Abgrund balanciert, bereit hinunterzufallen, nein, nicht bereit, der liegt eh fest, Fußtritt dagegen, nein, der fällt nicht, nie, außer vielleicht der Fels darunter wird durch irgendwas, das kein Versehen ist, denn wir sehen ihn ja, den Fels, nicht wahr?, gelockert (p. 11) (Erdbeben) oder ausgewaschen (Überschwemmung). Na, jedenfalls hat dieser Moment, in dem ich mich, wie allerdings in jedem andren Moment auch, mühsam aufrechtzuhalten versuchte, schon genügt. Nichts hat mich drauf vorbereitet, auf diesen tiefen Fall der Liebe, der ein Fall ist, dem kein Arzt helfen kann. Er ist ein unheilbarer Fall, wie der Volksmund sagt. Man hat keinesfalls die nötige Kraft, sich dem entgegenzustemmen (ich habe leider auch sonst keine Kraft mehr, die nötig wäre, egal für was und egal, wieviel man davon brauchen würde, von der Kraft meine ich), man scheint schwer wie dieser Fels, den ohnehin keine Kraft der Welt bewegen könnte, aber man ist doch, ich muß es leider sagen: gefährdet wie ein Blinder vorm Unterhaltungsfernsehn. Wer weiß, was passiert. Die Umwelt ist verdeckt. Sie könnte einem helfen, sie könnte einem nicht helfen. Man selber kann keinesfalls fallen. Sobald man das weiß, kann man sich fallenlassen. Die Liebe ist doch so: Entweder man will dies oder man will das. Entweder man kriegt es oder nicht. Besser: Entweder man kann es sich leisten oder nicht. Einmal noch, sagt die Mutter. Das ist nicht nett von ihr. Alles ist so. Der Ort der Tat muß danach wieder hergerichtet werden, als hätte die Tat nie stattgefunden. Aber die Tat ist unumgebar. Unumgänglich. Ist es wirklich unumgänglich, daß die Liebenden persönlichen Umgang miteinander haben? Darauf kann ich nur mit ja antworten. Ich wollte, es wäre anders, da könnte man sich viel ersparen, und dem Körper ginge der Saft nie aus, man müßte nie in der Nacht nach einer Tankstelle suchen, die noch offen hat. Man richtet sich, hat man diesen Umgang mit dem anderen nicht irgendwie

umgehen können, in allem, auch wenn man fest wie ein Fels irgendwo, wo es auch fest ist, herumliegt, nach diesem (p. 12) anderen. Das wird irgendwann zu einer unartigen Umgehungsart – so nennt man neuerdings die Umgangsart - mit einem selbst. Mit sich selbst hat man beim Umgehen die besten Manieren, anstatt daß man sich großräumig umfahren würde, geht man mit sich um. Obwohl nichts fallen kann, richtet man sich, und zwar nicht nach dem Richtfest, bei dem ein schönes Dach drüberkäme, was man gehörig feiert, denn endlich kann man sich einheizen, und die Wärme kann oben nicht raus, außer beim Schornstein. Man richtet sich nach einer fremden Labilität, die sich mal hierhin und mal dorthin dreht, als ob das eine neue spezifische Verkehrsform wäre. Man richtet sich ununterbrochen, man richtet sich her, man richtet sich wieder weg, man wird gerichtet, man ist besorgt, man hat nur noch Besorgnisse, man überlegt, was man sonst noch zu besorgen hätte (immer diese Besorgnis, was die alles kann, unglaublich!), man wartet nur noch mit dem Einkaufen, ob nicht doch das Telefon klingelt in der schmalen Zwischenzeit, die man aus dem Haus schlüpft wie eine Elritze, um sein Leben zu erhalten, zumindest mit dem Nötigsten, und schon ist man wieder da, nein, man ist nicht da, denn das Telefon hat man jetzt ja immer an seinem Körper, jaja, der Körper: jederzeit bereit zu kommen, aber man wird nicht kommen gelassen, und man wartet nie gelassen auf das Kommen wie früher auf das Klingeln, als die Telefone noch zu Hause angenagelt waren, aua, ich schäme mich wegen der Inflation des Wortes Kommen und der hohlen Scherze mit dem Wort Kommen, wie immer, ich habe das schon so oft im Mund gehabt wie ein Alter sein Gebiß, und wie gern vergißt er das am Grund des Glases, durch das er jetzt schon in der Ewigkeit die Fische schwimmen sehen kann. Also ich zumindest habe immer nur noch gewartet, (p. 13) etwas in Gebrauch zu nehmen, von dem ich nicht einmal wußte, was es war. Die Zeit nimmt man wie selbstverständlich in Gebrauch, sie vergeht unter uns und mit uns, sie richtet sich nach irgendwelchen Gestirnen, die sich in sinnlosem Begehren um irgendwelche andren Gestirne drehen, ich habe nie verstanden wieso und wie, denn das Begehren kann nicht soviel bewirken, es kann viel, doch soviel auch wieder nicht; aber da ist doch eine Orientierung nach der Zeit, und die Zeit ihrerseits orientiert sich ebenfalls, jetzt gehe ich gleich fragen, wonach oder nach wem, und dann schreibe ich es hierhin, das geht ganz leicht: So. Einschub beendet, aber wonach habe ich mich orientiert in der Liebe? Nach einem Mitvorhandensein von allem anderen? Hat das zu einer Art Weltliebe geführt, zu einer Öffnung der Welt gegenüber, wie es einer ordentlichen Liebe stehen würde, wenn er

ihr noch stünde und nachdem sie sich lang genug blöd angestellt und jetzt ein offenes Kassenhäuschen gefunden hat, wo sie heimzahlen kann, wo sie heimwerken und nageln kann, ohne zu Hause zu bleiben? Also ich sage jetzt einmal doch: du, das Wort ist einfach kürzer, egal, wie groß der Abstand zwischen uns ist, also: Jedesmal wenn ich dich angeschaut habe, habe ich das Gefühl gesucht, Teil eines Systems zu sein, an dem andre auch einen Teil haben, die Liebe soll ja die Welt regieren, und zwar neben dem Geld und neben zweihunderttausend Sachen, die auch noch die Welt regieren, zum Beispiel die Religionen, eine vor allem, ich sage nicht welche, nur soviel: Es ist eine Weltreligion! Ich habe jetzt schon genug von ihr. Das kann ja fast jede von sich sagen! Jetzt sind wir aber bei der Liebe, in der jeder andre die Welt für wieder einen andren ist, der aber nicht jeder sein kann, sondern nur ein ganz Bestimmter. Und das soll eine (p. 14) Weltreligion sein? Nein danke. Hab ich doch nie behauptet! Was ich mühevoll behauptet habe, ohne es behalten zu können, gilt einzig und allein für mich und meinen Einzigen, mit dem ich als einzige allein sein möchte. Er soll nicht mit anderen allein sein wollen. Ja, dich meine ich! Du warst immer die Welt für jeden, außer mir. Ich bin außer mir! Ich bin seit langem nur noch besorgt, dir zu begegnen, und ich vermeide den Scherz, warum du es mir besorgen sollst, und zwar nur deshalb, weil ich ihn schon zu oft gemacht habe. Keiner lacht. Recht hat er, recht hat keiner. Ich konnte viele Jahre lang nicht erwarten, dir zu begegnen, wußte aber leider nicht, wer du warst, andererseits: große Angst davor. Wird er wollen, wird er nicht wollen? Wird Ausziehen gewünscht sein, oder wird es diesmal nicht gewählt werden, sondern ein schlichtes Essen im Gasthaus an der Ecke? Wird er mich angezogen wieder wegschicken, ich vermeide hier den Witz, wieso ich von dir so angezogen war, daß du mich nicht ausziehen wolltest, denn ich hätte es eh selber gemacht, das Ausziehen. Ich habe auch diesen Witz jetzt vermieden, aber bloß, weil er gar keiner gewesen wäre, ganz konnte ich es dann doch nicht lassen. Wenn einem nicht mehr viel einfällt, kann man es sich nicht leisten, etwas stehen zu lassen. Das tun nur Menschen, jemanden stehenlassen. Wirst du mich also wegschicken oder stehenlassen? Stehenlassen würde genügen. Oder doch lieber wegschicken? Weil dahinter eine, etwas andres lauert, das auch noch Gebrauch von dir und deiner vorzüglichen, beinahe schon eßbaren Anwesenheit zu machen wünscht? Das habe ich mich damals gefragt, als du im Kaffeehaus lachend auf die Tasse hautest. Du mußt dich schließlich aufteilen an eine schmale Zuhörerschaft, du, ein schmaler Mensch ebenfalls. Jeder das Ihre. Komisch (p. 15) kommt einem das vor, wo es doch: jedem

das Seine heißen muß. So egal wie das, was folgt, ist nie etwas gewesen, sind die Folgen für mich noch nie gewesen. Es ist das egalste, was nicht das Egalitäre ist: Die Willkür reißt mich fort, sie spült mich, blutigen Schaum, dorthin, wo die Mädels aufgeschlossen sind und keine Tür verschlossen ist. Du findest sie überall, in jedem Absud, der entsteht, wenn der Mann zu lange gekocht hat. Was geboten wird, das ist sofort Standard. Da kann ich nicht mithalten. Die nordischen Blondinen zum Beispiel mußt du vorbestellen. Mich mußt du nur irgendwo hinbestellen, ich komme ja doch nicht, ich weiche die ganze Zeit vor meiner Wesensart aus, also habe ich keine Zeit, dir auch noch auszuweichen. Ich weiche der Gewalt, die mich schon ganz aufgeweicht hat: stehengelassen worden zu sein. Was ist es, das jetzt Standard geworden ist, den jetzt alle, jede auf ihrem Standard, mehr oder weniger machen müssen?! Mehr ist hier nicht weniger! Es gibt da keine Aufpreise mehr für Naturfranzösisch oder Küssen oder sonstige Sachen, es gibt sehr wohl Mädels, die darüber hinaus Griechisch machen. Ich mache Griechisch nicht, und ich habe Griechisch nicht gemacht in der Schule des Lebens. Griechisch hat sich selbst gemacht, aber von selbst macht es sich nicht. Es muß gemacht werden. Was man dazwischen sagt oder tut, ist belanglos. Ich sehe da etwas aus Rußland für zwei, drei Stunden! Optisch eine typische Russin, auch im Service. Aber ich sage dir gleich, die hat einen Makel, ich sage das gleich dazu, sie hat noch bis September eine Zahnsperre, aber vom Service, wenn man russische Frauen will, dann ist man bei ihr genau richtig. Ganz eine Stolz. Wen haben wir da noch aus Rußland, der so einen Stundenservice zum Beispiel macht und keine Zahnsperre hat? Wir haben hier eine Mischung (p. 16) aus europäischer und russischer Kultur, aber die müssen Sie vorbestellen. Ich meine, die müßtest du vorbestellen. Das sind die besten Mädels, die man vorbestellen muß, das sind sicherlich momentan die besten Mädels. Sie kommen aus Litauen, wo die beste Mischung aus den Kulturen hergestellt und vertrieben wird. Vorbestellen ist genau richtig. Vertreiben ist aber auch nicht schlecht. Ich lasse mich jetzt auch vorbestellen, wenn auch nicht vertreiben, vielleicht erhöht das meinen Wert, meinen Reiz leider nicht, da ich ja immer hier bin. Eine Nichtvertriebene. Eine nicht Vertriebene. Wir verdienen am Vertreib, ich meine am Vertrieb. Hier steht aber Pornostar, wieso ist sie dann keiner? Ja, die hat auch ein paar Pornofilme schon gemacht, wir schwören es. Wir könnten es beschwören, wenn wir sie sähen. Aber die müßten Sie auch vorbestellen. Wenn man alles immer vorbestellen muß, was für eine Freude hat man dann sofort, wenn man sie brauchen würde? Die Freude. Die reine Freude. So. Sie

werden es schon wissen! Für diesen Abend lasse ich mich also vorbestellt, aber eben nicht vertrieben sein. Wäre ich vertrieben, ich würde was kosten. Warum zahlen, wenn es billiger auch geht? Warum etwas gratis nehmen, wenn man dafür zahlen kann? Egal, aber weniger egal als vorhin, als es um Fleiß und seinen Preis ging. Und schon ging in dir plangemäß meine Besorgnis auf, was ich diesen Abend wieder tun würde. Du wußtest es andererseits aber schon vorher mit Sicherheit, ich war ja vorbestellt. Es ist ja nicht so, daß ich noch einen Willen hatte, daß ich noch irgendeine Funktion in meiner Umwelt gehabt hätte als die, was von dir gewünscht würde. Darauf hin habe ich den ganzen Tag fleißig flugwärts gearbeitet (ich wußte, irgendwann würde ich rausfliegen!), daß etwas von deiner Seite aus gewünscht würde, das ich dann tun (p. 17) dürfte. Von mir aus konnte ich gar nichts tun, seltsam, diese Lähmung. Ein ganzes Theoriegebäude hab ich draus abgeleitet, aus meiner ganz persönlichen Lähmung, und das steht immer noch da, allerdings völlig allein und völlig daneben, während andre schuften müssen, sich rütteln, sich schütteln lassen, damit die richtige Mischung der Kulturen entstehen kann, und noch weiter daneben, immer weiter und immer weiter daneben: die Leere. Die Leere. Keine Ursache. Geschieht mir recht. Das kommt davon, wenn man aus einer Stromstörung gleich ein Kraftwerk konstruieren will, das nie mehr gestört sein kann, nicht mal, wenn es will. Man muß nur zahlen, schon geht es wieder. Ich war also einer Besorgnis völlig verfallen, von morgens an schon verfallen. Der Besorgnis mehr verfallen als je einem Menschen. Wie hat mir die Zeit an sich, die simple Zeit (erinnerst du dich, wir haben damals oft über die Zeit gesprochen? Nein, natürlich Erinnerst du dich nicht, du hast ja in der Zwischenzeit lieber über das Dazwischen gesprochen!) Furcht eingejagt, daß ich nicht gewünscht werden könnte! Die Welt war kein Thema mehr, oder nur insoweit, als ich mich in ihr bemerkbar machen konnte, für dich. Alles hört auf mein Kommando, das sagt man so lebhaft vor sich hin, aber leider habe nur ich darauf gehört, und ich wußte immer schon, was ich befehlen würde, daß wir uns lieben, als wären wir in einer Schlucht, in die niemand sonst hineinkommt. Liebe ist: nicht arbeiten müssen. Nur da sein. neWieso genügt das keinem? Wieso will jeder diese Arbeit, als ob er ein Haus bauen müßte? Damit er wertvoller wird? Mit Haus meine ich, mit Haus wertvoller als ohne? Der Körper ist doch sein Haus, und in ihm kann einem schon Absonderliches begegnen, also nein, was der absondern kann, wenn man ihn läßt! Wenn man es willkürlich (p. 18) herbeiführt, daß der Körper etwas absondert? Nicht immer willkürlich. Man kann einen anderen ja zu nichts zwingen. Die Anwesenheit des Geliebten zwingt diesen noch nicht

dazu, daß er denjenigen, der seine Liebe zu erzwingen wünscht, als ein Gegenständliches erfaßt, mit dem man dann machen kann, was man will. Es durch den Dreck schleifen zum Beispiel, oder man besorgt es ihr (schon wieder, ich wünschte, ich wäre endlich am Ende meines Daseins, das endlich auch das Ende des Besorgens und der Besorgnis sein wird!), wem auch immer, zu sagen werden sie sich ohnehin nichts haben, sie schweigen, dieser Mann, ein Don Juan, ist ein Genie des Begehrens, er muß es sich nicht selbst besorgen, aber er besorgt es ihr richtig und mir nicht richtig. Es ist immer eine andre ihr und nicht mein. Es ist nichts mein. Nur die Besorgnis ist immer mein. Ich verstehe es nicht. Kann man denn nur etwas erfassen, das gar nicht da ist (der erleichterndste Zustand überhaupt! Weg sein, aus dem Weg sein!)? Sobald man sich aufgibt, im Hinblick auf einen Anderen, der das Andere schlechthin ist, schluckt die Welt, wie immer der größte Schluckspecht von allen, einen auf, und man ist fort. Man müßte den Geliebten dazu bringen, einen unbewußt in jedem Augenblick wahrzunehmen, der abläuft, wie die Zeit, die vergeht, wie der Tag, der verraucht. Aber man macht ihn zum Thema, man selbst ist kein Thema für ihn. Übrigens auch in der geglücktesten Liebe! Das können Sie mir als Frau schon glauben! Was, Sie sind gar keine Frau? Bitte um Entschuldigung! Und jetzt raten Sie noch mal, wen ich mit mir als Frau meine! Man selbst ist das Thema, aber nur für sich selbst. Nie für den anderen, der sich aussuchen kann, wann man das Thema ist und wann nicht. Kein Thema, sagt der Berater in der Bank. Es wird nicht (p. 19) gewährt, was ohnehin nicht lange gewährt hätte, immerdar durch Tränen sehe ich der Sonne liebes Licht. Das Licht gibt einem immer Kredit, weil es doch immer wiederkehrt, fragt sich nur, wann und ob echt oder künstlich. Doch lieb zu mir ist es nicht. Es ist so, daß man nichts machen kann, einem aber auch nichts abgenommen wird. Wieso sollte übrigens der Gegenstand der Liebe - an nichts andres denken als an den Anderen - Vorrang vor allem haben, das nicht in unsrer Macht liegt wie das Vergehen der Zeit? Darin liegt schon die Antwort: Es hat keinen Vorrang. In der Liebe wendete ich dir also größte Besorgnis zu, wie du über mich entscheiden würdest. Ich gab dir im voraus in allem recht, was du entscheiden würdest, wärst du so frei. Ob ich dir trauen kann, weiß ich nicht, was ich traure, weiß ich auch nicht, es ist unbekanntes Wehe, und daher: Ich wollte alles vermeiden, das dich in deiner Entscheidung gegen mich (das heißt: gegen den Gebrauch von mir, das habe ich ganz von dir abhängig gemacht, ob ich in Gebrauch genommen würde oder nicht) bestärken, ja, dich überhaupt auf die Idee bringen konnte, mich nicht zu brauchen. Nicht alles, was man gebrauchen kann,

braucht man auch. Weißt du, wer da spricht? Eine, die dich braucht! Damit du mich brauchst. Das nennt man, glaub ich, Recycling. Daß man bereits Gebrauchtes weiter brauchen kann, aber nicht braucht. Nein, ich weiß nicht, wer hier spricht. Du hast mich vergessen, sagst du, in zwei Minuten schon vergessen! Wenn man zahlen muß, tun zwei Minuten schon weh. Gratis macht es nichts. Gratis macht es keine. Ich glaube, ich weiß es, wer da spricht. Hier spreche ich, Tony junior, ich könnte aber auch ein anderer sein. Aber du erinnerst dich nicht mehr, erinnerst dich schon nach zwei Minuten nicht mehr, dabei habe ich bezahlt. Du (p. 20) willst nicht? Weil du mich vergessen hast, willst du nicht! Nein, hab ich nicht. Hab dich nicht vergessen. Wann reist du ab, nach Vilnius? Nicht diese, sondern nächste Woche. Gut, dann werde ich dich bald wiedersehen. Du hast immer Mädchen um dich rum. Und ich? Und ich? Und ich? Wo bleibe ich? Brüll! Schrei! Ich habe nie einen Schönheitswettbewerb gewonnen, würde nie einen gewinnen, aber ich bin doch trotzdem da! Es kümmert dich nicht. Ich bin umsonst da. Ich könnte auch nicht umsonst dasein, ich könnte diesen Schönheitswettbewerb gewonnen haben (nein, könnte ich nicht!), wo dann die ersten Fünf, die Gewinnerinnen sind, zu einem Scheich fahren dürfen, und dort werden sie gefickt. Sie werden sowieso überall gefickt, wohin sie auch fahren. Nein. Das ist ernsthaft zwischen uns. Wen kümmerts? Niemanden. Dort ist nichts ernsthaft. Nur ich bin ernsthaft. Dort ist nichts ernsthaft. Wenn sie dort Frauen wollen, dann machen sie es so. Wenn du mich willst, dann machst du gar nichts. Ich werde sozusagen Umwelt, ein Objekt in erster Linie des Verschmutztwerdens durch Verzweiflung (Verzweiflung – die größte Umweltverschmutzung! Nicht vergessen!), Umwelt ist aber auch im allgemeinen, nicht bezogen auf mich, nichts Freundliches, und daher sind auch wir nicht freundlich zu ihr, wurde also Umwelt (daher: das Recycling so nötig!), obwohl ich eigentlich nie da war, und eine Umgebung ist die Voraussetzung für eine Umwelt. Wie würden einem allein die Vögel fehlen, gäbe es keine Umwelt! Nur ganz selten in deiner Nähe. Das soll ja gut sein für eine Beziehung, heißt es in einer Sendung, die von niemandem abgeholt wird, die von Interessenten trotzdem gestürmt wird. War es aber nicht. Gut für die Beziehung. Wen kümmerts. Ich habe heute einen sehr schönen Badeanzug für unsre Beziehung gekauft. Wen (p. 21) interessiert. Es war nicht wahr, daß es gut sein sollte. Aber wenn ich nicht da war und wenn es nicht wahr war, war ich erst recht da. Ich war vielleicht nur weg, um mich umso besser um dich als dieses strenge Gestirn, von dem dauernd die Rede ist (so hat man früher alles genannt, auch die Sonne!), drehen zu können. Ab wann habe dann ich begonnen, deine Nähe zu

meiden? Wenn du da warst, war dafür nur wenig Platz. Dich zu meiden, meine ich. Zu viele andre Mädels da, die zu teuer sind. Sie kommen ins Hotel, und auch das Taxi muß bezahlt werden. Von Ferne kann man sich um den Geliebten viel besser drehen, man dreht an der Schraube, an der schon ein Akkuschrauber dreht, bis ihm der Saft ausgeht, in seinem ganz eigenen Rhythmus, also immer langsamer, egal, denn es dreht sich ohnedies alles nach dem anderen. Sobald man sich begegnet, repräsentiert man schon etwas, dem man zu Diensten sein möchte, damit es sich klärt. Die Liebe – eine Kläranlage? Liebt man nur, um etwas zu wissen? Nicht um etwas zu erfahren, sondern um zu wissen, muß man was haben, an das man sich halten kann. Eine Art Leibhaftigkeit (nicht den Leibhaftigen! Also den meine ich ganz sicher nicht). Warum soll die Welt immer nur auf die Welt des Werkens gründen, das die Leibhaftigkeit erzeugt? Dieses Werken repräsentiert ja bestenfalls nur die stoffliche Welt, die bei mir die Welt der Stoffe ist, die jeden Körper nachbilden können, und zwar so stark, daß man glaubt, der Stoff sei der Körper. Die Liebenden aber sind die Welt. Die Welt ist größer als der Fall des Körpers ist. Tut mir leid, das steht so hier. Hier steht: Ich bin so glücklich, mir fehlen die Worte. So. Ich bin entschuldigt. Aber gerade deshalb, justament, weil mir alles fehlt, wenn mir die Worte fehlen, wollte ich wenigstens die Liebe bekommen, die war noch nicht ausverkauft. Wenn die andren sie alle kriegen, die ausständigen unanständigen Worte, dann will ich sie natürlich auch! Warum soll ich schlechter dran sein? Leider sind Worte derzeit nicht erhältlich. Oder nehmen Sie Werte! Die haben wir noch auf Lager, ich meine im Lager. Nein, die will ich erst recht nicht. Aber die Liebe packe ich mir ein, wo ich schon von Anfang an vor den Regalen mit dabei bin. Ich habe ein Recht darauf. Wo eh nicht mehr von mir verlangt wird, als da zu sein und zur rechten Zeit in Gebrauch genommen zu werden! Aber wieso nimmst du mich dann nicht? Nur weil die Welt mich sein läßt, das ist kein Grund, du könntest mich statt dessen haben! Dein Herz könnte alleine haben seine Wonne seine Pein! Na, wäre das nicht was für dich? Von mir aus kann mich die Schwere ruhig weiter drücken, ich warte darauf, noch mehr bedrückt zu werden, das wäre die reine Wonne für mich. Ich warte ja nur darauf. Ich warte also in der Schlange, daß ich bezahlen muß. Ich stelle mich auf das Warten ein, als wäre ich immer schon da gewesen, und auf das Immer schon Da (siehe Hase und Igel!) habe ich gesetzt, ich war immer verfügbar, indem ich nur selten verfügbar war. Bezahlen muß man ohnedies immer. Also warten! So hat man es mir beigebracht, so hat man sie mir beigebracht, die Wunde: sich selten machen, nicht vorhanden sein, damit man umso mehr

vorhanden ist, da wollte ich also die reine Liebe. Aber als ich sie daheim ausgepackt habe, hab ich erst gemerkt, daß es nicht die reine war, sie war mit Schadstoffen und der Chemie zwischen uns angereichert. Und dazu geben Sie mir noch dieses elfenbeinfarbene kurze Kleid, bitte, das will ich auch, das gefällt mir so gut, auch wenn man meine Knie darin sieht, und das sollte man auf keinen Fall, ich sehe, mit welcher (p. 23) diese andre liebende Frau es trägt, und will es daher auch tragen, mein Schicksal, das mir zu kurz ist, dieser andren Frau aber nicht, ach, wie sie sie trägt, die Liebe, die diese Repräsentation doch gar nicht brauchen würde, die überhaupt keine Repräsentation braucht, weil sie doch das Vorhandene ist. Und man kann sich das Geld sparen, das, was vorhanden ist, auch noch zu repräsentieren (nebenbei: auf diesen Beinen könnte sogar ich repräsentieren! Leider gehören sie mir nicht). Warum soll man mit seinem Musterkoffer reisen, wenn alle alles schon haben und nichts brauchen, das dieses Alles vertritt? Die Liebe ist Alles. Die da ist, damit man für den anderen ist? Das ist ist nicht: vorhanden ist. Vereinsmeierei! Alles ist Gegenstand, nur die Liebe soll keiner sein, damit ihre Vertreter keine Arbeit haben? Aber das heißt doch auch: arbeitslos sein. Je arbeitsloser, umso mehr Wünsche. Fürchte, das ist das Problem. Sogar das Taxi muß man, wie gesagt, noch zahlen. Dafür ist Küssen dabei. Alles dabei. Küssen, Naturfranzösisch, Schmusen, wirklich komplett. Also draufspritzen und so etwas ist auch dabei. Genau. Come in mouth. Come in face. Na gut, ich überlege es mir noch und rufe Sie dann an. Ich rufe dann immer an. Es gibt immer als Folge einen Anruf. Es gibt immer einen Folgeanruf, denn man hat zu folgen ja gelernt. Ich rufe schon immer an. Das Immer schon Da Sein und Immer wieder Dasein (immer wieder Da Sein? Und immer wieder Das Eine? Immer wieder über das Eine einig?) Werden. Aber nie da sein. So da sein wie die Zeit, immer, keinem Willen unterworfen, aber am allerwenigsten dem eigenen. Dem fremden Willen unterworfen, obwohl man gar nicht zu Hause ist, denn man ist in seinem Zellentelefon zu Hause, wo einen der Wille eines anderen zuverlässig erreichen wird, man kann ja nicht fort, (p. 24) man will ja gar nicht fort. Der fremde Wille braucht jedoch die Anwesenheit nicht, er will und will und sagt ich und sagt ich und sieht meine so gut fundierte Präsenz gar nicht. Ich bin seine Präsenzdienerin, aber er sieht mich gar nicht. Ich bin die Anwesenheit selbst, versuche zu verschwinden, gerade indem ich eben immer da bin, unsichtbar, wie die Zeit oder die Schwerkraft. Da zu sein wie ein Ding und gleichzeitig wie diese Unwillkürlichkeit des Ewigen ringsumher, das die Uhr ticken läßt und uns auch. Geht die Uhr, weil es die Zeit gibt, oder gibt es die Zeit, weil die Uhr erfunden

wurde? Blödsinn. Ich diene, also bin ich da. Ich wäre aber sowieso da, auch dies meine Demütigung, denn ich bin zu nichts da. Warum bedienst du dich meiner nicht? Weil du ahnst, daß ich dir wie Sand durch die Finger laufen und eine andre dich besser bedienen würde? Oder weil ich selber diene, ohne da zu sein und wirklich dienen zu können, egal wozu? Was schaust du so blöd in meinen Körper hinein, noch dazu vom falschen Ende her? Da ist nichts, und da ist nichts zu sehen. Die Zeit vergeht, wie gesagt, aber auch wie nicht gesagt, es ist alles gesagt, und das wäre doch viel interessanter, das Nichtgesagte. Wirst du heute dein Instrument zur Messung meiner Zeit herausholen oder nicht? Willst du es hintenrum rausholen, damit ich das schreckliche Instrument nicht sehe? Wirst du von dem Ding Gebrauch machen oder nicht? Ich tue nichts dafür und nichts dagegen. Andre tun alles dafür und nichts dagegen. Ich bin überflüssig, ich sagte es schon. Ich rufe wieder an. Er ruft wieder an. Dann rufe wieder ich an. Ich rufe auch aus dem Ausland an, damit du mich international verwenden kannst. Du willst nicht? Ich bin da, aber nicht, wenn du mich brauchst und nicht, wenn ich dich brauche. Ich kann nicht immer angesehen werden, weil ich (p. 25) oft weg bin. Laß o Welt, und trotzdem werde ich immer wieder angesehen. Komisch. Ja, meinetwegen auch auf anschauliche Weise ansehnlich, ich war einmal, aber leider nicht zweimal ansehnlich, bin es aber inzwischen schon wieder nicht mehr, wie Tag und Nacht ist das, auf einmal ist es hell, dann dunkel, dann wieder hell, und irgendwann hört sich auch das auf, also einmal war ich hell, aber wirklich nur meinetwegen! Nur wenige würden diese Meinung teilen, daß ich ansehnlich sei bzw. einmal gewesen bin. Ich bin wie nie gewesen. Inzwischen sagt der Kenner: graublond, und zwar mehr grau als blond, das nie mehr nie mehr zurückkehrt, das Blond. Das, nebenbei gesagt, nie eins war. Warum also ruft man jetzt danach? Und ruft nach einer aktiven attraktiven Verfärbung? Wo doch der Grundton schon nicht mitgestimmt hat, und so war die Wahl ungültig. Das soll er gefälligst dem Herbstlaub zurufen, das kann alles von allein, er soll es rufen, der Grundton des Haares, der sich längst nicht mehr kennt, nicht mal mehr auf der Farbskala, die in vielen langen, schrecklichen Strähnen im Supermarkt hängt. Man kann sich eine aussuchen, und doch, man erschrickt jedes Mal aufs neue zu Tode, daß das Haar sein soll, was einem über den Handrücken streicht wie ein Gespenst, das Gespinnst eines Gespensts, egal, wems gehört, es könnte nämlich jeder gehören, die die Farbe auswählt! Diese Strähnen aus Haar erfüllen mich mit Grauen, müssen sie aber nicht, denn Haar ist das ja gar nicht. Es täuscht Haar vor, wo keines ist. Haar wird vorgetäuscht, ist aber keins. Also mein Haar

kann es nicht täuschen, an dem orientiere ich mich, mein Haar, mein Eigen, das war einmal lebensecht und froh und hat sich mit heller Freude gezückt, wenn man dran gezogen hat. Das Laub hört auf die passende Jahreszeit, aber es hört genausowenig (p. 26) auf diesen guten Farbton wie ich. Wie sollte der Ton auch auf etwas hören, das es nicht gibt. Da können Sie die Stimmgabel noch so oft gegen Ihr Ohr ditschen, Sie hören den Grundton meines Haares nicht mehr, garantiert nicht! Nicht einmal ich höre ihn ja durch die Knochen meines Schädels hindurch. Da hört ihm vielleicht eher das Haar zu, wie es mal war, das hat ja auch seine Interessen und möchte einmal noch, einmal vor dem Tod noch wissen, wie es war, das Haar. Also ich meine: Bevor ich meiner ehemaligen Kopfzier zuhöre, hört eher noch das Laub zu, da kann es vielleicht was lernen. Ich bin ein Gegenstand (das habe ich damals schon gesagt, erinnerst du dich?), der seine Gegenständlichkeit verbirgt, aber nicht aktiv, denn ich bin ja meist weg, nein, so kann man das nicht sagen, denn weg würde einen Standort voraussetzen, ich bin nie hier, die Augen groß geöffnet, was brauche ich die Augen groß zu öffnen, es passiert ja nichts! Vielleicht könnte man sagen: ein Gegenstand, der sich vor dem Gebrauch versteckt, indem er ihn ersehnt. Was für ein idiotischer Gegenstand, der seinen Gebrauch ersehnt, aber nie da ist, wenn man ihn benützen könnte? Oder da ist, sich aber entsetzlich verbiegen muß, um verborgen zu erscheinen, das heißt: gar nicht zu erscheinen? Und zwar gerade dann, wenn dem anderen danach ist, ihn als Gegenstand zu benützen? Aber Natur bin ich, zumindest in gewisser Weise, in dieser gewissen leisen Weise, die mein Haar betrifft, leider auch nicht (meine Haarfarbe schreit jetzt wie am Spieß, ich habe ihr eingepflegt, in die tiefsten Poly-Poren, daß das ihr Stichwort ist, sie soll immer schreien, wenn sie echtes herbstliches Laub sieht, und das tut sie jetzt). Ich bin nichts, das die Größe hätte, einfach da zu sein, egal, was mit mir geschieht, und zwar mir durch dich geschieht. Diese (p. 27) Größe habe ich nicht. Daher kann ich übrigens gar nicht Natur sein, denn diese Natur ist mir zu groß, und es ziehen sich immer die Falschen aus, die absolut keine Figur fürs Ausziehen haben und daher immer im Hause ihrer Bekleidung, das aber leider kein Bekleidungshaus ist (dort könnte man sich ja was Passendes aussuchen!), bleiben müssen, zu Hause, egal wies dort drinnen aussieht. Wer würde das wissen wollen? Keiner! Sie ist alles. Die Natur. Nein, nicht unsere, die muß ja bekleidet bleiben! Die Natur. Sie kann zu allem führen. Aber wer führt einen dann aus dem Wald, wenn man einmal drinnen ist und sich nicht mehr auskennt? Die Umgebung, von der ich gesprochen habe, führt einen auch aus dem Wald, stell dir vor,

der Wald wäre da und rundherum das Nichts! Das kann nicht sein. Es gibt den Wald nur (denk jetzt einmal ganz fest an die Lichtung darin, aber die habe ich schon zu oft benutzt!), weil er von etwas anderem umgeben ist. Sonst wäre er nicht Wald. Und das gilt für alles, das es gibt. Es ist nur etwas, weil es das Nichts rundherum gibt. Jetzt hast du dieses Instrument (gäbe es dich nicht, hätte auch das Instrument nichts verloren, aber es glaubt ja immer, es hätte was verloren und sucht und sucht und sucht, das ist wie eine Sucht bei dem!), das genauso geformt ist, daß es mich gut brauchen könnte, du weißt, wie du es zu gebrauchen hast, und nichts passiert, weil ich nicht da bin. Ich kann dir nicht erklären, wieso ich grade, wenn ich weg bin, ganz besonders da bin. Dein Instrument sieht sich die ganze Zeit, die zur Aufklärung bis jetzt noch nichts beigetragen hat, schon woanders um, es hat ja auch die gesamte Natur zu seiner Verfügung, was braucht es da mich, die ich genauso da bin wie die Natur, nur sieht man mich nie, weil ich da bin und gleichzeitig weg. Wieso kann ich das nicht besser sagen? (p. 28) Wenigstens das sollte ich nach all den Jahren unter deiner Anleitung doch können! Ich schäme mich sehr, aber ich kann mich nicht sehen, weil ich mich längst, ich meine die längste Zeit, mit mir selber und mit dir (wenn auch nicht selber) verdeckt habe. Und daher kann ich es nicht besser sehen und nicht besser sagen. Ich kann nicht einmal sagen, was mit mir anzufangen wäre, denn so wie man die Natur benützt, gedankenlos, denn alles ist ja Natur, so benützt man mich nicht, auch gedankenlos, denn ich bin ja Natur. Es ist ein Versuch meines Nicht da Seins, nicht mehr Umwelt zu sein, die man wahrnimmt, sondern Welt, die man nicht mehr wahrnimmt und die dennoch da ist. Diese Aufdringlichkeit ist das Ende von Liebe und der Beginn von Beginn. Begin the Beguine? Wer kennt dieses Lied? Niemand. Gut, dann nehme ich es wieder weg. Aber nach dieser Ausschweifung muß ich doch um jeden Preis, den du mir nennen wirst, auf der Welt bleiben, um für dich die Welt zu sein, ich sagte es schon, sonst werde ich herabgestuft, mein Rating wird herabgestuft (wenigstens davon solltest du inzwischen was verstehen, vom Rating des Kapitals, das nie wuchert, auch wenn man es ihm noch so oft nachsagt, es richtet sich nach Regeln, und zwar wie die Natur, die vor nichts zurückschreckt, nicht einmal vor fremden Küsten oder Bachbetten oder Betten allgemein oder alten Bäumen, die es besonders benötigen würden, daß man vor ihnen zurückschreckt), wenn es mir nicht gelingt, wenigstens in der Welt zu bleiben, was gleichbedeutend ist mit: Welt zu bleiben. Denn wenn ich Welt bleiben kann, dann darf ich bleiben. Sonst bin ich immer weg, wie immer weg oder für immer weg. Laß o Welt, o laß mich sein! Finger weg von

mir! Wirds bald! Welt, o laß mich sein oder laß mich wenigstens diese eine Welt, die ich (p. 29) kenne, für dich sein (die, die ich nicht kenne, ist, glaube ich, zu schrecklich, um sie für dich zu sein!), wenn schon nichts mehr zwischen uns läuft, nein, auch kein Hund, und nein, auch nicht dich meine ich, Welt! Laß mich eine Geliebte sein bitte oder laß mich wenigstens ganz sein. Das wäre mir noch lieber. Ich bin also ganz. Ich bin die Entweltlichung der Welt, ohne geistig zu sein und selbstverständlich auch ohne Geistlichkeit zu sein. Ich bin die Schon-Abwesenheit, während ich noch immer nicht da bin, ich bin etwas anderes. Die Liebe hat es zu büßen mit der Entgängnis meiner Anwesenheit, die ich geplant hatte. Klartext: Es wird höchste Zeit, daß ich wirklich verschwinde. Aber zuvor noch das, worauf viele gewartet haben, ob ich es kann: Macht sie auch Naturfranzösisch mit Vollendung in den Mund? Ja, wenn ich es genau bedenke, wollen meine liebesdurstigen Lippen genau das! Wo ist also das Problem? Das Problem ist vielleicht, daß ich nicht genügend belehrt wurde, bevor ich es gemacht habe, daß ich nicht gut genug informiert wurde und es jetzt Probleme gibt, das war ja vorauszusehen, daß ich nicht gehorsam war, daß man sich darüber beklagt, daß ich nicht gehorsam genug bin, da doch andre Mädels, im Gegensatz zu mir, gehorsam sind, nachdem sie belehrt wurden, und es gibt viele Möglichkeiten, solche Verhaltensweisen sofort zu stoppen, damit es keine Verhaltungen mehr gibt, daß man arbeitswillig ist, obwohl man krank ist und mit Antibiotika behandelt wird, daß nur ein leises Flüstern durch die Welt geht, die längst schon aufgegeben hat, was wir ihr selbst angeschafft haben. Laß mich sein! O weh, die Welt hat mich entmutigt fallenlassen. Ich kralle mich an ihr fest, sie soll mich von mir aus blitzen, weil ich zu schnell bin, sie soll mich lieblosen, sie soll mich lassen lassen lassen! Sie soll mich (p. 30) arbeiten lassen. Sie soll wenigstens abwarten und mich dann arbeiten lassen. Sie soll mich arbeiten lassen, dann verdiene ich mehr, dann verdient auch die Welt mehr, die mich nicht verdient. Sie soll mich sein lassen. Ja, bitte laß mich sein! Wenigstens das werde ich doch fordern können!

(p. 31) Bevor alle Hüllen fallen, zeigen sich auf den Gesichtern Angespanntheiten und alle möglichen Spannungen. Es knistert die Erotik, denn diese Frau ist vom Charakter her interessant. Was für ein schöner Augenblick das für sie sein muß, jetzt jetzt jetzt! Was kostet sie und für wen interessiert der Kunde sich und wie interessant ist sie vom Charakter her? Wer hat genug, wer hat immer noch nicht genug? Ein Wunder, daß ich noch anrufe. Entweder der Verkäufer ist verschollen oder

er hat keine Weiber mehr, nein, er hat doch genug, nein, er hat nicht genug. Er hat einen Dreck bitte. Er hat Weiber, die kommen ins Hotel, schauen ganz schön aus und speiben sich im Bett an. Sie blasen dir den Schweif, und für das wollen sie dann 2500.- Euro! Das sind deine Weiber. Und in der Früh speibens noch beim Frühstück, haha. Ein neues Mädels muß her. Die Kleine war eine Scheiße. Vor mir niemand entdeckte diesen Mangel. Scheiße Scheiße Scheiße! Die hat mir einmal den Schweif geblasen, und dann war ihr die ganze Nacht schlecht, in der Früh hat sie mir ins Bett gespieen. Auf die brauchst du dir nichts einzubilden. Auch wenn du sagst, die ist überall gut angekommen. Also bei mir nicht. Da war ihr die ganze Nacht schlecht. Sie ist gelegen wie ein Brett. Sie ist oft barsch, und im Bett artet sie zu Stein aus, das heißt, sie artet eben überhaupt nicht aus, das ist es ja. Sogar der Stein rastet aus, sie aber artet aus. Der Stein rastet ewig. Und sie rastet sich auch zuviel aus. Wir waren beim Charakter, wie ist er? Der Kunde hat es eilig, denn er muß nächste Woche in die Ukraine fahren und sich um minderjährige Straßenkinder kümmern, die leider von keinem lieben Pater und keiner lieben Schwester betreut werden, deswegen noch rasch zur Partneragentur, aber nicht um einen Partner zu bekommen. Damit man lernt, was die Straßenkinder machen. (p. 32) Sie machen fast alles, außer Griechisch. Das ist ihr Charakter. So ist das bei einem Beamten: Griechisch mit Aufpreis und Ohne mit Aufpreis. Und dann Griechisch vergessen haben. Und Ohne kostet immer mehr. Ohne ist nicht weniger, sondern mehr. Ganz Ohne ist das meiste. Bei diesem Mädels verwende ich einen Ausdruck, aber ich verwende ihn ungern, weil er einfach dem nicht entspricht, aber es paßt einfach, es paßt alles, sie ist sehr professionell, weil sie relativ viel Erfahrung hat. Nicht daß man es jetzt merkt im negativen Sinn einer Prostituierten oder so, einfach, sie ist Kosmopolit, schon. Wie soll man das sagen, es gibt, meines Erachtens, zwei verschiedene Typen. Es gibt mehrere, aber es gibt eben so Mädels, die jung und unerfahren sind, und es gibt Mädels, die genau wissen, warum sie diesen Job machen. Das aber nicht spüren lassen im negativen Sinn. Ja, die merkt das, die merkt das, was sie auch merkt, sie merkt sich das, sie merkt es nicht, das müßte jedenfalls merkbar sein, daß sie es merkt und es sich merkt, wenn ihr jemand auf den PO klatscht, und da steigt dann der Atem dieser Frau, nein, er steigt nicht, oder doch? Er geht rascher, er steigt, nein, er geht nur, falscher Alarm, er geht falsch, der Atem, er geht nicht richtig, der Atem, und man macht sich über die Frau her, damit der Atem wieder geht und daß die auch richtig positioniert ist, nicht für sich richtig, sondern für uns richtig, und man nicht gleich ins Nasse greift vor lauter Erregung. Die Frau soll

nicht zu erregt sein. Und sie soll nicht zu wenig erregt sein. Sie soll nicht zu trocken sein, sie soll naß sein, nein, nicht zu naß und nicht zu trocken. Bitte, ich will nicht unbedingt gleich ins Nasse greifen. Also, alles OK, man macht sich über die Frau her, und man macht sie hin, man nimmt sie her und man macht sie hin, und alle machen sie alles hin. (p. 33) Aber das macht nichts, wenn sie schon alles gemacht haben und hin sind, also die eine ist heute sicher ganz hin, die andre vielleicht morgen, aber es macht nichts, denn am Freitag kommen zwei Neue und bieten ein Service, welches dir alle Transnistrierinnen zusammen nicht bieten können. Laß dich überraschen! Dafür hast du morgen 9 Kilo weniger, meine Mädels sorgen dafür. Wenn also dieser Funke nicht überschlägt, wenn er sich nicht überschlägt, wenn man ihn dir nicht unterschlägt, weil die Frau zu naß oder zu trocken ist, wenn er nicht umschlägt, der Funke, also dann schicke ich Ihnen noch ein Foto durch, dann ist das nicht so optimal. Die hätte einen super Hintern, nicht wahr, die ist eigentlich schon 26, aber das ist so ein Mädel, das ist so gebaut, daß man das Gefühl hat, die kann man ordentlich rannehmen, und das ist OK mit ihr, der PO ist OK, also da ist ein kleines Problem, das wir öfter mal im vorweg hinein ausgemacht hatten, daß unsere Gespielin sich eben auch bereit erklärt hat, den PO hinzuhalten. Und das dann angesichts meiner, wie soll ich sagen, wie soll ich sagen, meiner Größe, nicht wahr nicht wahr nicht wahr, das klingt jetzt ziemlich blöd ja. Das bespreche ich mit meinen Damen vorher, viele Agenturen sagen das vorher den Mädels nicht und lassen sie ins offene Messer laufen ins offene Messer ins offene Messer, ins Offene. Die eine ist schon vergeben, die andre wäre noch zu haben heute, entscheide dich aber schnell. Machen die Naturfranzösisch auch? Das machen alle Mädchen bei uns. Das ist Standard. Mit Vollendung in den Mund, oder? Das ist dabei, das ist bei uns alles inklusive. Das machen die alle, aber sie fahren auch manchmal auf Urlaub. Und dort machen sie es auch. Die Vollendung kostet nicht extra. Aber ohne kostet extra. Super kommunikativ ist die, super super, (p. 34) die hat, die hat, mit der kann man richtig in die Vollen gehen, sag ich mal, wenn die Chemie paßt, da. Eine richtig süße kleine Stute, und die hält auch den PO hin, nicht nicht nicht. Ja. Leicht. Nicht hart, aber leicht schon. Sie kann auch dominant sein. Leicht dominant. Nicht hart dominant. Leicht dominant. Leicht bis mittelmäßig dominant. Sowohl als auch. Und absolut offen in Bezug auf den PO Hinhalten. Absolut offen offen offen. Da gibt es Multimillionäre, wo bestellen sich fünf Mädels für fünf Tage und und und die müssen nackt fünf Tage in der Villa herumlaufen. Das ist nichts Unübliches. Nichts Unübliches. Schnell, denn ich muß noch zu dieser Hilfsorganisation, um

Straßenkinder zu begutachten, damit sie bessere Menschen werden, ich bin von der Parlamentsdirektion zu diesem Zweck entsandt, daher muß ich auch hier meinen Zweck erfüllen und mir selbst dabei zur Hand gehen, aber nicht bei mir selbst. Und nicht bei dieser Wienerin, da muß gleich dazugesagt werden, daß sie so 6 oder 7 Kilo zuviel auf den Rippen hat, was sie anderswo weniger hat, denn dort ist mehr so ein Loch. Wir schauen noch mal ins Internet, und dann stopfen wir dieses Loch zu, egal welches, nein dieses, nein, das dort, egal welches, nein, dieses dort, nein, lieber das, dieses Loch gehört einem Julia Roberts-Typ, und gleich sind wir fertig, was machen wir jetzt, denn drei Stunden sind bei der das Minimum. Kunde braucht 3 Mädchen zum Schmusen und Arschficken, was immer wieder gesagt werden muß: Arschfick kostet Aufpreis. Auf ihr kein Aufpreis, hinter ihr Aufpreis, plus Arsch kostet Aufpreis. Wir kommen nicht aus der Konfektion, wir kommen aus der Sonderanfertigung, das ist bei uns eine Selbstverständlichkeit, und der Rest kommt auf den Sondermüll. Wenn sich die Mädels nicht benehmen können, (p. 35) dann werden sie trotzdem hergenommen. Ist das meine Aufgabe, daß den Mädels was passiert? Ich brech ihnen beide Beine. Auch wenn sie nicht top gestylt und geschminkt sind, werden sie hergenommen. Es werden ihnen beide Beine gebrochen, und das ist noch das mindeste, was ihnen passiert. Sie werden auf jeden Fall hergenommen, aber wenn ihnen was passiert ist, werden sie nie mehr hergenommen werden können. Der Anwalt des Kunden hat angerufen und eine Großbestellung aufgegeben und wartet jetzt auf die Huren. Sag ihm, daß er heute ausgebucht ist. Die Anwälte ficken, die Staatsanwälte ficken, und die habe ich jetzt alle auf meiner Seite. Richtig. Dieser Mann verläßt heute für ein Jahr das Parlament und geht nach Transnistrien, um dort Straßenkinder zu begutachten und ihnen dann zu helfen. Es werden nur die besten genommen. Sie sollen nicht schreien und sich betrogen fühlen. Sie sollen genommen werden. Sie sollen hergenommen werden. Die Kinder arbeiten als Waisenkinder. Ich glaube, daß es noch viel zu tun gibt, sagt der Mann. Vollendung ist nur in den Mund zu erlangen. Dann bekommen viele Kinder auf einmal ein neues Zuhause, nein, nicht alle auf einmal, jedem das Seine. Sie werden in ihre Körper gestopft, und dort müssen sie dann bleiben. Zur Strafe. So, der Pressesprecher geht jetzt für ein Jahr aus dem Parlamente fort, um den letzten Schliff zu erhalten, Vollendung in den Mund, das machen doch alle, oder?, aber ein Jahr ununterbrochen wird er das nicht durchhalten. Ewige Vollendung nur im Paradies. In den Mund: möglichst lange Vollendung, aber nicht ewige. Zuerst wird der Pressesprecher und werden seine Gotteskinderkameraden

ihren Gott in der Verfassung verankern, daß der Herr Gott blutet und stampft und schreit und die Augen verdreht und nach seinem Papa (p. 36) heult und Rotz Blut und Wasser absondert, und wenn er dann fest verankert ist, wird er von den nicht an Gott Glaubenden, die auch ihre Grundwerte haben, nämlich Grund und Boden, in Grund und Boden hinein gefickt, und wenn sie keinen Boden haben, brauchen sie auch keinen Grund, daß sie da sind, es herrscht Glaubens- und Gewissensfreiheit, und sie werden gefickt, alle werden gefickt, ja, von mir aus nicht nur alle, diese beiden auch noch, die ganz besonders, ja, auch drei, ja, sie werden gefickt, und dann gibts auch noch Vollendung in den Mund extra, das ist aber inbegriffen, da machen Sie sich keinen Begriff, was alles inbegriffen ist! Arschficken kostet aber Aufpreis. Machen die auch Oralverkehr ohne Gummi? Bieten sie gegen Aufpreis an, ja. Okay. Nein, entschuldigen Sie, das ist Standard, das ist inklusive. Anal hab ich verstanden. Ja, dann eh oral, okay. Ja, dann eh oral, okay. Und ansonsten ist alles drin. Ansonsten ist noch mehr drin. Was ist da drin? Wenn er einmal drin ist, ist alles drin. Und mehr ist nicht, und weniger ist nicht mehr, und mehr ist nicht weniger, und schaut sie topmäßig aus, wie schaut sie aus, diese blonde Dame? Ja, das sind Topmädels. Bring sie mir her, und wenn sie hübsch ist, zahle ich 180 Euro, sie bleibt, wie spät haben wir jetzt, bis sie kommt, ist es fünf Uhr, sagen wir, sie bleibt jetzt bei mir von 7 Uhr, 7 Uhr 15 maximal maximal maximal. Nein, da zahle ich was drauf. Eine Stunde bleibt sie. Da zahle ich drauf. Nein. Da zahle ich drauf. Nein. Mach das für mich, dieses Mal, und dann wirst du sehen. Das geht nicht, das geht nicht, das geht nicht, jedes Geschäft ist Geschäft, ich habe dir schon so oft. Wenn sie hübsch ist. Wenn sie nicht hübsch ist, schicke ich sie zurück. Paßt. Ok. Paßt. OK. Ohne. OK. Ohne. OK. Ohne. Ohne. Ohne. Sei nicht hysterisch. Mit Geld kann ich Gesundheit (p. 37) nicht kaufen. Nicht Ohne nicht Ohne nicht Ohne! OK. Mit Ohne. Mit Ohne. Mit Ohne. Wenn mir was passiert? Diese Leute kenne ich besser als jeden anderen. Ich fürchte mich. Ich kenne ihn nicht. Nicht mit Ohne. Nicht mit Ohne. Aber ich kenne ihn. Mit Ohne. Mit Ohne. Aber kannst du diese Papiere für den Arzt machen? Hier ist das nicht möglich nicht möglich. Du bist unangenehm. Es ist das letzte Mal, daß ich mit Ohne mache. Das letzte Mal, daß ich mit Ohne mache. Mach es nur und fertig und fertig. Kann ich mit oder muß ich mit Ohne? Nein. Nicht mit. Nur mit Ohne. Aber ich fürchte mich wirklich, um meine Gesundheit. Es geht nicht mit Ohne. Es geht nicht ohne Gesundheit. Es ist mein Körper und meine Gesundheit. Es ist das letzte Mal mit Ohne. Das letzte Mal mit Ohne. Ist er nicht krank? Ist er krank? Ist er mit ohne Krankheit oder mit Krankheit? Er ist ohne

Krankheit. Ist er nicht krank? Sicher nicht sicher nicht. Hat er dir Papiere gezeigt? Papiere? Ja. Wird er sie mir auch zeigen? Wird er wird er wird er. Ich habe noch nie eine zurückgeschickt. Aber diese schicke ich zurück. Ich finde, ich habe alle Gründe, sie zurückzuschicken. Ich erkläre, daß das Mädchen nichts mitmachen wollte, wollte nicht, daß er ihre Muschi anfaßt, wollte das nicht, jenes nicht, und in diesem Geschäft kann ein Mädchen nicht zimperlich sein. Das bißchen Sado-Maso wird auch nicht so arg sein, er will volle Entschädigung seines Verdienstentgangs fordern, dem er nicht entgehen konnte, konnte dem Entgang nicht entgehen und verlange jetzt Entschädigung. Entschädigung für Entgang. Entgangene Entschädigung. Das Geschäft ist entgangen. Ist entgangen. Wir haben kein Interesse an der Polizei, denn wir sind schon in der Parlamentsdirektion, und wir lösen dieses Problem ganz (p. 38) anders. Wir lösen dieses Problem nicht mit der Polizei, an der wir kein Interesse haben. Mit 26 Jahren engagiert man sich noch für Jugendthemen, den Weltfrieden, Kinder- und Frauenschutz. Und sie werden gefickt, und sie werden gefickt, alle alle alle, mit Vollendung voll in den Mund, ohne Aufpreis. Und wenn nicht, dann kann man etwas machen, dann wird sie nie mehr arbeiten. Wenn ich mit ihr fertig bin, wenn ich mit der Vollendung fertig bin, wird sie nie wieder arbeiten können, und das ist das, was ich will. Ich werde mit anderen arbeiten, es gibt genug Arbeit für alle Mädels, die für mich arbeiten, und zwar nur für mich und für keinen anderen. Die anderen sind sowieso Scheiße. Mit 26 Jahren schon auf eine lange Parteivergangenheit zurückblicken können, das wärs. Das wärs auch schon gewesen. Mein Herz schlägt seit seiner Kindheit, und das ist wirklich seltsam. Und es schlägt für Kinder. Manches andre Herz schlägt erst seit einem historischen Wahltriumph. Und sie werden von der Parlamentsdirektion und von mir aus gefickt und gefickt und gefickt. Und sie gründen eine Bürgerinitiative Höhere Strafen für Kindesmissbrauch, und sie ficken und ficken und ficken und ficken. Die Vertreter der Redaktionen sind herzlich zur Teilnahme eingeladen. Griechisch nur mit Aufpreis, ohne auch mit Aufpreis. Und sie ficken. Und sie ficken. Und sie ist Jungfrau, mit 19? Sie ist Jungfrau, 100%ig. (p. 39) Bist du 100%ig sicher, daß sie eine Jungfrau ist? Mit 19 eine Jungfrau? Ja, sie ist es wirklich. Und sie ist sehr schön. OK, das sehe ich. Aber mit 19 noch Jungfrau, bist du 100%ig sicher? Wir können keinen Fehler machen. Nein, es ist kein Fehler. Ich kann sie brauchen. Wenn wir sie gebraucht haben, ist sie keine Jungfrau mehr. Danach kann sie arbeiten, sooft sie will, sooft sie will. Ist sie aber wirklich eine Jungfrau? 100% ig, anders kann sie keine Jungfrau sein. Sie will mehr wissen über den Mann. Er ist ein

Universitätsprofessor, an einer Universität in Amerika. Und du bist die Schwester. Ich bin die Schwester? Natürlich, du bist die Schwester. Was muß ich tun? Nichts, nur zuschauen, wie er deine Schwester fickt, wie er deine Schwester fickt. Auch habe ich gehört, daß sie diesen Pilz bekommen hat, nicht die Jungfrau, die hat gar nichts, die hat noch gar nichts, aber die Schwester, die hat den Pilz bekommen, du sollst die Mädchen gebeten haben, mit Ohne zu machen, mit Ohne, und sie bekam einen Pilz von ihm. Aber das ist bereits vorbei. Der Pilz ist vorbei. Diese Infektion ist schwer zu kriegen. Man kann froh sein, wenn man sie hat. Sie ist schwer zu kriegen, die Infektion. Aber es gibt sie, und man kann sie kriegen. Was es gibt, kann man kriegen. Ganz Litauen spricht jetzt darüber: Gehe nicht dorthin, dort gibt es eine Infektion. Neinnein, nicht dorthin fahren, dort gibt es eine Infektion. Aber eine Infektion ist auch hier erhältlich. Man kann sie auch hier bekommen, da muß man nicht nach Litauen fahren. Aber sie sind ja extra hergefahren und haben hier die Infektion bekommen. Und dann, wenn sie eine Infektion bekommen haben, ist es schwer, Mädchen zu bekommen, weil man für sie auch Infektionen bekommen kann. Man kann Mädchen bekommen, und man kann Infektionen bekommen. Dafür mache ich Ihnen einen gescheiten Preis. Der Preis ist ungefähr diese und diese Klasse, ein hochintelligentes Mädels, Englisch, Deutsch. Französisch natur. Sie erheben sich geistig, eine Auswahl ist ihnen im Internet gelungen, und sie ficken. Ich glaube, daß es in den ärmsten Ländern der Welt noch viel zu tun gibt, packen wirs an. Und es wird gefickt. Wir treten vehement gegen den Kindesmißbrauch auf, und wir ficken und ficken und ficken. (p. 40) Vergehen werden viel zu milde bestraft, wenn sie sexueller Natur sind, sie müssen stärker bestraft werden, Hersteller, Händler, Vertreiber, Vertriebene ficken und Minderjährige und vertriebene Minderjährige, die sowieso gefickt werden, die müssen nämlich mit bis zu zehn Jahren Gefängnis rechnen. Sie müssen aber nicht mit Vertreibung rechnen. Macht nichts. Wir wissen nichts. Wir ficken bloß. Zuerst werden die Kinder entführt, dann werden sie geführt, Schmusen ohne Aufpreis, aber Aufpreis für Arschficken, und dann werden sie ohnedies gefickt, extra gefickt, auch mit Ohne gefickt. Es ist eine Schweinerei. Unverbesserliche Wiederholungstäter werden nicht gefickt, die ficken selber, kaum läßt man sie raus, ficken sie schon wieder, man kann sie an den Hinterbeinen festhalten, und sie werden ficken, man kann sie wie Christus irgendwo annageln, und sie werden andre nageln, auch wenn sie sich nicht mehr bewegen können, werden sie doch ficken können, aber die Minderjährigen werden schon gefickt, die können nicht mehr gefickt werden, weil sie nämlich schon die ganze

Zeit gefickt werden und gefickt worden sind. Nach der Haftentlassung holen sich diese Menschen, die Kinder mit schlechteren Schulleistungen ficken, sofort Nachschub, deshalb lebenslänglich. Wir stürzen uns auf das nächste Kind, dann fahren wir auch noch nach Bulgarien, dort sind noch viel mehr Kinder, und es wird mit dem Partner gefickt und dann mit dem anderen Partner gefickt und dann wird der Partner gewechselt und weiter gefickt, und es werden Partner gesucht und gefunden und gefickt. Und es wird gefragt: Hast du irgendeine Große für mich? Glaub schon. Die ist genau dein Typ. Es gilt vom letzten Mal an und immer wieder der Freundschaftspreis, denn Freundschaft hat ihren Preis. Ficken hat auch seinen Preis, und gefickt wird, (p. 41) gefickt wird. Wenn Ficken entbehrt wird, wird sofort wieder gefickt. Ja hallo, wo sind die Huren? Ja, die ist nicht schlecht, aber schon wieder schon wieder, die war erst voriges Mal, schon wieder, schon wieder, ich gewöhne mich ja noch dran. Ich bringe sie in einer Stunde hinüber. Gibst ihr an Hunderter und das Taxi gibst ihr auch und fertig. Zahlst ihr eine Stunde, pro Stunde einen Hunderter, und fertig. Länger brauchst du eh nicht. Ich will nur ein gscheites Gebläse. Wie alt ist denn die? 18. Aha. Ja, wenn du genau wissen willst, sie ist nicht einmal noch 18. Hat sie große Titten hat sie große Titten hat sie große Titten? Das ist es nicht, was ich unter groß verstehe. Das andere ist, was ich unter groß verstehe. Das ist, was ich unter höchstens mittel verstehe. Na, eine Handvoll wird sie schon haben. Hast du keine mit größeren Quasteln? Haben Sie beim Service auch eine extrem Vollbusige? Extrem vollbusig nicht, nein, normal. Hat die eine größere Oberweite auch. Oder. Auch, Oder. Größere ja, also normal groß, nicht Übergröße. Normal. Macht alles ohne. Mit Ohne. Oder? Ja. Ja. Ja. Der Pornostar macht das nicht? Die macht das auch, aber die ist erst ab 16 Stunden buchbar. Das ist nicht Ohne. Das ist mit Ohne. Das ist nicht ohne. Die macht auch alles ohne Gummi? Ja, die ist nicht ohne. Die macht mit Ohne. Die andre. Die andre. Zu teuer. Geh bitte, die ist phantastisch. Zu teuer. Geh bitte. Die Fotos sind gut, aber in natura ist sie noch toller noch toller. Eher diese Woche nicht, eher nächste Woche vielleicht, da weiß man noch nichts Näheres nichts Näheres. War die jetzt schon wo? Bitte, war die jetzt schon wo? Nein, die war noch nirgends nirgends nirgends. Also die könnte morgen theoretisch noch einmal zu mir kommen. Also morgen geht es den ganzen Tag nicht. Aber bitte nehmen (p. 42) Sie die andre. Wie wäre es mit 16 Uhr, wie wäre es mit 16 Uhr? Ja, ich melde mich morgen. Was ist jetzt mit der Maus? Ja, du kannst, kannst eh, kein Problem. Genau. Kein Problem. Genau. Super. Genau. Normal. Genau. Mit Aufpreis Ohne. Ohne Aufpreis Mit. Und wenn du jetzt kommst mit ihr, dann

hab ich keine Lust mehr zu budern, wenn du dann da bist, hab ich keine Lust mehr zu budern, keine Lust mehr. Aber geh. Sei so gut. Ich bin nicht gut. Sei so gut. Aber ich buder sie in Arsch, das sag ich dir. In Arsch. Ich sage das. In Arsch. Ich sage das. Das ist mir wurscht. Buder sie, wohin du willst. Sie hat eine tolle Persönlichkeit und spricht viele Sprachen. Und sie ist menschlich in Ordnung. Sie ist in Ordnung. Das ist mir wurscht, sag ich dir. In Arsch. Ich sage das. In Arsch. Ich habe ja nicht gesagt, sie ist eine Mega-Prinzessin, aber sie ist sexy, hat tolle Titten. Im Bett ist sie aber nicht weltbewegend, nicht weltbewegend, Begeisterungstürme hätt ich keine. Schön und das wars. Schön und das wars. Fad wie ein Brett. Wie ein Brett. Anschauen traumhaft, aber den Rest kannst du vergessen, kannst du vergessen. Aber sie ist als Mensch in Ordnung. Als Mensch. Sie ist offen denkend. Ist sie offen denkend? Sie ist offen. Sie denkt. Sie ist offen denkend. Ja. Ist sie offen denkend genug für Golden Shower und ob sie mit anderen seltsamen Praktiken einverstanden ist. Sie ist offen denkend genug für Golden Shower. Bitte kläre sie von vorne herein und von hinten hinein über deine Praktiken vorher auf. Von vorne herein, von hinten hinaus. Ich erwarte Spitze, und was bekomme ich, was bekomme ich? Was bekomme ich? Früher hattest du soviel International, jetzt nur noch National, was ist das Problem? Bei International erwarten die Kunden Spitze. Das bist du nicht. Spitze. Warum machst du das nicht auch für mich? International? (p. 43) Du bist sicher keine Spitze. Diese Leute erwarten sehr groß, sehr schlank, sehr gutes Englisch und im Bett perfekt im Bett perfekt. Dann ist es kein Problem kein Problem. Du hast zumindest 6 Kilo zuviel zuviel zuviel. Wer zuviel Gewicht hat – keine Chance. Wer kein Gewicht hat, keine Chance. Wer keine Chance hat, hat kein Gewicht. Bitte gib ihr 200, sie ist so ein armes Dirndl. Trink was mit ihr und gib ihr 200. Ich will nicht zwei Stunden, ich will einfach nur, daß sie mir einen blast und daß ichs buder. Geh bitte, geh mit ihr was trinken und gib ihr 200. Ja, aber was ist, wenn ich sie nur eine Stunde buder? Na, dann trink nachher was mit ihr. Aber ich will nichts trinken, ich will nur Sex haben. Geziemend gekleidet, ernst, aber vielleicht etwas billig. Behältst du sie zwei Stunden, und sie reißt sich vor Freude einen Haxen aus. Das will ich nicht. Ich will, daß sie mir einen blast und daß ichs buder und aus. Ist sie ein Ferkilein? Ja, sie ist ein Ferkilein, das kannst du annehmen, daß sie da unten sitzt und mit dem da unten zuhört, wenn du was willst, egal was. Bleibts auch bei dir, und du heiratest sie. Ja, sicher, bist du ganz verblödet? Wann kriegst du schon eine 17-Jährige? Geh, die ist wirklich 17? Ist sie jetzt schon fertig mit dem Hosenanziehen? Ja, schon fast fertig. Oja, eh geil, und in den Arsch will ich sie ficken und alle

Schweinereien machen und alles. Es muß ja alles passen. Kann man die eh in alle Löcher stopfen? Ich denke mal schon. Gut. Paßt. Ficken ficken ficken. Du wirst sie sicher länger als eine Stunde nehmen, und sie freut sich schon. Sie muß nämlich eine Meniskusoperation machen, und da braucht sie fünfhundert extra. Oje, da muß sie aber viel budern. Wie lange bleibt sie eigentlich da? Behalte sie dir drei Stunden und gib ihr dreihundert. Weißt du, was die mit dir macht? Die macht alles alles alles. Ich möchte aber nur eine (p. 44) Stunde, weil ich morgen arbeiten muß. Ficken ficken ficken. In aller Herren Länder. Ficken ficken ficken. Paßt! Dann zwei Tage außer Gefecht sein. Sag, benützt sie nicht Kondome? Das hat damit nichts zu tun, man kann sich auch auf einer Toilette anstecken. Sie hat jetzt Medikamente und nach zwei Tagen lokaler Behandlung in diesem oder jenem Lokal ist schon wieder alles in Ordnung. Paßt! Dann wieder ficken ficken ficken. Die ist ein bißchen zu dick, mit 1,73 m hat sie 63 Kilo, das geht nicht. Sie hat einfach zuviel Gewicht. Die Maße müssen einfach stimmen. Wer kümmert sich jetzt um die Jungfrau, mit der können wir viel Geld verdienen, da sind um die 5000 Dollar drinnen. Wir bekommen 50 Prozent von dem, was die Mädchen abarbeiten. Paßt! Es ist wichtig, daß der Kunde ein Foto von der Jungfrau bekommt, der Klient ist Amerikaner. Es wäre aber nötig, ihm ein Foto zukommen zu lassen, bevor er sie fickt, bevor er sie fickt. Ich weiß jedoch, daß viele litauische Mädchen als Jungfrauen in die Emirate fliegen für diese Arbeit. Die andre kann das Mädchen als Schwester begleiten, auch wenn sie gar keine Schwester ist. Der Klient möchte das Mädchen im Beisein seiner Schwester entjungfern, das möchte der Klient. Er möchte als erster ficken, dafür zahlt er 5000 Dollar. Sag, daß du ihre Schwester bist! Aber ich bin nicht ihre Schwester! Sag, daß du ihre Schwester bist, das wirst du doch noch hinkriegen, damit er sie hernehmen kann! Und du mußt dabeisein. Als Schwester. Ja. Paßt! Sie sollte eine echte Jungfrau sein und kann sogar schon 15 Jahre alt sein. Diese Mädchen gehen in die Emirate, um zu arbeiten. Zuerst können sie damit eine schöne Summe Geld verdienen, in den Emiraten kriegen sie auch nicht mehr dafür. Später dann keine Aufpreise für Küssen und Naturfranzösisch, alles inklusive. Jede (p. 45) Verlängerungsstunde kostet 200.- alles inklusive. Nachhilfe kostet nicht extra. Paßt! Top stylen und schminken, dann gibts eine Stunde Arbeit für sie, plus Arsch kostet Aufpreis. Der Kunde ist Anwalt. Er hat angerufen und eine Großbestellung aufgegeben. Verkehr ohne ist Aufpreis von 100.- Paßt! Ich nehme das Geld gleich mit. Unbedingt Strümpfe, keine Strumpfhose. Das ist Standard bei uns. Die Damen haben alle Strapse. Wenn geht, nicht in schwarz. Weiß oder Farbe,

das ist wurst. Ein Rock. Ein Rock, echt mini. Ein Rock. Und eine Figur, da schnallst du ab. Und eine Wahnsinnsart, menschlich menschlich menschlich, und im Bett ein Überhammer, ich habe nur mehr gehört danke danke danke danke. Läßt sich da preismäßig was machen? Da läßt sich nichts machen. Da läßt sich alles machen. Ich könnte einen Kurs geben, wie man gute Geschäfte macht. Die hat fesche Weiber, das kannst du dir gar nicht vorstellen. Die Rechnung mußt du dir einmal anschauen, anschauen, anschauen, bitte! Bitte! Die arbeiten unter dem Namen Finanzkonzept. Schreiben dir eine Rechnung, das ist für mich herrlich. Beratung, firmenspezifische Konzepte. Spezifische Konzepte. Das kannst du gut unterbringen bei der Steuer bei der Steuer beim Steuern. Das ist phantastisch. Die Chefin selber eine fesche Katz. Habs selber schon budert budert. Muß man ja die Chefin auch ein bißchen behandeln. Die ist fleißig fleißig fleißig. Die betreibt so eine Unternehmerfirma, aber die macht das wirklich mit Finanzkonzepten. Die macht das gscheit. Du kannst das absetzen absetzen absetzen absetzen. Das ist wichtig. Absetzen. Sie schnackselt auch gern. Hast du irgendeinen Feedback, wie sie im Bett ist? Angeblich ist sie gut. Angeblich ist sie gut. Sie schnackselt gern. Sie ist gut. 1,80 m groß. Wie interessant. Sie (p. 46) schnackselt gern. Wie interessant. Ich habe schon geschlafen. Weißt du, wie spät es ist? Wegen dem Baby muß ich jeden Tag um halb sieben aufstehen. Fürs Schlafen wirst du nicht bezahlt, sondern. Für deine großen Brüste. Du, ich hab ein Mädels, die hat große Brüste. Ja super. Paßt! Und wie alt. 18. Echte? Na, 17. Super und fesch. Paßt! Frischfleisch. Treffen wird vereinbart. Sie schaut wahnsinnig gut aus und ist derzeit in London. Es kann uns noch passieren, daß wir jede Menge Kunden, aber keine Mädels haben. O nein nein, das darf nicht passieren. Manchmal übersehen wir, wie schnell die Zeit vergeht. Er hat mich über ein Mädchen gefragt, welche in Litauen im Spital gelandet ist. Ich habe natürlich nichts gesagt und auf unschuldig gespielt. Sie ist nun mal so. Sie gibt sich so unschuldig, und im Bett ist sie wie eine läufige Hündin. Die Männer mögen das. Sie hat bereits einen super Mercedes, und ich habe gar nichts. Auf jeden Fall werde ich mich um die neue Lieferung kümmern. Es ist wichtig fürs Geschäft, daß diese Mädchen nicht so ausschauen wie billigsdorfer Russinnen. Paßt! So wie sie ausschauen, ist es richtig. Paßt. Sie ist noch Jungfrau, und ich habe ihr Ticket. Und wenn sie zurückkommt, ist sie keine Jungfrau mehr. Paßt. Aber she is making shit, she is making shit. Du, entschuldige, ich hab gerade einen Freund von mir da, der zur Familie gehört, der will was Großtittiges, ist da etwas Großtittiges dabei? Ja. Die hat große Quasteln. Ja, schon größere, keine kleinen.

Größer als die von der Tatjana? Ja, größere als die von der Tatjana. Okay, bitte gib Gas, ja. Ich tummle mich. Alter, gib Gas. Ja! Die Neue ist super super super. Paßt! Wen würden Sie mir da empfehlen vom Typ her? Es machen alle. Ist da mehr eine, die sich unterordnet, oder? Das ist ein Definitionsproblem, was Unterordnung ist. Ich (p. 47) rede keinesfalls von SM, aber von Unterordnung. Sie ist anpassungsfähig, das auf jeden Fall, das sind prinzipiell alle Mädels. Wenn der Kunde ein spezielles Service wünscht, dann spreche ich vorher mit den Mädels, und wenn sie mir sagt, daß sie es macht, dann macht sie es. Ich bin so frei, es total herauszusprechen. Ich will für mich und meine Freundin etwas Außergewöhnliches. Sie hat eine Vorliebe für Mädchen. Wir teilen diese Vorliebe, und ich sehe das auch gerne. Haben Sie jemand mit einer natürlichen Veranlagung, der zu uns paßt? Haben Sie jemand, der eine Neigung und eine Veranlagung dazu hat? Ich bin so frei, es total herauszusprechen, ich sage es noch mal. Meine Freundin klatscht gerne mit der flachen Hand auf einen schönen PO. Damit meine ich nicht etwas SM-mäßiges. Sondern einfach Spaß daran zu haben, einfach hinzuklatschen, und wenn die sich einfach etwas ziert und so weiter, um so schöner. Und was ich so gerne mag, ist, daß das jemand ist, der sich meiner Freundin voll hingibt beiderseits, nicht wahr. Was sehr sehr schön ist, aber kein Muß ist, wenn das jemand ist, der auch Spaß daran hat, einmal seinen PO anzubieten. Jaja, das bietet sie an. Anal bieten viele von uns. Die bieten das an. Nicht alle, aber viele. Paßt. Das wäre sehr nett. Ich möchte ein hübsches selbstbewußtes Mädels, das schon Erfahrung im Schlafzimmer hat. Aber wir haben keinerlei SM oder sonstige Dinge vor. Wir haben nur mit dem Ding was vor. Es beginnt alles sanft, und das sollte ihr nichts ausmachen, wenn ihr PO einmal verklatscht und anders genommen wird, nicht wahr. Schon wahr. Also das wäre sehr schön, und wenn sie auch noch gut Englisch sprechen kann, umso besser. Englisch sprechen sie alle perfekt. Einige sprechen auch Deutsch. Ich bin so frei, es total herauszusprechen. Das ist ein seltsames (p. 48) Gerücht, ein Gerücht, ein Gerücht. Sie kann keine Heiligenbilder mehr ansehen. Sie kann nicht. Bilder von Jesus würde sie sofort zerstören, sofort zerstören, sofort zerstören. Sie kann in der Kirche die Knie nicht beugen, kann die Knie nicht beugen. Sie hat panische Furcht vor Weihwasser. Panische Furcht vor Weihwasser. Luzifer muß Besitz ergriffen haben ergriffen haben von der Seele. Von der jungen Seele. Vom Teufel besessen. Ficken wie der Teufel. Vom Teufel besessen. Kann kein Weihwasser riechen. Kein Heiligenbild sehen. Stimme verwandelt sich zu einem düsteren Knurren. Herr Jesus! Komm, Herr Jesus! Ficken ficken ficken! Sie soll sich ins Gesicht, das

Mädchen soll sich ins Gesicht geschlagen haben, ins Gesicht, bis es voller Hämatome war, Blutflecken, gütiger Herr Jesus, Blutflecken, Ergüsse, Blutergüsse, Jesus Christus! Sie wälzt sich im Staub des Kohlenkellers, stopft sich Fliegen und Spinnen in den Mund und kaut an Kohlenstücken herum. Gütiger Herr Jesus, komm komm komm! Ficken ficken ficken! Sie hat den Kopf gegen die Wand geschlagen gegen die Wand, bis die Zähne gesplittert sind gesplittert sind. Mein Herr Jesus. Komm, sei unser Gast, und segne, was du uns bescheret hast! Ficken ficken ficken! Voller Blut. Bis die Zähne splintern. Zuletzt wurde sie im Bett festgebunden, ihre Schreie sind unerträglich gewesen. Zuletzt wurde sie im Bett festgebunden. Das Bett wird umlagert. Das Lager wird umgebettet. Ficken ficken! Sie wird literweise mit Weihwasser bespritzt. Sie wird mit Kreuzen gequält. Ficken! Es wird gebetet. Herr Jesus! Herr! Sie Herr Sie! Ihre Schreie sind nämlich unerträglich gewesen. Zähne gesplittert. Gütiger Herr Jesus. Schreie. Schreie. Schreie. Ficken! Gesänge, Verhöre, Gebete, Kruzifixe. Gütiger Herr Jesus. Zähne gesplittert. Man hört die Dämonen schreien mit (p.49) tiefen Stimmen, und manch ein Teufel muß nach dramatischem Ringen ausfahren aus dem Körper aus dem Körper. Aus mit dem Körper. Aus dem Körper. Die Frau starb. Das Mädchen stirbt. Ficken ficken! Verhungert und verdurstet. Am Ende 31 Kilo, verweigert jede Nahrungsaufnahme. Ficken! Verweigert jede Nahrungsaufnahme. Verweigert jede Ausnahme. Ficken! Herr Jesus! Herr! Sie wälzt sich im Staub. Die Zähne splintern. Kopf gegen die Wand. Körper auf 31 Kilo heruntergefahren. Maße nicht bekannt. Herr Jesus! Sie wird gehandelt. Sie handelt davon. Sie handelt damit. Gütiger Herr Jesus. Sie handelt damit. Zähne sind gesplittert. Jesus! Sofort zerstören! Kein Knie mehr beugen, kein Weihwasser. Panische Furcht. Davon handelt es. Ficken! Damit handelt es. Zähne splintern. Schau, er will nur ficken. Es ist ein sehr guter Job, es ist eine Stunde, schnelles Geld, der nächste, bye-bye. Sehr schnelles Geld. Großartig. Zähne splintern. Spinnen werden gegessen. Kohle wird gemacht und auch gegessen. Kopf gegen die Wand. Natürlich, es ist nett, wohin zu reisen. Aber man hat nicht immer Kunden wie den, den du liebst. Nein, ich glaube, daß er mich nicht wieder sehen will. Wirklich? Glaubst du das? Glaubst du das? Glaubst du an Jesus Christus und daß er kein einziges Wort über mich gesagt hat? Warum? Ich habe gehört, daß er mit keinem Wort nach mir gefragt hat. Schau, er will nur ficken und sonst nichts. Ich bin in dieser Frage nicht mit ihm einverstanden. Er muß wie ein Papa bleiben. Zähne splintern. Blut spritzt. Das werde ich selbst herausfinden. Jesus! Du mußt wie ein Papa bleiben. Ich hoffe, sie ist im Bett gut, aber ich muß es selbst herausfinden. Ein Gesicht wie eine

Puppe. Blond. Zähne sind gesplittert. Jesus! Die meisten hübschen Mädchen taugen nämlich nichts im (p. 50) Bett. Ich weiß es, hoffe und glaube aber trotzdem. Zähne splintern. Jesus! Ich muß wissen, wie die Mädchen sind, sonst können sie nicht zu Kunden gehen. Jesus! Zähne splintern. Kopf gegen die Wand. Heiligenbilder bespuckt. Weihwasser wird nicht ertragen. Am liebsten hätte ich gern die neu angefangen haben. Alles klar. Die haben das noch nie gemacht vorher. Hast du Fotos von ihnen. Ja natürlich. Könntest sie erst mal vorab checken, schicken. Checken, schicken, ficken. Checken, schicken, ficken. Zähne splintern. Knie beugen. Nicht Knie beugen. Jesus muß wie ein Papa bleiben. Hat er dir gesagt, wie du dich anziehen sollst? Wie willst du es? Rein weiß. Für welchen Zweck – für eine Hochzeit? Ich sage dir, die Blonde spricht perfekt Russisch, und im Bett, ich sage dir, da ist sie eine Drecksau ohne Ende, das wollen die Russen. Das ist gar kein Russe, das ist ein Kärntner, der war ewig in Rußland. Ewig ist lang. Er ist deswegen zweisprachig. Deutsch und Russisch perfekt. Jesus! Die sind meine Privatfinanziers zur Zeit, und die pecken nächste Woche 7,5 Millionen, also brauche ich sie. Ich brauche sie. Ich brauche sie. Gut. Wie sollen wir das machen? Jesus. Wie sollen wir das machen? Hast du zwei gute Hasen? Zahlt er oder zahlst du? Nein, das will eben ich zahlen. Das sind meine Finanziers zur Zeit. Dann marschier, aber blitzartig! Jesus! Geh deinen Paß holen und marschier! Hast du deine Dokumente? Jesus! Alle? Alle? Alle? Dann marschier, aber blitzartig! Ja ja ja ja ja. Bin schon unterwegs. Ja. Das Bett umlagert. Das Bett umgelagert. Jesus! Sie wälzt sich im Staub. Zähne splintern. Herr Jesus! Und sie ist wirklich neu in dem Geschäft? Absolut. Schöner Körper. Offene Einstellung. Zähne geplittert. Gut. Hat sie sich geöffnet? Jesus! Wirklich? Auch spürt man das, wenn jemand dominiert werden mag. Man sieht (p. 51) dies, wenn sie spricht, ob sie dieses oder jenes macht, und sie antwortet: Ja, mein Jesus, natürlich. Ja, natürlich. Ja, natürlich. Natürlich.