

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURA
DA LÍNGUA PORTUGUESA, LÍNGUA ALEMÃ E LITERATURA DA LÍNGUA ALEMÃ

BIANCA BARRETO DE MORAES

**O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades:
patriarcado, capitalismo e a literatura de Elfriede Jelinek no Brasil**

Porto Alegre

2019

BIANCA BARRETO DE MORAES

**O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades:
patriarcado, capitalismo e a literatura de Elfriede Jelinek no Brasil**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial e obrigatório para obtenção
do título de Licenciada em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann

Porto Alegre

2019

**O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades:
patriarcado, capitalismo e a literatura de Elfriede Jelinek no Brasil**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Data da aprovação: _____

Componentes da banca examinadora:

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann - Orientador

Prof.^a Dr.^a Camila Bauer Bronstrup

Doutoranda e mestre Luciane Alves

AGRADECIMENTOS

Às professoras Aida Baracy Klafke, Bernadete Lovato, Cássia Simão, Elisabete Cheiram, Esa Boaz, Lorijane Maydana, Luciane Amado, Maria Liz Lopes, Marília Forgearini, Rosinele Perez, Tânia Halberstadt, Ucha Mór, Vera Nascimento, Vera Ribeiro, Vera Ritter e aos professores Claiton Santos, José Alcemar Wollmann, Everaldo Wiedenhöft, Rafael Martinez e Vicente Lima pelos processos de aprendizagem no correr das carreiras público-privadas. Seguimos na labuta da luta docente.

Ao professor Airton Tomazzoni e às professoras Iandra Cattani, Laura Backes, Neca Machado, Margareth Leyser e Paula Finn por lembrarem que corpo e universo precisa de tempo pra conhecer.

À Iara Celeste Schaurich Barreto, primeira professora de quem tive conhecimento, por lembrar repetidas vezes que mais vale uma verdade amarga que uma mentira doce. À Betânia Barreto de Moraes por ser a primeira feminista assumida que eu conheci e uma das mais perigosas pedagogas do Brasil. Ao Edir Antônio Alves de Moraes pelas surpreendentes atualizações autodidáticas e por dizer a verdade quando conveio.

Ao DAAD pelo apoio que permitiu que eu pesquisasse germanística, teatro e mulheres nas Universidades de Erlangen e Nuremberg e de Colônia.

Ao André Simões pelo companheirismo e referencial artístico, à Maria Madureira por não saber de didática, à Drika por não temer nem agamia nem enteógenos, ao Renan Lazzarin pela EMMA, à Liana Alice por insistir com a política e as parcerias, à Mariana Schulz pela coragem que não se cansa. Às mulheres Angela Saikoski, Dani Conte, Geovanna Dutra, Giany Rodrigues, Greice Hochmüller e Martina Gomes por não desistirem nem do alunado, nem do professorado.

Às amigas, maravilhosas professoras e tradutoras Adriele Albuquerque, Fabiana Lontra, Isadora Leão, Jéssica Pozzi, Karoline Lima, Larissa Roldão, Maria Sperb, Nicolle Ortiz, Paula Volkart, Samanta Siqueira, Thamís Larissa Silveira e Victoria Richetti pela inspiração do começo ao fim. À Alice Moreira, Ana Laura Horbach, Felipe Pereira, Georgia Medeiros, Juliana Bimbi, William Gonçalves, Otávio Barradas, Pedro Lulhier e Sarah Arnold por acompanharem comigo as conquistas e os retrocessos da educação pública brasileira. Por falarem da crise, mas também dos gatos.

À Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz e à Companhia Kiwi de Teatro pela utopia e resistência.

Ao Afronte pela independência financeira e por acender centelhas de esperança.

À Bruna Casali pela curadoria de carinhos e memes.

*O oprimido faz o mundo, ele possui a linguagem política ativa.
O opressor conserva a linguagem, sua expressão e o mito.*

Elfriede Jelinek

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as contribuições da autora marxista austríaca Elfriede Jelinek (Mürzzuschlag, 1946) para o teatro político pós-68 e a recepção de sua literatura no contexto cultural brasileiro. Primeiramente, apresento uma biografia da autora e menciono obras suas publicadas na Europa Germânica e no Brasil. Através da tradução para o português brasileiro de parte de seu primeiro texto dramático, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* [O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades] (1977), bem como das reflexões sobre o método satírico da autora propostas por Dagmar von Hoff (2015), elucido as características de uma escrita dramática preocupada com os protótipos sociais femininos e masculinos e com uma teoria feminista do teatro. Por fim, a partir da abordagem dos periódicos Cavalo Louco da Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz de Porto Alegre e Contrapelo da Kiwi Companhia de Teatro de São Paulo em que são divulgados tanto resultados de pesquisas sobre Elfriede Jelinek quanto apontamentos de processos de encenação em que seus textos são referenciados, comento também o papel exercido pelas companhias teatrais brasileiras para a divulgação da literatura de língua alemã a partir de publicações, traduções independentes e suas encenações. Desta forma, percebe-se a recepção dos textos de Elfriede Jelinek no Brasil como um resultado de esforços dos meios acadêmico, editorial e teatral brasileiros e a cultura patriarcal como um elemento essencial de sua intertextualidade.

Palavras-chave: Companhia Kiwi de Teatro. Elfriede Jelinek. Feminismo. Literatura austríaca. Literatura de língua alemã. Teatro brasileiro. Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz.

ABSTRACT

Das hauptsächliche Ziel dieser Abschlussarbeit ist der Versuch, Beiträge der marxistischen österreichischen Autorin Elfriede Jelinek (Mürzzuschlag, 1946) für das Politische Theater nach 1968 zu erfassen und die Rezeption ihrer Literatur im kulturellen Kontext Brasiliens zu analysieren. Dazu werden in erster Stelle eine Biografie der Autorin präsentiert und Veröffentlichungen ihrer Werke im deutschsprachigen Europa und in Brasilien erwähnt. Durch die Übersetzung eines Ausschnittes ihres ersten Stückes *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977) ins brasilianische Portugiesisch und die Überlegungen zu der satirischen Methode der Autorin nach Dagmar von Hoff (2015) werden die Charakteristika einer sich um die weiblichen und männlichen sozialdefinierten Prototypen und eine feministische Theaterwissenschaft kümmernde Dramaturgie nachgedacht. Der Ansatz von *Cavalo Louco* und *Contrapelo* bzw. Theatermagazinen der Theatergruppen Ói Nóis Aqui Traveiz aus Porto Alegre und Kiwi aus São Paulo, in der entweder Forschungsergebnisse zur Literatur von Elfriede Jelinek noch Notizen zu den Inzenierungsprozessen mit Texte der Autorin umfasst sind, liegen der Frage zugrunde, welche Rolle die brasilianische Theatergruppen bei der Veröffentlichung von deutschen Literatur in Brasilien spielen. Zuletzt wird es beigebracht, dass die Rezeption von Jelineks Texten in Brasilien von Anstrengungen akademischer und theatralischer Milieus sowie des Verlagsmilieus geprägt ist und dass ihrer Intertextualität im Ausland die patriarchalische Kultur als ein grundlegendes Element enthält.

Stichwörter: Kiwi Companhia de Teatro. Elfriede Jelinek. Feminismus. Österreichische Literatur. Deutschsprachige Literatur. Brasilianisches Theater. Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo 1: Elfriede Jelinek: por uma teatrologia política e feminista.....	13
Capítulo 2: O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades (trecho).....	19
Capítulo 3: Jelinek e o contexto cultural brasileiro.....	39
3.1 Kiwi Companhia de Teatro e uma análise de Carne: patriarcado e capitalismo.....	39
3.2 Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz.....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

Desde o começo da graduação em Licenciatura em Letras, vim redefinindo minhas prioridades de estudo e pesquisa principalmente a partir do que me chamava no contexto extra-acadêmico, o que pode ser justificado com a vivíssima produção cultural e artística de Porto Alegre e seu fervor político. No ano de 2013, por iniciativa da colega Marina Marostica Finatto, foram iniciados os trabalhos do GEFem, o Grupo de Estudos Feministas da Letras, através do qual mulheres e homens, estudantes de Letras e outras áreas, estudamos e discutimos textos de Alice Walker, Maria Lygia Quartim de Moraes, Naomi Wolf, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, e projetos de lei, como o de Jean Wyllys (2012) para a regulamentação da prostituição no Brasil. A política do GEFem e as parcerias com o CEL - Centro de Estudantes de Letras foram muito importantes para a luta contra os trotes machistas na universidade e para o reconhecimento das particularidades teóricas e práticas do feminismo marxista ou classista em meio a tantas vertentes do feminismo.

Foi a partir do GEFem e do contato deste com o GT de Gênero e Sexualidade do DAECA - Diretório Acadêmico de Economia, Contábeis e Atuariais da UFRGS que eu aceitei o convite para assistir Andróginos, um espetáculo desenvolvido por estudantes do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, fortemente influenciado pela Teoria Queer, que estimulava questionamentos sobre o feminino, o masculino e as rupturas destes padrões socioculturais. Não bastasse o impacto causado pelo trabalho, me questionei na mesma noite da apresentação no Teatro de Arena sobre a possibilidade de realizar um curso de formação de atores na Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. O folheto lá encontrado divulgava um curso gratuito que oferecia aulas de Interpretação, Improvisação, História do Teatro Ocidental, História do Pensamento Político, História do Teatro Brasileiro, Expressão Vocal e Corporal que exigia dedicação de 25 horas semanais ao longo de um ano e meio.

De julho de 2014 a 2015, a dedicação compulsiva e nem sempre proveitosa à licenciatura, ao teatro e à política renovaram meus dias e as reflexões iniciadas no GEFem foram levadas a espaços internos e externos à universidade. Com outras colegas, recebi criticamente os cronogramas de disciplinas que tradicionalmente não traziam propostas de leitura e estudo de escritoras e teóricas mulheres. Mesmo no curso de formação da Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, a perspectiva de um teatro político não se opôs ao cânone teórico e dramático branco e masculino, resultando na exclusão de dramaturgas e teóricas mulheres dos estudos de teatro brasileiro.

Contudo, em preparação para a montagem da peça final do curso de formação, foi-me sugerida em 2014 pelo professor e teatrólogo Paulo Flores, influenciado pela pesquisa do ator Pascal Berten, a tradução da primeira peça publicada por Elfriede Jelinek, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977). A urgência da tradução do texto em português para leitura e análise me levaram, juntamente com os colegas César Pereira e Liana Alice Corrêa, a priorizar o exercício de tradução do texto a partir de uma tradução em espanhol disponibilizada na internet ao invés de um trabalho que valorizasse prioritariamente o texto original. Concluímos uma tradução muito pautada pela encontrada em espanhol, com alguns comparativos com o texto original e cujo encontro anos após, mesmo sem muitas ferramentas teóricas de tradução, me levou a identificar uma série de falhas e possíveis melhoramentos. Decidi, por fim, me debruçar sobre a releitura deste material produzido colaborativamente há cinco anos, dando a devida importância para o texto original ainda indisponível em português e não encenado no Brasil. Através dos protótipos de personagens masculinas e femininas e da sátira, a partir da visão de quem reconhece as limitações do lugar de artista mulher no mundo patriarcal, a literatura de Elfriede Jelinek ajuda a compreendê-lo e a vislumbrar as possibilidades ou impossibilidades de mudança.

Inicialmente, apresento no primeiro capítulo a escritora de língua germânica Elfriede Jelinek elucidando aspectos de suas relações familiares, formação, produção literária e cultural e recepção de sua literatura na Áustria e na Alemanha, países cujos aspectos culturais fascistas e antisemitas a autora critica desde suas primeiras publicações.

No segundo capítulo, exponho comentários relativos ao processo de tradução da sua peça *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das

sociedades), identificando características da escrita da autora que a acompanham em outras obras e as particularidades de sua dramaturgia.

Por fim, apresento apontamentos do contato com os grupos brasileiros de teatro político Ói Nós Aqui Traveiz e Kiwi Companhia de Teatro, que contribuem para a divulgação do trabalho de Jelinek no Brasil através de suas publicações Cavalo Louco e Contrapelo, e também, no caso da Companhia Kiwi, de encenações que incluem trechos de textos de Jelinek traduzidos. As únicas publicações de textos da autora vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 2004 disponíveis para o público brasileiro seguem sendo dois romances, *A pianista* (2011) e *Desejo* (2013), publicados pela editora Tordesilhas e os textos *Eu quero ser superficial* (*Ich möchte seicht sein*) e *Sentido, sem importância. Corpo, inútil* (*Sinn egal. Körper zwecklos*), publicados no volume XI da Revista Brasileira de Estudos Germânicos *forum deutsch*, organizada e publicada pela professora Izabela Kestler na UFRJ em 2007 e que resultou em uma intervenção cênica da Kiwi apresentada de 2005 a 2007.

1. Elfriede Jelinek: por uma teatrologia política e feminista

“Uma mulher não é um destino individual como um homem. A mulher não tem um eu. Uma mulher representa todas as mulheres. Como representante de uma casta oprimida ela toma nota por todas as outras. Não nos concedem a possibilidade de fala em primeira pessoa. E no fundo nós também não podemos falar. [...] Eu tenho a sensação de que não posso falar por mim. Por isso eu escrevo de forma tão exemplar e não descrevo destinos individuais. Eu escrevo um id de mulher e tenho realmente a sensação de que o faço por todas as mulheres.” (JELINEK, 1997)

Elfriede Jelinek nasceu em 20 de outubro de 1946 na cidade de Mürzzuschlag, ao nordeste de Steiermark, estado austríaco pertencente à zona de ocupação britânica no pós-Segunda Guerra. Proveniente de uma família romeno-germânica de classe média alta, sua mãe Olga Ilona Jelinek (anteriormente Buchner) era contabilista e chefe de departamento pessoal na empresa Siemens. Friedrich Jelinek, de origem proletária, camuflou sua origem tcheco-judaica e evitou sua perseguição política ao casar-se com Olga. Após a obtenção da graduação em química pela Universidade Técnica de Viena, a garantia de um ofício na indústria de armamentos num período em que grandes guerras moviam a economia mundial também contribuiu para que o pai de Elfriede não fosse dispensado pelo Estado nazista.

Elfriede caracteriza o jardim de infância católico e a escola de freiras onde cresceu como muito restritivas. Ao longo do período escolar, também frequentou aulas de piano,

¹ „Eine Frau ist kein Einzelschicksal wie ein Mann. Eine Frau hat kein Ich. Eine Frau steht für alle Frauen. Als Vertreterin einer unterdrückten Kaste schreibt sie für alle anderen mit. Man gesteht uns nicht zu, Ich zu sagen. Und im Grunde können wir es auch nicht. [...] Ich habe das Gefühl, dass ich nicht Ich sagen kann. Deswegen schreibe ich so exemplarisch, ich beschreibe keine Einzelschicksale. Ich schreibe ein weibliches Es und habe tatsächlich das Gefühl, dass ich für alle Frauen mitschreibe“. (JELINEK, 1997)

flauta doce, violão e violino na *Volksschule*² vienense e recebeu aulas de órgão, piano, flauta doce e composição no Conservatório de Viena. Após o *Matura*³, iniciou os cursos de História da Arte e Artes Cênicas na Universidade de Viena e os interrompeu em 1967, quando decidiu permanecer um ano dedicada à produção literária. Em 1971 viria a concluir sua graduação em órgão.

Em entrevista exclusiva para a revista EMMA em 1989, Elfriede fala a Alice Schwarzer sobre a influência de Olga em suas reflexões sobre o gênero feminino e a sexualidade da mulher:

“Eu aprendi com a minha mãe que a gente não deve confiar em um homem. Ela era uma mulher emancipada, tinha carreira e uma posição de chefia quando outras mulheres ainda não tinham essa oportunidade. No fundo, minha mãe era um homem pra mim. Ela reservou pra mim o papel de uma pessoa neutra assexual. Mas eu tive uma boneca Barbie. A primeira que se encontrava no mercado naquele tempo: Lili era seu nome. Nós, minhas duas tias, que eram estilistas, e eu, efeitávamos Lili com vestidinhos⁴”. (JELINEK, 1989)

Interrogada sobre seus confrontos com o masculino, a escritora reconhece que a posse de um corpo feminino é motivo de enfrentamentos no ambiente doméstico e no mercado de trabalho. Por um lado, na moradia familiar, Jelinek percebeu desde cedo a proibição de suas manifestações sexuais pela mãe católica, enquanto na entrada no mercado de trabalho, entendeu que sua sexualidade deveria ser escondida para dar vida a um corpo que precisava ser ofertado incansavelmente na busca de compradores. Na fase adulta da vida, Jelinek perceberia que as habilidades musicais estimuladas por sua mãe em piano, órgão e composição não seriam questionadas, mas sim a posse de bens, de boa aparência e potencial sedutor.

² Na Alemanha e na Áustria as *Volksschulen* são instituições públicas que oferecem cursos abertos ao público em vários setores, como música, processamento de dados, línguas estrangeiras, dança e filosofia. Os cursos são concebidos para diferentes camadas sociais e idades e também são reconhecidos como especialização profissional.

³ Exame final do ensino secundário austríaco cujo resultado garante a conclusão do ensino secundário e a possibilidade de entrada no ensino técnico ou superior.

⁴ „*Ich habe von meiner Mutter gelernt, dass man sich nicht auf einen Mann verlassen sollte. Sie war eine emanzipierte Karrierefrau und schon in einer leitenden Position, als andere Frauen diese Möglichkeit noch nicht hatten. Meine Mutter war für mich im Grunde ein Mann. Für mich hatte sie die Rolle eines asexuellen Neutrums vorgesehen. Aber ich hatte eine Barbiepuppe. Die erste, die damals überhaupt auf dem Markt war: 'Lili' hieß sie. Wir, meine zwei Tanten, die Modeschöpferinnen waren, und ich, haben an Lili Kleider drapiert*“.

(JELINEK, 1989)

Na mesma entrevista para a revista EMMA, Elfriede tece comentários sobre o pai e sua relação com ele. Nos anos cinquenta, Friedrich Jelinek foi acometido pelo início de um processo de adoecimento psíquico que anos mais tarde o levou à internação em uma clínica psiquiátrica e a seu falecimento em 1969. O problema do pai pode ter influenciado a diagnose do comportamento extravagante da filha e a indicação de seu tratamento psiquiátrico nas áreas de psicologia infantil da escola de freiras que frequentava e no Departamento de Pedagogia Curativa da Universidade de Viena. Jelinek não exime o Estado nazista da responsabilidade pelo adoecimento psíquico de seu pai. Em resposta à questão de Schwarzer sobre como se deu a sobrevivência de Friedrich Jelinek apesar do nazismo, Jelinek associa sua indispensabilidade ao fato de tratar-se de um trabalhador químico, estudioso das questões da guerra e casado com uma ariana. Num momento em que todas as rodas precisavam girar para a guerra mundial, ele foi necessário no desenvolvimento da Buna, uma síntese de 1,3-Butadieno (*1,3-Butadien*) e sódio (*Natrium*) resultante em uma borracha sinteticamente produzida para correias mecânicas. Em *Geschichte der deutschen Kriegswirtschaft* (História da economia de guerra alemã), Dietrich Eichholz ilustra a paulatina e completa substituição da importação da borracha de *Ficus elastica* pela produção própria da borracha sintética alemã, satisfatória à guerra.

Segundo os estudos da Prof. Dra Dagmar von Hoff, titular da Universidade Johannes Gutenberg de Mainz, nos primeiros trabalhos de Jelinek, em que pode-se incluir os romances *Die Klavierspielerin* (1983), *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985), *Lust* (1989), *Die Kinder der Toten* (1995) e os dramas *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977), *Clara S.* (1981) e *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984), a autora critica o capitalismo e a sociedade de consumo ao mesmo tempo em que manifesta a impossibilidade da existência destes sem o patriarcalismo. Através de personagens femininas não-representadas positivamente ou como heroínas, estas obras exemplificam os casos fatais em que a mulher está envolvida na sociedade capitalista e patriarcal. Além da crítica ao patriarcado, estão presentes no trabalho da autora a crítica ao passado fascista e ao presente antissemita da Áustria e da Alemanha. Para tal, a autora se utiliza de uma sátira específica para o exercício da crítica. No caso de *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977), inclusive as rubricas se tornam uma sátira aos tradicionais diretores de teatro e suas instituições.

No ensaio *Die Satirikerin Elfriede Jelinek* (A sátira Elfriede Jelinek), publicado junto à *Forschungsplattform Elfriede Jelinek* (Plataforma de estudos sobre Elfriede Jelinek) da Universidade de Viena, von Hoff (2018) analisa o cômico na escrita de Jelinek a partir de uma reflexão sobre o que diferencia o cômico do satírico. A professora remete ao estudo histórico da sátira retomando o poeta romano Juvenal para arguir que o efeito intencional de divertir ou fazer rir da comédia se difere da tradição crítico-satírica. Por investir numa escrita que denuncia os males sociais incriminando-os e persistindo em sua mudança, não poderíamos afirmar que Jelinek é uma comedianta, mas sim autora de sátiras: “Este traço de escrita possui um caráter apelativo evidente e se serve de diferentes meios retórico-estilísticos para criticar situações sociais com uma ironia engraçada e perspicaz.”⁵ Hoff (2018) analisa que a retórica satírica da autora, presente tanto nos textos prosaicos quanto nos dramáticos, não se restringe à desqualificação e à difamação, mas que, com uma linguagem que exprime o negativo e mostrando um mundo virado do avesso (*verkehrte Welt*), fundamenta as bases para uma indignação política.

No epílogo publicado em 1984 junto às peças *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, *Clara S. musikalische Tragödie*, *Burgtheater* e *Krankheit oder Moderne Frauen*, atualizado para sua posterior reedição pela editora Rowohlt em 1992, a crítica de teatro e editora Ute Nyssen comenta o fazer dramaturgicamente proeminente de três autores de língua alemã, ambos estreantes na década de setenta: Thomas Bernhard, Heiner Müller e Botho Strauß. Como Elfriede Jelinek e outros dramaturgos de sua geração, segundo Nyssen (1992), estes autores passam pelo fim da concepção de linhas dramaturgicas como o Teatro do Absurdo, o Teatro Documentário, o Teatro Popular e o Teatro Pobre para assumir os riscos de de uma estética própria. Cada autor passa a responsabilizar-se por si pela comunicação através de um meio que joga historicamente fora do eixo tradicional, nas periferias da cultura.

Nyssen afirma, contudo, que:

“Não há desculpa para resignação. Somente o esforço de criação, mesmo com resultado exitoso convincente ou não, conta, e sob condições difíceis conta duplamente. Eu vejo a tentativa persistente e trabalhosa de

⁵ „Dieser Schriftzug hat einen deutlich appellativen Charakter und bedient sich unterschiedlicher rhetorisch-stilistischer Mittel, um mit scharfsinnig-witziger bitterer Ironie gesellschaftliche Zustände zu kritisieren.“ (HOFF, 2018)

Elfriede Jelinek com o teatro como uma contribuição neste sentido. A partir de uma nova problemática ‘feminista’, ela assume o esforço de um teatro político eminente (as peças também são uma contribuição para a crítica ao fascismo), inclusive com meios artísticos e linguísticos aos quais a discursividade direta do teatro político tradicional e sua compreensão não querem corresponder agora.⁶” (NYSSSEN, 1992)

A problemática feminista que a literatura de Jelinek transmite em seus discursos através de diversos gêneros não poderia resultar em pacifismos ideológicos. Seu impacto nos países de língua germânica após o lançamento do romance *Lust* (1989) mereceria um estudo à parte. A urgência da discussão sobre o feminismo e a questão de gênero como recepção à obra não puderam ser evitadas pelo meio midiático. Na edição do programa do canal de radiodifusão público alemão ZDF *Das Literarische Quartett*⁷, exibido em 10 de março de 1989 e que aborda o lançamento de *Lust*, é evidente o incômodo dos experts em literatura Jürgen Busche, Hellmut Karasek e Marcel Reich-Ranicki para trazer à palavra suas reações às imagens de violência sexual e patriarcal do romance. A identificação que a publicista, crítica literária e única expert do debate Sigrid Löffler faz do esforço de Jelinek para desenvolver uma linguagem feminina num mundo onde a masculina é dominante também resulta em uma postura agressiva dos críticos. Anos após esta edição do programa, após uma discussão entre Sigrid Löffler e Marcel Reich-Ranicki sobre o romance de 1992 de Haruki Murakami *Gefährliche Geliebte* (do original em japonês 国境の南、太陽の西, kokkyō no minami, taiyō no nishi, em português “Ao sul da fronteira, a oeste do sol”), publicado em alemão em 2000 a partir de uma tradução do inglês, Sigrid Löffler foi afastada e substituída pela crítica Iris Radisch.

⁶ „Keine Entschuldigung für Resignation. Nur die schöpferische Anstrengung, ob gleich mit überzeugendem erfolgreichem Resultat oder nicht, zählt, und zählt unter erschwerten Voraussetzungen doppelt. Ich sehe den eigenwilligen und mühsamen Versuch von Elfriede Jelinek mit dem Theater als einen Beitrag in diesem Sinne. Nimmt sie doch aus einer neuen, ‚feministischen‘ Fragestellung heraus die Anstrengung eines eminent politischen Theaters auf sich (alle drei Stücke sind auch ein Beitrag zur Faschismuskritik), und zwar mit künstlerischen, sprachlichen Mitteln, die der direkten Diskursivität des herkömmlichen politischen Theaters und seinem Verständnis gerade nicht entsprechen mögen“. (NYSSSEN, 1992)

⁷ *Das Literarische Quartett*, “O Quarteto Literário”, é um programa exibido desde 1988 no canal ZDF, inicialmente como parte do programa cultural *Aspekte* e mais tarde em formato independente. Nele quatro especialistas e críticos em literatura discutem, por vezes com autoras e autores convidados, lançamentos recentes de obras literárias. O modelo utilizado para o programa alemão foi o francês *Apostrophes*, apresentado Bernard Pivot e exibido de janeiro de 1975 a junho de 1990 no canal Antenne 2.

O confronto ideológico entre escritoras e críticas literárias de língua alemã e teóricos canonizados pode ser observado nas reações ao prêmio Nobel de Literatura⁸. Quando a escritora britânica nascida na antiga Pérsia Doris Lessing tornou-se a décima-primeira mulher a receber o prêmio em 2007, Jelinek contrastou sua opinião com a de Marcel Reich-Ranicki, segundo o qual o mundo teria escritores maiores e mais importantes que Lessing, classificando a entrega do prêmio à escritora como lamentável (*bedauerlich*). Para Jelinek, na ocasião, a insígnia a Lessing estaria muito atrasada, e sua obra *O Carnê Dourado* (publicado originalmente em 1962 e no Brasil pela Abril Cultural em 1985) seria certamente uma das obras feministas mais importantes da literatura.

⁸ As catorze escritoras que receberam o Prêmio Nobel de Literatura são Selma Lagerlöf (1909), Grazia Deledda (1926), Sigrid Undset (1928), Pearl S. Buck, Gabriela Mistral (1945), Nelly Sachs (1966), Nadine Gordimer (1991), Toni Morrison (1993), Wisława Szymborska (1996), Elfriede Jelinek (2004), Doris Lessing (2007), Herta Müller (2009), Alice Munro (2013) e Swetlana Alexijewitsch (2015).

2. O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades

A peça a seguir foi desenvolvida a partir de uma releitura de dois textos dramáticos de Henrik Ibsen: *Casa de Bonecas* (1879) e *Pilares das Sociedades* (1877), que por si já estremeceram as estruturas do teatro tradicional de seu tempo. Elfriede mantém a abordagem da hierarquização socioeconômica e da manutenção cultural de costumes da burguesia e amplia o espectro de gênero ao visualizar a saída de Nora do núcleo familiar, sua entrada no mercado de trabalho e, pessimista, seu retorno ao lugar de onde pensou que pudesse, sozinha, libertar-se.

Na tradução, optou-se em substituição ao *du* pelo pronome de tratamento você, concordante com a terceira pessoa, para evitar as formas verbais em desuso na fala do português brasileiro que concordam com a segunda pessoa. Foram encontradas diversas ocorrências de vocábulos com sentidos múltiplos dos quais um destes é utilizado no contexto militar. Em uma rubrica da sexta cena, encontramos: “No fundo aparecem as trabalhadoras em trajes festivos para a formação do coro. Mais ao fundo, também alguns trabalhadores masculinos para as vozes graves. Eles ficam lá parados enquanto esperam alguém dar o sinal de entrada.” (p. 35) *Auf den Einsatz warten*, por exemplo, é expressão que aparece tanto no contexto musical quanto no militar, no sentido de “esperar o sinal de entrada em ação”. A

ambiguidade de sentido de uma parte destas expressões foi perdida na tradução. Também foi essencial a atenção à variedade regional austríaca do alemão.

A parte do texto cuja tradução não está publicada junto desta monografia é importante principalmente para a relação dos leitores entre o retorno de Nora ao lar (e conseqüentemente aos papéis de dona de casa, mãe e esposa) e a ascensão do fascismo na Alemanha, com a qual evidentemente os personagens masculinos, do alto de seus papéis de poder, contribuem. A parte traduzida a seguir, contudo, pode basear uma análise ainda incipiente no Brasil e permitir a percepção das características comuns a toda obra literária da autora: dos protótipos masculinos e femininos à atenção às engrenagens do sistema em que vivemos.

O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades (1977)

Autora: Elfriede Jelinek

Tradução: Bianca Barreto

A peça se passa nos anos vinte. Mas os saltos cronológicos e especialmente a antecipação do futuro podem ser um pouco indicados pelo figurino.

Nora deve ser representada de qualquer maneira por uma atriz treinada em acrobacia que também saiba dançar. Ela deve poder fazer os exercícios de ginástica sugeridos, mas não importa se isso parecer profissional ou não; o que ela faz pode parecer desajeitado.

Eva deve sempre parecer um pouco desesperada e cínica.

Personagens:

Nora Helmer

Chefe de pessoal

Operárias

Eva

Chefe de setor

Secretária
Cônsul Weygang
Um senhor
Secretário
Ministro
Annemarie
Torwald Helmer
Senhora Linde
Krogstad

1

Escritório do chefe de pessoal. O chefe de pessoal está sentado à escrivaninha. Nora brinca um pouco ao redor, toca em tudo, senta-se rapidamente e logo volta a levantar-se. Seu comportamento se contradiz com sua roupa decadente.

NORA: Não sou uma mulher abandonada pelo marido, mas uma mulher que abandonou seu marido, o que é muito mais raro. Sou Nora, da “Casa de Bonecas” de Ibsen. Neste momento eu busco um refúgio de uma situação um tanto confusa em um emprego.

CHEFE DE PESSOAL: O trabalho não é um refúgio, mas o abandono de uma vida. Minha posição nessa empresa pode te servir de exemplo.

NORA: Mas eu ainda não quero abandonar minha vida! Eu busco a minha realização pessoal.

CHEFE DE PESSOAL: Possui algum tipo de experiência?

NORA: Tenho experiência no cuidado de velhos, fracos, deficientes, doentes e também crianças.

CHEFE DE PESSOAL: Aqui não temos velhos, fracos, deficientes, doentes, nem crianças. Aqui temos máquinas. À frente de uma máquina o ser humano se converte em nada e só então pode voltar a ser alguma coisa. Eu, por certo, escolhi desde o começo o caminho mais difícil em direção a uma carreira.

NORA: Quero me livrar da minha imagem de enfermeira. Esta pequena teimosia anda comigo. Como esta cortina linda se destaca das paredes sombrias e comerciais! Só agora que

me livre do meu matrimônio me dou conta de que os objetos inanimados também possuem uma alma.

CHEFE DE PESSOAL: Tanto o patrão quanto o sindicato devem proteger e fomentar a livre expressão da personalidade dos empregados na empresa. A senhora tem diploma, carta de recomendação?

NORA: Meu marido com certeza me emitiria um diploma de boa dona de casa e boa mãe, mas eu estraguei isso no último segundo.

CHEFE DE PESSOAL: Nós exigimos recomendação de terceiros. A senhora não conhece terceiros?

NORA: Não. Meu marido me queria recatada e do lar, porque a mulher nunca deve olhar para os lados, mas sim para dentro de si mesma ou para o homem.

CHEFE DE PESSOAL: Ele não era um superior como eu, por exemplo.

NORA: Ele era um superior, sim! Em um banco. Inclusive aconselho o senhor a não se deixar endurecer pela posição que ocupa, como aconteceu com ele.

CHEFE DE PESSOAL: A solidão que insiste até o topo sempre endurece. Por que a senhora fugiu?

NORA: Eu queria passar da condição de objeto à de sujeito no trabalho. Talvez minha pessoa ainda possa trazer um raio de luz a esta fábrica sombria.

CHEFE DE PESSOAL: Nossos espaços são iluminados e bem arejados.

NORA: Eu quero elevar a dignidade humana e o direito fundamental à livre expressão da personalidade.

CHEFE DE PESSOAL: A senhora não pode elevar nada porque precisa de suas mãos para algo mais importante.

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

CHEFE DE PESSOAL: Aqui nós empregamos exclusivamente seres humanos. Alguns são mais, outros menos.

NORA: Para me tornar esse ser humano tive que abandonar meu lar.

CHEFE DE PESSOAL: Muitas de nossas empregadas correriam quilômetros em busca de um lar. Por que a senhora precisa de um lugar desconhecido?

NORA: Porque já conheço meu próprio.

CHEFE DE PESSOAL: A senhora sabe datilografar?

NORA: Sei trabalhar em escritório, costurar, bordar e tecer.

CHEFE DE PESSOAL: Onde a senhora esteve empregada anteriormente? Nome da empresa, endereço, número de telefone.

NORA: No privado.

CHEFE DE PESSOAL: Privado não é público. A senhora deve primeiro tornar-se um ser público para então diminuir sua posição de objeto.

NORA: Eu creio que sou especialmente dotada para tarefas extraordinárias. Sempre desprezei o ordinário.

CHEFE DE PESSOAL: O que lhe faz pensar que está predestinada ao extraordinário?

NORA: Eu sou uma mulher. Em mim acontecem processos biológicos complexos.

CHEFE DE PESSOAL: E como são suas qualificações na área que a senhora denomina extraordinária?

NORA: Eu tenho uma natureza dócil e sou dotada artisticamente.

CHEFE DE PESSOAL: Então tem que se casar outra vez.

NORA: Eu tenho uma natureza dócil rebelde. Não sou uma personalidade simples, sou complexa.

CHEFE DE PESSOAL: Então não tem que se casar outra vez.

NORA: Eu ainda busco a mim mesma.

CHEFE DE PESSOAL: Nesta fábrica todo mundo encontra a si mesmo. Alguns mais cedo, outros mais tarde. Alguns por aqui, outros por ali. Eu, por sorte, não tenho que trabalhar como operário.

NORA: Acho que meu cérebro ainda resiste porque quase não vai ser usado na máquina.

CHEFE DE PESSOAL: Nós não precisamos do cérebro da senhora.

NORA: Como ele foi violado na época do meu casamento, agora eu queria, na verdade...

CHEFE DE PESSOAL (*interrompe*): Tem os pulmões saudáveis? Boa vista? Boa dentição? É sensível às correntes de ar?

NORA: Não. Do meu corpo eu cuidei.

CHEFE DE PESSOAL: Bem, então pode começar agora mesmo. A senhora tem outras qualidades que não tenha mencionado?

NORA: Faz muitos dias que não como nada.

CHEFE DE PESSOAL: Que extraordinário!

NORA: Primeiro quero me dedicar ao ordinário, mas só como solução intermediária até que

eu possa enfrentar o extraordinário.

2

Fábrica, operárias, Eva e Nora durante o trabalho.

OPERÁRIA: Você tem filhos?

NORA: Sim. E tudo em meu sangue clama por eles. Assim é o sangue em mim. Mas meu cérebro diz que não, porque eu venho primeiro, antes mesmo de meus filhos.

OPERÁRIA: O trabalho com as pessoas, assim como o trabalho têxtil, circula em nosso sangue sem cessar. Só nos faz falta deixar esse sangue ir embora.

EVA: Por sinal a anemia é uma doença de trabalho muito apreciada por aqui.

OPERÁRIA: Quando se percorre o caminho até o mesmo trabalho durante oito anos, se acaba conhecendo quase todos os rostos. Durante o trajeto, às vezes eu escuto os diálogos dos outros e me alegro quando, entre tanta coisa sem importância, um ou outro fala do sindicato ou dos interesses dos trabalhadores.

OPERÁRIA: Vinte minutos depois entro pelo portão e a segunda parte de mim, a que pertence ao patrão, bate o ponto.

OPERÁRIA: Às seis e meia entra em ação a máquina que é meu campo de trabalho.

EVA: Às sete em ponto já não sou nada.

OPERÁRIA: Durante o trabalho nos distraímos pensando em nossos maridos e nossos filhos, que são a parte mais autêntica de nós mesmas.

EVA: A máquina é a parte falsa.

NORA: Então é preciso deixar isso de lado e se dedicar a buscar seu próprio talento e sua vocação, que provavelmente estão em um lugar muito diferente. Eu mesma me arrisquei dando esse passo.

EVA: Talvez minha vocação esteja na pirografia ou na dança sagrada hindu. Como posso saber?

NORA: Tentando o máximo que você puder. Olhando para dentro de si mesma e agindo a partir do que vê em seu interior.

FOPERÁRIA: Aí vem o mestre com o novo boletim do partido.

NORA: Que lindas eram as nossas festas infantis! Tem muitas lembranças que cortam a alma

como uma faca.

EVA: A mulher é o contrário da máquina porque funciona a partir do sentimento. Ninguém precisa fazê-la funcionar.

OPERÁRIA: Nós mulheres fomos obrigadas a trabalhar para ganhar a vida. Nós não podemos cuidar de nossos filhos com todo o carinho.

EVA: Se alguém nos estende uma mão forte e masculina, aí sim podemos cuidar de um ou dois ou vários filhos.

NORA: Eu tive essa mão forte e masculina e a afastei de mim.

EVA: Muitas de nós correríamos quilômetros por uma mão assim. E então trocaríamos a máquina por essa mão.

NORA: Mas quando tiverem a mão, se abrirá cedo ou tarde um abismo entre o casal: a crise.

OPERÁRIA: Não temos tempo para isso.

OPERÁRIA: Para isso só as burguesas têm tempo.

EVA: Quando se aproximar um período de instabilidade econômica em forma de desemprego, vão nos tirar das máquinas de qualquer forma.

OPERÁRIA: Aí parir volta a ser um trabalho criativo.

EVA: Aí o lar volta a ser alguma coisa.

OPERÁRIA: Aí finalmente poderemos devolver nossas alianças de casamento de maneira absolutamente legal, como você disse antes, Nora.

EVA: Trocaremos ouro por ferro.

NORA: Não, não digo devolver a aliança por obrigação, mas pela necessidade interna de que o marido volte a ser um estranho.

OPERÁRIA: Não entendemos disso. Isso é para as burguesas.

EVA: Primeiro ouro por ferro, depois os filhos para a linha de frente.

OPERÁRIA: Aí até uma mãe voltará a irradiar beleza.

EVA: Logo, logo virão esses tempos!

OPERÁRIA: Vejo um tempo em que o ser humano poderá mostrar os sentimentos outra vez.

NORA: Às vezes é necessário poder esquecer os sentimentos.

EVA: O pai, sensação de dor de um tiro no estômago. A mãe, sensação de felicidade de poder chorar sobre seus filhos mortos.

OPERÁRIA: Hoje impera mais egoísmo.

NORA: ...e nesse tempo que está por vir a mulher não será uma vaca leiteira? Foi disso que

eu fugi!

OPERÁRIA: Será lindo quando as mulheres se aconchegarem nos homens e lhes disserem que nunca mais serão teimosas e ambiciosas!

OPERÁRIA: Eu também gosto de imaginar que um dia verei como uma mulher diz para um homem que ele não deve maltratar sua mãe porque ela lhe presenteou a vida.

OPERÁRIA: Nós poderíamos presentear muito mais vida se não tivéssemos que estar sem parar junto à máquina.

OPERÁRIA: Entregar-se a um homem é um apogeu na vida. Só é uma pena que nos acostumamos com isso.

NORA: Eu nunca me acostumei à máquina. E jamais vou me acostumar que a mulher tenha outra posição que a do homem. Temos que lutar também contra isso!

OPERÁRIA: Isso é para as burguesas.

3

Fábrica, vestiário, armários, etc. Nora, Eva, o jovem chefe de setor.

CHEFE DE SETOR: Eu te amo, Nora. Sei que te amo desde o instante em que percebi que você é o melhor que eu posso conseguir por agora. E eu com certeza sou o melhor que você pode conseguir na sua situação atual. Eu sou bonito...

NORA: ... ao notar o extravagante, notório e grande pênis de um irmão ou coleguinha, ele é reconhecido imediatamente como contrapartida superior do seu pequeno e escondido órgão, e se entrega à inveja do pênis, já incapaz de criar outra cultura.

CHEFE DE SETOR: Eu nunca ouvi essas palavras agudas, exceto uma, que prefiro saindo de uma mão de mulher do que de uma boca.

NORA: Eu jogo para longe de mim os pensamentos sobre o amor. O amor não procura por valor ou desvalor, porque nunca busca o que é seu. Mas eu busco fortemente o que é meu.

CHEFE DE SETOR: Eu também busco o que é meu, Nora, que logo será você.

EVA: Por que eu não posso ser sua? Eu faço tudo por você!

CHEFE DE SETOR: Eu não quero que se ofereçam para mim. Quero que me custe.

EVA: Eu estou aqui faz anos e você nunca me quis.

CHEFE DE SETOR: A feminilidade de Nora está menos destruída, porque não está há tanto

tempo à frente de uma máquina. Nora é mais mulher que você.

EVA: Mas meu rendimento é mais alto.

NORA: Agora não há tempo para o amor, só há tempo para a auto-descoberta.

EVA: Se você já não pode me amar, pelo menos se concentre no fato de que eles atrasam a produção, não renovam mais nosso parque industrial e deixam nossas habitações desmoronar!

CHEFE DE SETOR: Uma mulher endurece quando seus sentimentos não são correspondidos. Não deveria se admirar que seu amor não será correspondido por mim.

EVA: Se não decorássemos nossas casas com vasos de flores, a carência de renovação ficaria ainda mais nítida aos olhos.

CHEFE DE SETOR: De você não sai um pingão de sensibilidade.

NORA: Em sua grande maioria, o povo reage de maneira feminina: seus pensamentos e ações são muito mais definidos por um discurso sensível do que por raciocínios sóbrios, dizia Adolf Hitler.

EVA: Isso não tem nada a ver com o que estamos falando agora!

CHEFE DE SETOR: Como gosto de te escutar, Nora. Não entendo tuas palavras, mas tua voz é música para os meus ouvidos. Música, sim, porque sentimentos embelezam uma mulher.

EVA: Mas eu te amo de verdade!

CHEFE DE SETOR: Não me interessa.

EVA: Não percebe como nossas casas desmoronam? Como se despedaçam debaixo de vasos de flores, cortinas de renda e anões de jardim? Você só tem olhos para Nora? Antes você quase foi do sindicato...

NORA (*interrompe*): Eva, as mulheres têm que ser solidárias e não ciumentas. Temos uma capacidade natural de nos mantermos juntas.

CHEFE DE SETOR: Quando alguém está apaixonado, não repara na degradação material. É impossível que você esteja tão apaixonada por mim, Eva.

NORA: Como deixa que seu orgulho seja ferido dessa maneira, Eva?

EVA: O amor tem que poder esquecer o orgulho.

NORA: Eu nunca poderia. Mas de todo modo gostaria de ser sua amiga. Você quer, Eva?

EVA: Como você tem que ser generosa!

CHEFE DE SETOR: Eu quero a Nora. Eu quero a Nora.

NORA: O amor não busca o que é seu. Eu, por outro lado, busco fortemente o que é meu. Estou em processo de fermentação interior.

EVA: Logo virá um tempo em que ninguém mais terá tempo para os sentimentos, porque a fábrica vai à merda, porque nossos postos de trabalho...

CHEFE DE SETOR (*interrompe*): É exatamente isso que eu não gosto em você, que não tenha tempo para sentir! Até mesmo um homem precisa ter seu tempo para sentir.

NORA: Eu também me protejo dos sentimentos. Aquele que sente é geralmente o mais burro e, conseqüentemente, o mais fraco.

EVA (*ao chefe de setor*): Mas eu te amo! Eu não me protejo.

NORA: Esse ambiente não foi feito para despertar sentimentos.

CHEFE DE SETOR: Quando se ama, o ambiente desaparece e só sobra o amor.

NORA: Na vida amorosa cotidiana, o valor da mulher se mede através de sua integridade sexual. Qualquer proximidade com o caráter de uma puta diminui seu valor.

CHEFE DE SETOR: Nora, outra vez não entendo o que está dizendo. Você não deve falar assim comigo! Isso humilha um homem apaixonado.

EVA: Talvez todo este ambiente venha a cair antes que o amor bata à porta.

CHEFE DE SETOR: Eu entendi, mas isso me desagrada muito.

EVA: Eu te amo!

CHEFE DE SETOR: Mas eu não te quero, quero Nora.

NORA: Mas eu realmente não te amo.

CHEFE DE SETOR: Você só acredita nisso porque não sabe como é me amar.

4

Nora varre o chão da entrada da fábrica, o chefe de setor a observa. De vez em quando tenta tocá-la, mas Nora o desautoriza. Entra a secretária.

SECRETÁRIA: Tenho um aviso para a senhora. Amanhã à tarde nosso senhor chefe de pessoal vai mostrar as instalações da fábrica a uns senhores de uma empresa amiga. Já que a senhora é uma mulher, será liberada uma hora mais cedo para limpar minuciosamente o setor, sem esquecer os banheiros.

NORA: Mas eu limpo o tempo todo!

SECRETÁRIA: Além disso, a gerência da empresa deseja que a senhora desenvolva uma

atividade cultural de boas-vindas. Como já me comunicaram, senhora Helmer, a senhora está apta, ou melhor, treinada para estes tipos de tarefa. Dizem que em outros tempos a senhora se desenvolvia em círculos sociais onde a cultura significava alguma coisa, algo que – mesmo que de maneira fragmentada – ainda se pode comprovar em sua figura. Então, por favor: uma ou duas canções de coro misto sem orquestra, mais ou menos como na festa da empresa do ano passado e talvez um pequeno número de dança. A senhora sabe.

NORA: Você não é uma mulher também?

SECRETÁRIA: É claro. Não se percebe?

NORA: Então por que não parece uma mulher, quero dizer, feliz? Por que parece tão séria?

SECRETÁRIA: Quando se chega ao cargo de secretária executiva já não é necessário carregar um sorrisinho amarelo. As próprias condições de vida são agradáveis mesmo sem isso.

NORA: Você não sente nenhuma afinidade comigo?

SECRETÁRIA: A única afinidade que tenho com a senhora é, em suma, a dor do parto, se tivermos um filho algum dia. Se bem que é provável que, neste caso, eu sentiria uma dor mais forte. (*Sai*)

NORA: Eu poderia dançar a tarantela amanhã. Como meu marido me ensinou.

CHEFE DE SETOR: Não, tarantela não! Assim você aumenta o abismo entre nós sem necessidade.

NORA: Se alguma outra soubesse dançar a tarantela como eu, certamente também o faria. Além de mim ninguém aqui pode apresentar alguma coisa.

CHEFE DE SETOR: Mas o coral da fábrica já é quase profissional!

NORA: Quando tiver terminado de dançar amanhã, vou desaparecer silenciosamente da sua vida. Agora que algumas semanas se passaram, sinto um aperto que me diz que não posso mais ficar sem meus filhos. Essa longa prova me permitiu reconhecer isso.

CHEFE DE SETOR: Você não pode fazer isso, Nora! Você não pode ir embora! Um trabalho não é sempre uma dor ou uma prova.

NORA: Cheguei ao meu limite.

CHEFE DE SETOR: Quando você dança, se destaca demais de mim, e então não se pode mais ver o segundo plano, ou seja, eu.

NORA: Não aguento mais ficar aqui. Preciso ir a um lugar onde meus filhos esperam por mim. Daqui em diante quero viver só para eles e assim reparar meu erro.

Escritório do chefe de pessoal. Ele faz um discurso enquanto Cônsul Weygang conversa baixinho com outro senhor. Visivelmente eles são os personagens principais. No fundo, mais duas ou três pessoas, o secretário, etc.

CHEFE DE PESSOAL: Permita-me ressaltar, senhor Cônsul Weygang, o seu lugar junto às maiores personalidades da economia deste país. Preocupado com o bem-estar público, rei da indústria têxtil, Presidente da Associação Olímpica, da Junta Mundial para a Preservação do Meio Ambiente, da Liga de Fomento ao Pensamento Alpino, membro do Conselho de Políticas de Desenvolvimento do Ministério para a Cooperação Econômica bem como membro do Conselho de Comércio Exterior do Ministério do Orçamento.

WEYGANG (*em voz baixa*): Eu pelo menos uni meu cargo de Presidente da Câmara de Comércio Exterior às breves dificuldades financeiras da minha empresa.

SENHOR: Eu me lembro bem, Weygang, que o senhor, apoiado em seu poder como chefe supremo desta organização que representa mais de doze associações estatais, setenta e cinco associações profissionais e cerca de cem mil empresas, fez esforços para firmar um empréstimo estatal no valor de 14,5 milhões e uma garantia da região para, dentre outros, fechar um negócio algodoeiro altamente especulativo com o Egito. É isso que se chama uma combinação entre cargo e negócio.

WEYGANG: Já não me importo com fibras naturais. A fibra sintética tem muito mais futuro.

SENHOR: E qual seria o objetivo da sua visita? Diga logo, seu misterioso!

WEYGANG: Paciência, meu querido!

SENHOR: O ministro já... (*Weygang faz sinal para que fale mais baixo. O senhor baixa a voz para continuar:*) O ministro ainda não pôde revisar o contrato? O senhor sabe que...

CHEFE DE PESSOAL (*em voz alta e presunçoso*): Além disso, o venerado senhor cônsul não descuida de suas origens porque em seu próprio estado exerce as funções de porta-voz do Conselho Econômico do Governo, bem como as do Fórum de Fundos Fiduciários Público-privados em nossa capital. E como se isso fosse pouco, senhor cônsul, o senhor ainda ocupa lugar meritório em cinco conselhos fiscais e administrativos, dentre os quais se encontram a Cervejaria Bräuniger, o Banco Herdy e também o Crédito Estatal para

Cooperação Industrial. (*Enquanto isso, Weygang e o senhor se distanciam até a janela. Falam em voz baixa.*)

SENHOR: O que o senhor acha? Até onde se espalhou que essa área toda é objeto de especulação?

WEYGANG: Parece que o pessoal anda preocupado ultimamente porque o parque industrial está deteriorando, o senhor sabe... E então temos a zona residencial... É claro que não cabe mais nada lá dentro.

SENHOR: As pessoas começam a ter medo.

WEYGANG: O bom é que temos outro lado, o senhor sabe... Nossos amigos, a quem essa empresa ainda pertence, não têm nenhum interesse em investir. Faz tempo que esta empresa não é rentável, com o problema do transporte...

SENHOR: Eles querem transferir a produção de qualquer maneira.

WEYGANG: Por outro lado, se demonstrarmos grande interesse nos terrenos, vão acabar desconfiando de nós, não se esqueça disso.

SENHOR: Por outro lado, se querem vender, terão que nos apresentar a empresa como rentável.

WEYGANG: Por outro lado, ninguém deve suspeitar que certos círculos interessados no terreno, na realidade...

SENHOR: O debate da energia está totalmente resolvido...

WEYGANG: Sim, claro, o futuro está na energia. A propósito, eu sempre me admirei com este Hugo Stinnes... Conseguir fundir o consórcio elétrico Siemens & Schuckert com o abastecimento de carvão e ferro da Rheinelbe nesse cartel gigantesco...

SENHOR: Naquela época o senhor também não quis investir....?

WEYGANG: Não, naquela época ainda não tinha condições. O senhor sabe, o sujeito comprou moedas estrangeiras com marcos que o Banco do Império lhe emprestou, o que afundou o curso da nossa moeda.

SENHOR: Depois disso ele quitou o empréstimo com uma parte da quantia original.

WEYGANG: E as pessoas comuns tinham que levar seu dinheiro em carrinhos de mão para fazer as compras diárias.

SENHOR: Que épocas!

WEYGANG: Elas logo voltarão.

SENHOR: Desta vez é o senhor quem vai cuidar desta volta. *Weygang lhe faz um sinal para*

que se cale, toma-o pelo ombro e o conduz calado à frente, até a primeira fila. O chefe de pessoal, que neste meio tempo esvaziou um copo, continua:

CHEFE DE PESSOAL: Seus trabalhosos esforços e méritos, senhor cônsul, o levaram não só ao Prêmio de Cidadão Honorário de sua cidade natal e ao Honoris Causa da Universidade local, como também à nomeação de Presidente Honorário do Centro Internacional de Comércio Atacadista de Bruxelas e ao mesmo tempo à Grande Ordem de Mérito Alemã, à Placa de Mérito de sua pátria, à Medalha de Honra de Prata de...

Weygang quer sair pela porta e o senhor quer segui-lo, mas Weygang lhe faz sinal para que fique e se ocupe dos outros senhores. O senhor obedece com uma piscadela e gestos tranquilizadores. Weygang sai sozinho, furtivamente.

6

Entrada da fábrica. Ela está limpa e decorada primitivamente com guirlandas, lampiões, flores, ramos secos, etc. No fundo, duas ou três mesas simples, dispostas para o banquete dos trabalhadores. Nora, em primeiro plano, ensaia sua tarantela. Dança. Algum tempo depois chega o chefe de pessoal.

CHEFE DE PESSOAL: O que a senhora faz aqui tão cedo?

NORA: Não vou conseguir dançar mais tarde se não tiver realizado um ensaio geral antes.

CHEFE DE PESSOAL: Não com tanta impulsividade. Mais vale aumentar sua produtividade!

NORA: Agora tem que ser assim. *(Dança cada vez mais selvagem.)*

CHEFE DE PESSOAL: Seus movimentos poderiam ser um pouco mais sensuais ao invés disso.

NORA: Isto aqui não é um clube noturno ou um cabaré, é privado. Estou aqui para fazer um favor aos meus colegas.

CHEFE DE PESSOAL: Justamente porque a senhora está dançando aqui, não está fazendo um favor aos seus colegas, mas à empresa.

NORA: Dá na mesma! Somos uma cooperativa.

CHEFE DE PESSOAL: Que falta de sensualidade!

NORA *(sem fôlego)*: Sensualidade... A pornografia é um ato de morte às mulheres, enquanto as uniões masculinas vêm sendo sacralizadas através da profanação das mulheres. É um ritual de manutenção do poder patriarcal, nada mais que isso. *(Pausa. Continua dançando)*

CHEFE DE PESSOAL: A senhora faz tempestade em copo d'água com o que temos de mais primitivo.

NORA (*sem fôlego*): Quando eu dançava de um jeito muito selvagem, meu marido chamava indecência.

CHEFE DE PESSOAL: Seu marido lhe pagava? Não, a senhora vê. Aqui, por outro lado, lhe pagamos muito bem.

NORA: Não por muito tempo! Logo voltarei ao meio meio de origem, que é mais adequado para mim.

Weygang aparece ao fundo sem que ninguém o note, para subitamente e observa despercebido a dança de Nora. Nora, cada vez mais selvagem, faz movimentos acrobáticos, uma ponte, etc.

CHEFE DE PESSOAL: Já chega, estou ficando tonto! Isso deve doer muito. (*Nora segue dançando.*) Vai acabar quebrando um osso!

Nora segue dançando. Por fim Weygang entra em cena e espanta o chefe de pessoal que se inclina, fazendo uma reverência com a mão, e sai.

WEYGANG: Meu Deus, que corpão de mulher é esse! Se em nossa vida não houvesse corpos como esse, nunca poderíamos nos regenerar.

NORA (*que ainda não se deu conta da presença dele*): Quero conseguir fazer mais uma vez esse movimento que meu marido ensinou: sensual, mas não tão sensual.

WEYGANG (*em voz baixa*): O que para os outros é selvagem demais ou rápido demais é perfeito para mim. Tudo aquilo que assusta uma natureza pequena e covarde me atrai magicamente.

Nora segue dançando, percebe Weygang num repente e se assusta.

NORA: Quem é o senhor? (*Pausa*). *Volta a dançar após uma pequena pausa. Weygang se cala.* Eu sinto que o senhor não está interessado somente pelo meu corpo, mas também pela minha alma. Percebi isso imediatamente. Faz muito tempo que ninguém se interessa pela minha alma.

WEYGANG: Me sinto como se um raio me atingisse. Como pode?

NORA (*dançando*): Não é verdade? Isto é a harmonia dos corpos e daquilo que existe dentro dos corpos. Muitos homens observam pouco o interior de uma mulher.

WEYGANG: Eu, pelo contrário, me sinto absolutamente apto à contemplação completa. De repente sinto como se uma flecha me atravessasse. E não se trata do fastidioso veredito das

armas do Tratado de Versalhes. Não, é você!

NORA: Jamais se deve separar o corpo da cabeça.

WEYGANG: O que está acontecendo comigo? Será esse um sentimento como aquele que eu sempre tentei evitar?

NORA: Quando uma força inaudita se apodera de nós, não devemos resistir.

WEYGANG: Eu também tenho direito a uma vida privada.

NORA: Posso lhe dedicar esta humilde dancinha? *Dança todo o tempo e então lança a ele sua echarpe como em uma tourada.*

WEYGANG: Eu a tomo e aceito como um compromisso sagrado ao mesmo tempo. A partir de agora, dançará só para mim? Só para mim?

NORA: Vou me esquecer do mundo e dançar só para você. Você é um desconhecido e ao mesmo tempo parece tão próximo, tão familiar. Eu também sinto esse raio me atingindo.

WEYGANG: Agora já são muitos os raios.

NORA: O senhor me olhou de repente com uma pegada de sujeira em seus pensamentos. Eu não rebato mais esses olhares como de costume, agora me arrepio com eles. Algo novo me avassala.

WEYGANG: Não posso olhar meu bem mais novo e caro?

NORA: Você possui muitos outros bens caros??

WEYGANG: Certamente. Claro que ao teu lado eles até perdem valor.

NORA: Estas palavras fazem uma mulher desabrochar. São palavras dispensadas por muito tempo. *Dança em direção a ele até se aconchegar.*

WEYGANG: Eu percebo que você tem a tarantela no sangue. Isso lhe deixa ainda mais sedutora.

NORA (*afasta-se ainda dançando*): Eu tento fugir uma última vez destes fios invisíveis. Não fale nada, por favor! Apenas cale-se comigo. *Ela se joga aos braços de Weygang.* Esta pele me lembra algo dispensado por muito tempo. Logo vou me livrar de todas as barreiras. Esta fábrica também é uma delas.

WEYGANG: Como se chama?

NORA: Nora.

WEYGANG: Como a personagem principal da peça de teatro de Ibsen?

NORA: Como você sabe! Você sabe tudo e é tão forte!

WEYGANG: Um homem também pode se assustar diante de um sentimento forte. Você não é uma trabalhadora ordinária. Você é uma coisa totalmente diferente.

NORA: Minha origem não é um mistério, mas minha natureza é misteriosa. Venho de um meio melhor.

WEYGANG: Outro susto me invade.

NORA: Eu me assusto mais do que você, porque os sentimentos são mais femininos.

WEYGANG: Vou tirar você daqui. O empresário não o lobo mau que a vida pública costuma enxergar. No fim das contas como lucro não contam só as rendas do meu patrimônio.

NORA: Eu fico observando como o seu rosto muda rapidamente de uma rigidez implacável para uma ternura quase inimaginável. Essa transformação me fascina.

WEYGANG: Meu sangue fervia enquanto eu lhe via dançar a tarantela.

NORA: Seu olhar me incendeia a pele! Literalmente me arranca as roupas do corpo. Não posso me defender. É inacreditável como me sinto sugada por você.

No fundo aparecem as trabalhadoras em trajes festivos para a formação do coro. Mais ao fundo, também alguns trabalhadores masculinos para as vozes graves. Eles ficam lá parados enquanto esperam alguém dar o sinal de entrada.

WEYGANG: Motor do crescimento: aquela taxa pela qual o aluguel do patrimônio excede a indenização mercadológica por dinheiro emprestado a longo prazo. Este é o prêmio pelo meu risco de fracasso e o salário pelo perigo de ficar sentado em minhas mercadorias.

NORA: Essas palavras deixam uma fragilidade tomar todo o meu corpo. Logo terei que me estirar para trás tão instintivamente até minha cabeça tocar o chão. *Faz isso.*

WEYGANG: Você está dançando como se fosse uma questão de vida ou morte por minha causa, não é?

NORA: Eu faço uma estrelinha e um espacate para terminar. Volto a levantar gemendo: cansada, mas feliz.

WEYGANG: Eu não posso mais fugir dos meus sentimentos. *(Eles se abraçam. Os trabalhadores começam a murmurar baixinho. O chefe de setor não consegue aguentar e se separa do coro em direção à Nora.)* Nora, vem comigo!

NORA: Eu não posso mais dizer não. Eu digo sim!

CHEFE DE SETOR *(sacode Nora)*: Nora, você não pode ir embora assim! Você nem conhece esse homem!

NORA *(ignora-o)*: Eu vou ter que ceder a esse deslocamento.

WEYGANG (*ignora o chefe de setor*): Obrigado. Eu vou cuidar de você.

CHEFE DE SETOR: Você deve ficar comigo, Nora! Você não pode ir assim com um homem estranho.

NORA (*para o chefe de setor*): Um homem também tem que aprender a desistir frente ao mais forte. É assim que a sábia natureza estabelece.

CHEFE DE SETOR: Não vá, Nora! Eu juro que vou poder te tirar daqui! Vou fazer cursos de capacitação sem descanso e levar a sério as chances de promoção.

NORA: Aceite de uma vez por todas que homens também podem ter sentimentos.

CHEFE DE SETOR: Mas eu não posso fazer nada contra os meus sentimentos!

NORA: Eu o amo.

CHEFE DE SETOR: Você só ama o dinheiro dele!

NORA: O dinheiro já me fez cair, mas desta vez vou me levantar. Agora quero o dinheiro longe do meu amor.

WEYGANG: Vamos logo, querida? Temos um carro nos esperando.

CHEFE DE SETOR: E se eu não puder viver sem você, Nora?

NORA: A vida sempre continua.

WEYGANG: Vem! Temos toda uma eternidade pela frente.

CHEFE DE SETOR (*tímido*): Mas ainda temos uma pequena programação cultural...

Weygang e Nora ficam abraçados enquanto os trabalhadores ainda murmuram o ritmo do começo.

NORA: Ah sim, meu amor, por favor! Tenho que cantar o solo de soprano! Me dá este prazer!

WEYGANG: Se a minha abelhinha travessa quer tanto...

NORA: Por favor, por favor! Olha como eu salto desta posição tão rápido e tão alto pro ar!
Faz isso.

WEYGANG: Assim é claro que eu não posso dizer não. São melodias tão novas na minha vida.

Nora vai para o meio do coro e canta com os outros blim blom blim blom, uma valsa de sinos de igreja, enquanto o coro canta:

A economia não se rege através das forças da natureza com suas consequências irrefutáveis, mas através de seres animados trabalhando. Eles necessitam de princípios ordeiros e progressistas para que tudo que aí está não se torne um caos ou uma anarquia.

O palco escurece lentamente. O coro canta no escuro o cânone “Oh, wie wohl ist mir am Abend”.

7

Inspeção da fábrica. As operárias trabalham em suas máquinas fazendo uma demonstração para o grupo de inspetores. Ambos os grupos, operárias e visitantes, intercambiam-se nos diálogos. Nora veste o casaco de Weygang, ele está com o braço sobre o ombro dela e se entretém com ela sempre cheio de amor. Ela demonstra concordar com as palavras de Weygang com a cabeça.

EVA (*baixo*): Alguém veio jogar sujo. Provavelmente é a especulação que está em jogo.

OPERÁRIA: Às vezes estou tão cansada e exausta que não posso ler nem escrever. Mas qual padrão se importa com o espírito e o saber da operária?

OPERÁRIA: Apesar do trabalho, eu ainda desejo ser uma pessoa e viver como tal.

EVA: Quando nos permitimos experimentar o amor, todos os jogos evaporam e só sobra o amor puro.

OPERÁRIA: Tínhamos que chamar mais a atenção deles...

EVA: Se nós nos jogássemos na cortadeira ou nos deixássemos triturar pela máquina de cardar...

OPERÁRIA: Não teríamos que nos mutilar tanto. Precisamos conservar um resto de feminilidade.

OPERÁRIA: Já que não podemos consolar nossos maridos pela situação que vivemos, às vezes eles se consolam nos batendo.

OPERÁRIA: Ninguém está tão para baixo para não ter alguém ainda mais abaixo: sua mulher.

WEYGANG (*alto*): É com o matrimônio que a comunidade se estabiliza ou morre.

SENHOR: Algumas são as protetoras dos nossos lares, por isso as protegemos estritamente. As outras não são nada.

WEYGANG: O homem tem um desejo e um instinto. A mulher é o objeto desse instinto. Ela o desperta e deixa que o saciemos com ela.

SENHOR: No erotismo, um homem pode ter pensamentos anárquicos sem limites. A ilegalidade do erotismo fascina e desinibe o homem.

WEYGANG: Um homem consegue muitas vezes triunfar sobre a moral burguesa, supondo que pertença à classe burguesa, claro.

SENHOR: Com a destruição, a guerra, o roubo e a violência o homem triunfa sobre a moral burguesa.

WEYGANG: Nosso impulso pode até se atrair pela cabeça da mulher. O que excita o homem mais ainda, na realidade, é dominar essa cabecinha.

SENHOR: Para a economia e com a ajuda da economia, se trata de sobreviver.

WEYGANG: A mulher não participa como sujeito em ações ou pensamentos revolucionários. Isso significa na prática que, por sorte, a metade da humanidade não tem lugar em atos subversivos.

OPERÁRIA (*baixo de novo*): Um homem sério, orgulhoso, se inclinaria sobre nós para nos secar o sangue com seu lenço branco, nos cobriria com cobertores suaves de caxemira e nos levaria em seu automóvel.

EVA: Esse homem bondoso não se importaria sequer com as manchas de sangue que caíssem sobre os assentos de couro branco neve.

OPERÁRIA: Ele não seria um gigolô desses que eu já ouvi falar que existem.

EVA: Ele deve ser desvalorizado por alguma coisa, senão nunca vai ser nosso!

OPERÁRIA: Mais que pela impotência, pelas lesões corporais, pela idiotice ou fraqueza de caráter, ele seria diminuído pela idade.

OPERÁRIA: Mas eu preferiria um jovem...

OPERÁRIA: A juventude não serve para nada.

OPERÁRIA: Jovem sou eu.

EVA: Melhor jovem e rica do que pobre e velha.

OPERÁRIA: Para mim a impotência não faria diferença.

OPERÁRIA: Para mim a aparência não faria diferença. O que importa é o amor e a essência.

WEYGANG (*alto de novo*): Ao que parece, nas mulheres puras não habita o instinto sexual. Nelas só há lugar para o amor. A mulher tem o instinto natural de satisfazer o homem.

SENHOR: Às vezes a mulher se arruína deliberadamente no ambiente de trabalho, infelizmente.

WEYGANG: Por sorte há pessoas como nós, que compreendemos e sabemos descrever a

beleza feminina.

SENHOR: Quando a força de trabalho fica mais cara e o prazer de investir cai, a indústria começa a economizar empregando o sexo belo.

WEYGANG: As mulheres conseguem estragar toda a sua beleza: primeiro as mãos, depois o rosto e finalmente o corpo!

SENHOR: Cada povo e cada classe tem a mulher que merece.

WEYGANG: A mulher é aquilo que não fala e sobre quem não se pode falar.

SENHOR: Isso mesmo. Esse Freud disse que antes de poder começar falar, primeiro a pessoa tem que sofrer a castração.

WEYGANG: Primeiro o homem tem que castrar a mulher, eh, quero dizer, ele deve ensiná-la.

SENHOR: Corretíssimo. Além do pênis a mulher não tem nada a perder.

WEYGANG: Interessante! Então o senhor também leu...

SENHOR: Só imagine se ambos os sexos fossem idênticos e os exemplares todos fossem belos igualmente!

WEYGANG: Terrível.

OPERÁRIA (*baixo*): Eu preferiria uma doença mental... Assim dá pra se recuperar com amor, dedicação e paciência.

OPERÁRIA: Para mim o que importa é o caráter. Ele não precisaria ser bonito. Mas não deve beber.

OPERÁRIA: No fim das contas meu marido também não é bonito.

OPERÁRIA: O meu também não.

OPERÁRIA: Nem o meu!

OPERÁRIA: Todas vocês já são casadas. Mas eu estaria livre. Livre para ele!

EVA: Impotência seria ótimo talvez. Não teríamos que dar à luz à ninguém.

OPERÁRIA: Se tem dinheiro, parir não dá nada.

OPERÁRIA: O que importa é a essência.

Ao longo das últimas frases das mulheres, a delegação de empresários se afasta. Weygang, que examina tudo meticulosamente, leva Nora consigo. As operárias seguem trabalhando sozinhas.

3. Jelinek e o contexto cultural brasileiro

A recepção da literatura de Elfriede Jelinek no Brasil pode ser vista como um resultado de esforços dos meios teatral, acadêmico e editorial brasileiros. Duas publicações de romances da autora traduzidos para o português brasileiro foram lançadas sob o selo da Tordesilhas Livros: *A pianista* (2011), com tradução de Luis Sergio Krauz, professor do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo, e *Desejo* (2013), traduzido por Marcelo Rondinelli, professor adjunto do curso de Letras - Alemão da Universidade Federal de Minas Gerais. A professora do curso de Letras - Alemão da Universidade de São Paulo, Eva Maria Ferreira Glenk, produziu o primeiro estudo brasileiro sobre a literatura de Jelinek e a parameologia: sua tese de doutorado intitulada *Die Funktion der Sprichwörter im Text. Eine linguistische Untersuchung anhand von Texten der Elfriede Jelinek* [A função dos provérbios no texto. Uma investigação linguística com base nos textos de Elfriede Jelinek] (1996), publicada pela editora austríaca Preasens em 2000. Sete anos mais tarde, a *forum deutsch - Revista Brasileira de Estudos Germânicos*, organizada pela professora Izabela Maria Furtado Kestler, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, traz em seu volume XI a sessão *Elfriede Jelinek: Reflexões sobre o teatro* com a tradução de dois textos: *Eu quero ser superficial* e *Sentido, sem importância. Corpo, inútil*. A relação da literatura de Jelinek com o contexto cultural brasileiro é imprescindível, contudo, da prática de companhias teatrais como a Kiwi de Teatro de São Paulo e a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz de Porto Alegre, bem como a divulgação de seus estudos teóricos na forma de publicações próprias.

3.1. A Kiwi Companhia de Teatro e uma análise de Carne: patriarcado e capitalismo

A Kiwi Companhia de Teatro, criada no ano de 1996 na cidade de Curitiba, se estabeleceu na cidade de São Paulo produzindo montagens teatrais, leituras dramáticas, cursos, oficinas, debates e eventos multiartísticos. Houve projetos da companhia selecionados pelo Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2007, 2009, 2012) e efetivados com apoios do Ministério da Cultura (2007), da Secretaria Nacional de Políticas

para as Mulheres (2008), do Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria de Cultura (2013) e do Serviço Social do Comércio de São Paulo - SESC SP.

O grupo é composto por artistas envolvidos permanentemente com a produção cênica e artistas parceiros, de iluminadoras e sonoplastas a artistas visuais. A atriz Fernanda Azevedo e o diretor e dramaturgo Fernando Kinas, vinculados à trajetória do grupo desde sua origem, iniciaram o trabalho *Carne - Patriarcado e Capitalismo* (2007-2019) com uma pesquisa sobre a questão da violência contra a mulher no mundo capitalista tomando a situação da mulher brasileira como foco. A seleção do corpus para o projeto teve duração de pelo menos dez anos, e seu arranque foi marcado pela oportunidade simultânea de estudos de ambos artistas na França: Fernanda passou pela Faculdade Paris X - Nanterre e Fernando concluiu seu doutorado em teatro pelas universidades Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e de São Paulo, com tese intitulada *O lugar da ficção - Le lieu de la fiction* (2010). Foi aí que os artistas tiveram o primeiro contato com textos da autora Elfriede Jelinek, e o trecho de *Lust* (1989) escolhido para entrar no roteiro de *Carne* foi traduzido por Fernando do francês. Além dos dois artistas, integram a equipe de *Carne* a atriz Mônica Rodrigues e a percussionista Luciana Fernandes, responsável pela trilha sonora executada até 2012 pelo diretor musical Eduardo Contrera.

Em 2013 a companhia realiza a publicação de seu primeiro caderno de estudos sobre arte e política, a revista *Contrapelo*. O título remete a uma tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin (1940) segundo a qual

“Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, assim também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo.” (BENJAMIN, 1840)

Nas três edições de 2013, 2015 e 2017, o grupo compartilha poemas traduzidos, análises políticas conjunturais, artigos sobre a cultura no Brasil, fotos e roteiros completos de trabalhos cênicos. Além deste material, é possível acessar virtualmente o dossiê do trabalhos,

em que os artistas compilam seus objetivos, um histórico, e registros midiáticos de sua recepção. No Dossiê (2015) da peça *Carne - Patriarcado e Capitalismo*, encontramos:

A análise dos indicadores sociais brasileiros mostra um quadro alarmante sobre a situação das mulheres: salários menores do que o dos homens para funções equivalentes; agressões de todo tipo, dos estupros ao assédio no trabalho, passando pelos crimes considerados passionais; realização de abortos clandestinos sem qualquer amparo médico ou psicológico por parte do Estado; agressão sexista dos meios de comunicação, em especial da publicidade; exploração sexual; ocupação desigual dos espaços políticos de representação (cerca de 10% na Câmara dos Deputados e no Senado Federal). Diante deste quadro, é bastante razoável incluir a reflexão sobre gênero no conjunto dos temas tratados pelo teatro, dedicando atenção especial à opressão sofrida pelas mulheres e às formas de organização e resistência desta parcela majoritária da população. O projeto *carne* quer sensibilizar e estimular o debate, através de meios artísticos (trabalho cênico) e não-artísticos (debates), em torno das questões específicas e gerais relacionadas à opressão de gênero. (Dossiê *Carne*, 2015)

Foi no âmbito da Maré Delas, programação cultural do SESC que objetiva a abordagem de questões de gênero e de participação feminina em diferentes áreas da sociedade, que foi possível assistir a primeira apresentação de *Carne - Patriarcado e Capitalismo* de 2019, ocorrida no dia 14 de maio no SESC Bertioga, em Bertioga - SP e experienciar a força artística das palavras dispostas no Dossiê. Como parte do corpus da pesquisa para este trabalho de conclusão, a possibilidade de assistir à encenação e participar de seu debate póstumo foi necessária para analisar elementos da produção artística e os objetivos político-ideológicos da Companhia Kiwi de Teatro.

O tempo dedicado à pesquisa e à organização do corpus do trabalho anterior às primeiras apresentações no ano de 2007 também justifica a quantidade de elementos utilizados pelas artistas nos vinte quadros da peça. No quadro em que o trabalho doméstico não-remunerado realizado pelas brasileiras é o centro, são utilizados mesa, toalha de mesa, espanador, batedeira, liquidificador, despertador, avental, ferro de passar roupa, dentre outros produtos, eletrônicos ou não, de utilidade doméstica. No começo da sessão, alguns destes ocupavam assentos da plateia, de modo que espectadores precisaram reconhecê-los, tocá-los e

levá-los em um momento para o centro do palco. Em outro quadro, o foco está na indústria pensada para o consumo das meninas, mulheres em formação, de modo que as atrizes levam à frente da plateia diversas bonecas: uma de porcelana, uma Abayomi, Barbies e bonecas-totem das apresentadoras Angélica Ksyvickis e Eliana Michaelichen, por exemplo. A exibição sem acompanhamento sonoro de uma série de propagandas em que pode ser analisada a representação da mulher ora objetificada, ora sexualizada, ora do lar é a centralidade de outro quadro. Em momentos de transição de um quadro para outro, também é possível analisar obras de artistas plásticos, performers e ativistas através da projeção.

Com inspiração no teatro político e nas inovações técnicas para o palco de Erwin Piscator, a maioria dos quadros de *Carne - Patriarcado e Capitalismo* são acompanhados de projeção, ora do título de um quadro, ora de imagens cuja recepção centraliza a reflexão proposta pela cena. Na apresentação que foi possível presenciar, no quadro em que as propagandas impressas são projetadas no telão ao fundo do palco, ocorreu de a não-produção de som pela plateia acompanhar a ausência de som técnico específica da cena. A única propaganda projetada que gerou riso de parte da plateia foi a do sabão em pó Rinso – marca brasileira da indústria da limpeza que permaneceu líder de vendas do produto dos anos 50 aos 80, até a superação de sua popularidade pela marca Omo, hoje pertencente ao monopólio britânico-neerlandês da Unilever.

Por que, dentre as propagandas exibidas, somente uma causou reação expressa coletivamente pelo público e, ainda assim, só por uma parte deste? A cultura relacionada à recepção da propaganda do produto, à sua compra e sua utilização cotidiana é íntima de uma geração da população brasileira em parte representada por aquela plateia de pouco menos de cem pessoas. Pertencente a uma geração que não teve a roupa alvejada à base de Rinso, minha reação como espectatriz e pesquisadora do trabalho não foi tão imediata como a de outras espectatrizes e -atores. Inclusive o tempo de exibição não permitia a leitura completa do cartaz.

Figura 1: Propaganda “Alegria no tanque”, da marca de sabão em pó Rinso, dos anos 50



Fonte: <http://www.saopauloinfoco.com.br/historia-do-rinso/>

A partir de uma fala de Fernando Kinas no debate póstumo, foi possível refletir sobre a reação àquele quadro em específico e sua relação com o distanciamento histórico e cultural. Diferentemente de propagandas da Skol, Devassa e Jimmy Choo, por exemplo, publicadas a partir dos anos 90, “Alegria no tanque” era a única dos anos 50 que fazia parte do corpus. A reação se mostrou resultado de dois elementos: uma ativação de memórias da presença da marca na vida de alguns presentes e uma reação cultural contrária ao objetivo ideológico da propaganda, que não se opôs à permanência da mulher no lar e a sua responsabilização pelo trabalho doméstico e pela reprodução da força de trabalho. De qualquer forma, foi evidente o silêncio como reação às publicidades recentes, o que confirma o constrangimento e a proximidade histórica com um problema reconhecidamente contemporâneo, portanto de todos os que compuseram a plateia daquela sessão, independentemente das diferenças geracionais e de gênero.

O quadro em que o trecho de *Lust* (1989) surge é composto por uma projeção de um vídeo preto e branco, remetente ao contexto de guerra, em que homens fardados atravessam juntos uma planície aquosa e exibem volta e meia resultados de seu trabalho belicoso. Estão em evidência no vídeo a associação entre o homem, o poderio militar, o armamento e a guerra. No momento da exibição, as atrizes Fernanda Azevedo e Mônica Rodrigues fazem a leitura de um trecho de *Lust* em que, através de uma associação entre o poder do diretor de uma fábrica de papel Hermann no contexto do trabalho e na privacidade do lar, o personagem volta a violentar sexualmente a esposa Gerti. Hermann vale, na pequena cidade onde o romance se passa, afinal, mais do que o contingente de empregados que ele mesmo controla.

Treze pessoas, sete mulheres e seis homens, além de quatro artistas envolvidos (Fernanda Azevedo, Fernando Kinas, Mônica Rodrigues e Luciana Fernandes) produziram comentários, perguntas e compartilharam experiências sobre a encenação de *Carne* no debate de quarenta minutos que a seguiu no Espaço Cênico do SESC Bertioga. Foi importante observar a diferença no discurso dos participantes homens e das mulheres no debate. Muitas falas dos espectadores convergem no sentimento de transmitir gratidão e o reconhecimento de que seu lugar é mais de quem deveria escutar do que falar em um espaço como aquele. Um deles, após a atriz Fernanda Azevedo afirmar que a não-necessidade do feminismo seria um sinal de que teríamos superado socialmente o problema do machismo, tentou contra-argumentar com a defesa do feminismo, alegando se tratar de um movimento que precisa crescer também para permitir que os homens possam desenvolver sua reprimida sensibilidade. Uma questão importante, que abriu espaço para que o grupo elaborasse sobre seu posicionamento político e sua visão ideológica veio de um rapaz: “Vocês acreditam que é possível acabar com o machismo dentro do capitalismo?”

Logo após o lançamento da questão, uma espectatriz elucidou a praticidade do discurso levantado pelo trabalho cênico: “A minha pergunta acho que é mais ou menos sobre isso. Ou não. A gente sai daqui e faz o quê? Eu também quero acabar com o capitalismo, eu também quero acabar com o machismo, mas como é que a gente faz, sabe?”. É de encontro com as *Notas sobre o teatro documentário* (1967), de Peter Weiss, que Fernanda Azevedo retoma a opinião do grupo:

O teatro documentário não pode rivalizar com o conteúdo da realidade de uma autêntica manifestação política. Ele jamais alcança a dinâmica que nasce da exposição de pontos de vista tal como acontece

nas cenas de rua. A partir da sala do teatro não se pode provocar as autoridades políticas e administrativas do mesmo modo que pode ser feito nas manifestações contra centros governamentais, administrativos e militares. Mesmo quando se liberta do marco que faz dele um meio artístico, mesmo quando abandona categorias estéticas, mesmo quando não quer ser nada acabado, mas uma simples tomada de posição e uma ação militante, mesmo quando dá a impressão de surgir no instante mesmo e de agir sem preparação, o teatro documentário será sempre um produto artístico e deve continuar a sê-lo, se quiser justificar sua existência. (WEISS, 1967)

O teatro político não basta. Uma forma de desenvolver com o público novas associações, novas formas de ver o mundo e de pensar a atuação nele se trata de um produto artístico que não substitui a manifestação política militante.

3.2. Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Foi no intuito de produzir novas linguagens para o teatro do sul do Brasil que surgiu em 1978 o Ói Nóis Aqui Traveiz, impulsionado pelos artistas Júlio Zanotta, Jussemar Weiss, Paulo Flores, Rafael Baião, Silvia Veluza, dentre outros. O grupo tem como principais influências teóricas os teatros revolucionários de Bertold Brecht e de Antonin Artaud e reivindica a fusão do ator com o ativista político através do cunho ator, que denomina o artista que não se compromete somente com os palcos, mas principalmente com a leitura da realidade que o cerca. Foi a partir da mudança em 1984 para a sede da José do Patrocínio, no bairro Cidade Baixa, que o grupo passou a intitular seu espaço Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, firmando o compromisso dos atores com a manutenção do espaço, a produção artística e a direção coletivas. O teatro da Tribo ousa caracterizar-se pela denúncia à desumanização da sociedade capitalista, pela crítica às instituições burguesas e pelo não-enquadramento com a estética do mercado.

No Correio do Povo de 7 de abril de 1978, o jornalista e crítico de arte Aldo Obino comenta:

O teatro tem lugar em qualquer parte. Já o vimos em garagem, porão, apartamento, igreja, palacete, boate e isso de Paris e Rio a Buenos Aires.

Após o Aldeia II da Rua Santo Antônio e de algo na Independência e de Encontro à Rua da República, é a vez de “Ói Nós Aqui Traveiz”, em exíguo local que foi boate à Rua Ramiro Barcelos, próximo à Rua Cristóvão Colombo.

Se o Café - Teatro tem tanta voga em Buenos Aires, aqui temos outra variante mais modesta e despojada da era da contracultura, do antiteatro e da contestação, cujos padrões se entrecruzam no teatro internacional e que nos têm vindo ao Brasil, seja dos EUA, seja da Argentina. (OBINO, 1978)

A primeira sede do grupo na Rua Ramiro Barcelos foi o espaço onde as encenações dos textos *A Divina Proporção* e *A Felicidade Não Esperneia, Patati Patatá* de Zanotta estrearam em conjunto. O primeiro texto criticava a especulação imobiliária e o segundo a violência da medicina tradicional. O “teatro com pedra nas veias” se estabeleceu na capital rio grandense jogando luz à problemáticas cotidianas da população, distantes dos veículos midiáticos tradicionais e utilizando o antiteatro de Weiss como ferramenta de criação. Do final da década de 70 para cá, acompanhando as mobilizações pelas eleições presidenciais diretas, a superação da ditadura militar, as eleições e deposições de presidentes influenciadas por interesses estrangeiros e o fluxo de valorização e desvalorização econômica da cultura no Brasil a cada mudança de governo, o coletivo de atadores mudou algumas vezes de centro e hoje se reúne no bairro São Geraldo em Porto Alegre. As atividades recentes do grupo incluem o lançamento da programação cultural em torno da campanha “Terreira da Tribo - Eu apoio”, que visa a manutenção do trabalho do grupo no atual período característico de desvalorização da cultura brasileira do governo de Jair Bolsonaro, as peças *Meierhold*, sobre o homem de teatro perseguido, torturado e morto na fase stalinista da União Soviética e *Medeia Vozes*, baseada na obra homônima da autora da Alemanha Oriental Christa Wolf, além das oficinas de teatro popular.

A Cavalou Louco, revista semestral da Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz surge em 2006, dois anos após a criação do selo Ói Nós na Memória e décadas após a primeira publicação do grupo, Retranse, que reunia os poemas de atadores-poetas e pessoas próximas que por um momento serviram como auxiliar econômico para a manutenção do trabalho do grupo. O trabalho *Teatro em revista: análise dos editoriais da Cavalou Louco, publicação da Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz* de Júlio Kaczam do Amaral (2018) analisa as dezessete edições da revista, publicadas de 2006 a 2017, e elucida a importância do periódico para a documentação e preservação da memória do grupo:

O nome da revista em análise surge a partir do nome de um chefe Sioux (Crazy Horse), tribo dos povos originários da América do Norte, dos Estados Unidos. Sua relação com o trabalho teatral está ligada através do modo de atuação e pensamento que concebem o Ói Nóis, quando se pensa que o ator é aquele que incorpora o personagem. A partir dos trabalhos com a religião afro, percebida em diversos espetáculos, vem a ideia do cavalo, aquele que recebe o orixá, que nos ritos africanos recebe os espíritos em seu corpo e está preparado para estabelecer conexão com o cosmos. O louco é também relacionado com o místico, representado pela carta do Tarot, aquele que desestabiliza a sociedade organizada. A loucura é colocada também como a fúria criadora, força, vivacidade necessária para a presença do ator. Louco como o homem em seu estado de máxima potência. O Cavalo Louco, 40 então, está diretamente ligado à ideia de Atuador: a ideia de um agente mobilizador e desestabilizador de uma ordem constituída. (AMARAL, 2018)

A 14ª edição de julho de 2014 da Cavalo Louco traz o artigo *Elfriede Jelinek... Deixem a obra falar* assinado pelo ator e bailarino Pascal Berten. O trabalho é dividido em uma introdução, quatro subtítulos referentes à vida e obra da autora (Crítica ao Capital, Processos de Escrita, Feminismo e Desconstrução do mito), uma listagem dos textos para teatro publicados pela autora com tradução dos seus títulos para o português e a tradução de trechos de dois destes textos: *O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades* (1977) e *Ulrike Maria Stuart* (2006). Berten (2014) evidencia que a Nora de Jelinek é uma releitura marxista e feminista da Nora da *Casa de Bonecas* de Ibsen (2007), e que “a crítica da peça não se dirige apenas à desigualdade entre os gêneros, mas liga a opressão da mulher a mecanismos generalizados da sociedade capitalista” (BERTEN, 2014). A personagem de origem burguesa que idealiza a sua emancipação ao romper com sua família tradicional e adentrar o mercado de trabalho, transforma-se automaticamente em mão-de-obra na indústria têxtil. Além de apresentar a contradição presente nesta personagem e em seus anseios, Jelinek também a contrasta com personagens de origem proletária como Eva, consciente de seu lugar na estrutura socioeconômica e possivelmente uma das únicas mulheres positivamente representadas em sua obra literária, ao sabiamente prever tanto a especulação que ronda a fábrica onde é explorada quanto a chegada do fascismo no poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta monografia pretendi contribuir para a divulgação do trabalho da escritora marxista austríaca Elfriede Jelinek e para a análise de sua obra dramática como literatura e como possibilidade de encenação no Brasil. A autora, que já publicou poesias, ensaios, romances, peças de teatro, contos e artigos, agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura em 2004 por *Die Klavierspielerin* (1983) poderia ser incluída em um cânone literário feminino europeu se o seu feminino não causasse tanta polêmica nos meios midiático, político e crítico literário. Com a tradução da peça teatral *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977), espero contribuir para a aproximação do público brasileiro com a forma como a autora aborda a questão da emancipação da mulher: satirizando a burguesia e o fascismo a partir dos personagens representantes do masculino e do empresariado sem secundarizar a estrutura socioeconômica em que estamos inseridas. Consciente das limitações social e economicamente impostas a uma mulher artista, a autora propõe com sua dramaturgia o questionamento do poder da linguagem tradicional ao desenvolver a sua própria, uma linguagem que se comunica através de personagens não-mitificadas e não-heroicizados que representam mais que uma personalidade pertencente a um momento histórico específico.

Procurei também levantar algumas produções editoriais e acadêmicas brasileiras que levam o nome da autora e me debruçar especificamente sobre a pesquisa de companhias de teatro que já encenaram seus textos ou contribuem para o acesso do público brasileiro ao seu discurso. Para tal, foram analisados os periódicos Contrapelo da Kiwi Companhia de Teatro e a 14ª edição da revista Cavalo Louco, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Confirmou-se para mim a importância do trabalho de companhias artísticas e teatrais, produtoras da encenação com a presença ou ausência da palavra, para a aproximação da literatura de língua estrangeira de uma população com um contingente ainda alto de analfabetismo, majoritariamente analfabeta funcional e com acesso restrito a cultura. Tanto as publicações quanto as encenações analisadas foram produzidas em um momento em que a cultura tinha uma perspectiva de continuidade surpreendentemente maior do que o que vivemos hoje. É interessante observar, contudo, que mesmo na Alemanha, país onde o estado

mais transfere investimentos públicos para a cultura, a porcentagem de mulheres que dirigem e assinam os textos encenados em teatros estatais também precisa ser superada.

Através do trabalho também foi possível reforçar o que representa, na fase final do curso de Letras, o reconhecimento da falta de contato que temos com escritoras mulheres nos cronogramas de cursos de literatura brasileira ou estrangeira. Pesquisar Elfriede Jelinek significou também conhecer Else Lasker-Schüler, Ingeborg Bachmann, Marlene Streeruwitz e reafirmar que a valorização da produção de escritoras mulheres é a valorização do trabalho e da resistência política das que virão depois de nós. Mesmo o Grupo de Estudos Feministas da Letras de que fiz parte e que menciono no começo desta monografia, a partir de um olhar extra-acadêmico e crítico mas majoritariamente branco e julgador, não contemplou suficientemente a literatura e a teoria afrobrasileiras. O contato deficiente com escritoras africanas, afrogermânicas, afrobrasileiras e com trabalhos imprescindíveis para sua difusão como o da tradutora e pesquisadora Jessica Flavia Oliveira de Jesus, que escreveu sua dissertação de mestrado pela UFSC dando voz à poeta May Ayim, também precisa ser reconhecido e transformado. Quando uma universidade pública brasileira corrobora com a canonização da leitura de poder masculina, branca, cisheteropatriarcal e burguesa e com a manutenção do *status quo* ao receber uma parcela irrisória de estudantes negras até o ano de 2008 e possuir menos de 5% de docentes negras e negros ao mesmo tempo em que é financiada por uma população majoritariamente negra, trata-se de um sintoma mórbido.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Júlio Cesar Kaczam do. **Teatro em revista: análise dos editoriais da Cavalou Louco, publicação da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

BERTEN, Pascal Michael. **Elfriede Jelinek... Deixem a obra falar**. Cavalou Louco: Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Porto Alegre, nº 14, p. 26-31, julho de 2014.

DAS LITERARISCHE QUARTETT. **Elfriede Jelineks “Lust” und Kenneth Lynns “Hemingway. Eine Biographie”**. Nº 5, 10 de março de 1989. Produção: Zweite Deutsche Fernsehen. (76 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8b0jWkWwYtk&t=196s>.

HOFF, Dagmar von. **Die Satirikerin Elfriede Jelinek**. Disponível em: https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Komik_-_von_Hoff-Beitrag.pdf. Acesso em 28 de maio de 2019.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Tradução: Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo, Editora Veredas, 2007.

JELINEK, Elfriede. **Die Klavierspielerin**. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2015.

_____. **Desejo**. Tradução: Marcelo Rondinelli. São Paulo, Tordesilhas, 2013.

_____. **Ich bitte um Gnade. Entrevista concedida à Alice Schwarzer.** Disponível em: <https://www.aliceschwarzer.de/artikel/ich-bitte-um-gnade-264784>. Acesso em 29 de maio de 2019.

_____. **Lust.** Hamburg, Rowohlt Verlag, 1989.

_____. **O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades.** Tradução: Bianca Barreto de Moraes, César Rodrigues Pereira, Liana Alice Silveira Corrêa. Porto Alegre, 2014.

_____; STREERUWITZ, Marlene. **Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? Entrevista concedida à Alice Schwarzer.** Setembro de 1997. Disponível em: <https://www.emma.de/artikel/sind-schreibende-frauen-fremde-dieser-welt-263456>. Acesso em: 28 de maio de 2019.

_____. **Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften.** Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, p. 7-78, 2015.

KIWI COMPANHIA DE TEATRO. **Dossiê Carne.** São Paulo, 2015. Disponível em: http://www.kiwiciadeteatro.com.br/wp-content/uploads/2017/04/Dossie_Carne_2015.pdf. Acesso em: 5 de maio de 2019.

NYSSSEN, Ute. **Nachwort.** Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, p. 266-285, 2015.

OBINO, Aldo apud Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. **Dois peças de Júlio Vieira.** Correio do Povo, 7 de abril de 1978. Disponível em: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/2017/12/criticas-sobre-os-primeiros-passos-da.html>. Acesso em: 30 de maio de 2019.