

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Artur Sartori Kon

ELFRIEDE JELINEK

Do texto impotente ao teatro impossível

Volume 1: Estudo

São Paulo

2021

Artur Sartori Kon

ELFRIEDE JELINEK

Do texto impotente ao teatro impossível

Volume 1: Estudo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Celso Favaretto.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

K82e Kon, Artur Sartori
Elfriede Jelinek: do texto impotente ao teatro impossível (volume 1, Estudo) / Artur Sartori Kon; orientador Celso Fernando Favaretto - São Paulo, 2021.
333 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. TEATRO CONTEMPORÂNEO. 2. DRAMATURGIA. 3. LITERATURA ALEMÃ. 4. ESTÉTICA DO TEATRO. 5. FILOSOFIA DA ARTE. I. Favaretto, Celso Fernando, orient. II. Título.

folha de aprovação

Nome: Artur Sartori Kon

Título: Elfriede Jelinek: do texto impotente ao teatro impossível

Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para obtenção de
título de Doutor em Filosofia.

Aprovado em: _____.

Banca examinadora:

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Banca examinadora:

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Banca examinadora:

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Banca examinadora:

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

agradecimentos

Ao professor Celso Favaretto, por ter aceitado essa orientação temporária que acabou se tornando definitiva, pela confiança sempre reafirmada, pelas discussões ricas e prazerosas em seu escritório, tratando da pesquisa ou do que mais nos desse na telha falar nesses tempos tão difíceis.

Ao professor Christoph Menke, pela generosa recepção na Universidade de Frankfurt, pelos comentários agudos sobre o texto e a pesquisa.

À professora Eliane Robert Moraes pelo diálogo na qualificação e na disciplina ministrada, por aceitar participar também da defesa, pelas reflexões geniais, pelo olhar generoso, pelo gozo do pensar.

Ao professor Luciano Gatti pela leitura cuidadosa na qualificação e pelo debate continuado desde o mestrado. Aos professores Ricardo Fabbrini e Jorge de Almeida, pelo genuíno e generoso interesse demonstrado ao longo dos anos.

Aos professores Stephan Baumgärtel e Silvia Fernandes, por aceitarem o convite para a banca de defesa, pelas oportunidades anteriores de diálogo, e pelas que ainda virão.

Aos demais professores que, sabendo disso ou não, alimentaram minha pesquisa com suas aulas e reflexões: Christian Dunker, Heloisa Buarque de Almeida, Nelson da Silva Jr., Tercio Redondo, Vladimir Safatle. Ao professor Nikolaus Müller-Schöll, por me obrigar a apresentar minha pesquisa em alemão para os alunos da Universidade de Frankfurt. Aos professores da Casa Guilherme de Almeida, que me fizeram tradutor, sobretudo Simone Homem de Mello, Alzira Allegro e Dirceu Villa. Aos participantes do Seminário “Dramas de princesas”: André Lepecki, Christine Greiner, Christine Röhrig, Diane Lima, Fernando Villar, Marcelo Backes, Peter Pal Pelbart, Stephan Baumgärtel e Veronica Fabbrini. A Ruth Bohunovsky pela nova parceria.

Aos funcionários do Departamento de Filosofia, que fazem tudo funcionar, verdadeiros salva-vidas.

À Rowohlt Verlag e ao Goethe Institut pelo apoio e envio de materiais sempre que requisitado.

À minha amada Cia de Teatro Acidental, que comprou a briga de montar Elfriede Jelinek no Brasil pela primeira vez, mesmo achando que eu tinha inventado essa autora de quem ninguém nunca tinha ouvido falar. Mas também pela resistência em comprar minhas ideias e sugestões, porque ela é tão importante quanto a aceitação. Por me fazerem dramaturgo. Por me ensinarem que o teatro deve sempre ser o mais besta possível (coisa que essa tal Nobel só confirmou).

Aos demais parceiros queridos que enfrentaram na prática as peças de Jelinek: Clayton Mariano, Andreia Yonashiro, Carolina Callegaro, e as princesas Maria Tendlau, Tetembua Dandara, Carla Massa, Paula Carrara e Dani Alves. E à Marilene Grama, que ainda enfrentará. Aos queridos da Cia de Feitos (Carlos Canhameiro, Carla Massa, Giscard Luccas, Paula Mirhan, Paula Serra, Rui Barossi), embora não tenhamos feito uma Jelinek para crianças – *ainda*.

A Mariana Kuntz, a professora incrível que topou ler Jelinek com um aluno que mal sabia juntar duas palavras no idioma. Pelos anos de conversas e debates que, de tão leves e divertidos, nem pareciam ser em alemão.

Aos parceiros acadêmicos do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea, pelo trabalho conjunto que tornou esse Departamento de Filosofia menos cabeçudo. E aos que se tornaram verdadeiros amigos: Ruy Luduvise, Juliana Froehlich.

Aos meus pais, culpados disso tudo.

À professora Antonietta, que em 2004 me disse que essa ganhadora do Nobel era pura pornografia e que era melhor eu nem a conhecer, assim gravando indelevelmente o nome dela em minha memória.

À Elfi, meu alter-ego, minha alma-gêmea, a personagem mais fácil de fazer com as falas mais difíceis de dar. Por me fazer ver o mundo pelos seus olhos, por me fazer tomar o feminismo como algo meu, pelos textos que me desafiavam a ler e traduzir e escrever e falar e encenar, por nunca ter me dado nenhuma entrevista, pela raiva que também senti de você tantas vezes.

À Maia Kóvski, que surgiu nos últimos meses e me deu forças para seguir, agradeço por não ter comido minha lição de casa antes de eu entregá-la.

Ao Renan, por ser ao mesmo tempo parceiro artístico, parceiro acadêmico, designer, revisor, terapeuta dos artistas, decorador, e tantas coisas mais. Por ainda saber às vezes

não ser mais nada disso. Por saber me aguentar também nas mais diversas formas e estilos, os mais agradáveis e os menos. Por ter casado comigo e também por isso não ter feito a menor diferença. Por todos os dias, principalmente os daqui pra frente.

À FAPESP e à CAPES, agradeço pela concessão de bolsa de doutorado no país e pela bolsa BEPE para estágio na Universidade de Frankfurt.

Esta pesquisa foi financiada com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processos nº 2017/04905-9 e 2018/24775-5). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.

resumo

KON, Artur Sartori. Elfriede Jelinek: do texto impotente ao teatro impossível. 2021. 333 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O trabalho visa a investigar a obra dramaturgica de Elfriede Jelinek – escritora austríaca laureada com o Prêmio Nobel de Literatura em 2004, mas ainda pouco conhecida no Brasil – de modo a lançar luz sobre o sentido atual da escrita para o teatro, dada a autonomia que a cena desenvolveu em relação ao drama desde meados do século XX. Relacionando, na linha dialética de Adorno, Szondi, Hans-Thies Lehmann e Christoph Menke, as inovações formais desenvolvidas pelas peças da autora às condições históricas e sociais frente às quais ela se coloca, nosso estudo se detém sobre quatro pontos de articulação. Primeiro, a ligação entre certa reiteração do gênero dramático em Jelinek e o que a filósofa Judith Butler chamou de “reiteração dramática do gênero”, isto é, o modo como o que se entende por feminino é construído pela repetição de comportamentos “performativos”. Segundo, a exploração de uma enunciação coral, para além da categoria dramática da personagem, como modo de propor uma subjetividade coletiva e indeterminada, para além da fixação na identidade própria de uma recrudescente xenofobia europeia. Terceiro, a reconfiguração no século XXI de velhas preocupações do teatro político, como a representação do sistema capitalista e a reflexão sobre as forças que se opõem a ele, em uma dramaturgia pós-brechtiana, que parte das inovações do teatro épico-dialético para buscar formas menos ligadas ao entendimento e a um intuito pedagógico para com o espectador: “uma arte da não-compreensão”. Por fim, o limite e o fracasso do fenômeno teatral diante de grandes catástrofes históricas (o fechamento da representação sobre si mesma num período pós-vanguardista) convertem-se em uma “política do impossível” associada a um retorno pós-dramático da tragédia, agora – na esteira de Samuel Beckett e Heiner Müller – indissociável da comédia, produzindo o riso amargo característico do teatro da autora. Um volume anexo traz ainda nossas traduções de todas as peças analisadas, além de alguns discursos e ensaios de Jelinek sobre a escrita e o teatro.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA AUSTRIACA; TEATRO ALEMÃO; DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA; TEATRO PÓS-DRAMÁTICO; ESTÉTICA E POLÍTICA.

abstract

KON, Artur Sartori. Elfriede Jelinek: from impotent text to impossible theatre. 2021. 333 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The work aims at investigating the theatrical work of Elfriede Jelinek – an Austrian writer who won the Nobel Prize for Literature in 2004 but is still little known in Brazil – in order to shed light on the meaning of writing for the theater today, given the autonomy that the scene has developed towards drama since the mid-twentieth century. Relating, in the dialectic line of Adorno, Szondi, Hans-Thies Lehmann and Christoph Menke, formal innovations developed by the author's plays to the historical and social conditions that she confronts, our study focuses on four points of articulation. First, the connection between a certain reiteration of the dramatic genre in Jelinek and what philosopher Judith Butler called “the dramatic reiteration of gender”, that is, the way in which what is understood as feminine is constructed by the repetition of “performative” behaviors. Second, the exploration of a choral enunciation, surpassing the dramatic category of the character, as a way of proposing a collective and indeterminate subjectivity beyond a recrudescing European xenophobia’s fixation on identity. Third, the reconfiguration in the 21st century of old concerns of political theater, such as the representation of the capitalist system and the reflection on the forces that oppose it, in a post-Brechtian playwriting which departs from the innovations of the epic-dialectic theater in order to seek other forms, less linked to understanding and a pedagogical intention towards the viewer: “an art of non-understanding”. Finally, the limitation and failure of the theatrical phenomenon in face of great historical catastrophes (the closure of representation in itself in a post-avant-garde period) convert into a “politics of the impossible” associated with a post-dramatic return of tragedy, now – in the wake of Samuel Beckett and Heiner Müller – inseparable from comedy, producing the bitter laugh characteristic of the author’s theater. An attached volume also includes our translations of all analyzed plays, as well as some speeches and essays by Jelinek on writing and theater.

KEYWORDS: AUSTRIAN LITERATURE; GERMAN THEATRE; CONTEMPORARY PLAYWRITING; POSTDRAMATIC THEATRE; AESTHETICS AND POLITICS.

ilustrações

Fig. 1. Cerimônia na Academia Sueca, 7 de dezembro de 2004. Foto: Jonas Ekstromer	16
Fig. 2. Elfriede Jelinek, discurso do Nobel. <i>Still</i> do vídeo	16
Fig. 3. <i>Raststätte</i> , direção Frank Castorf, Deutsches Schauspielhaus Hamburgo, 1994. Foto: Matthias Horn	34
Fig. 4. <i>Das Werk</i> , direção Nicolas Stemmann, Akademietheater Viena, 2003. Foto: Christian Brachwitz	34
Fig. 5. <i>Ein Sportstück</i> , direção Einar Schleef, Burgtheater Viena, 1998. Foto: Andreas Pohlmann	36
Fig. 6. <i>Ulrike Maria Stuart</i> , direção Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburgo, 2006. Foto: Arno Declair	36
Fig. 7. <i>Schatten (Eurydike sagt)</i> , dir. Matthias Hartmann, Akademietheater Viena, 2013. Foto: Roland Schlager	36
Fig. 8. Jelinek em sua casa com a marionete de <i>Schatten (Eurydike sagt)</i> . Foto: Nikolaus Habjan	42
Fig. 9. <i>Faust 1-3</i> , direção Dusan David Parížek. Schauspielhaus Zurique, 2012. Foto: Toni Suter	107
Fig. 10. <i>Wolken.Heim.</i> , dir. Jossi Wieler, Schauspielhaus Hamburgo, 1993. <i>Still</i> do vídeo	134
Fig. 11. <i>Die Schutzbefohlenen</i> , dir. Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburgo, 2014. Foto: Krafft Angerer	155
Fig. 12. <i>Die Schutzbefohlenen</i> , dir. Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburgo, 2014. Foto: Krafft Angerer	155
Fig. 13. <i>Die Schutzbefohlenen</i> , dir. Michael Thalheimer, Burgtheater Viena, 2015. Foto: Reinhard Maximilian Werner	155
Fig. 14. <i>Die Schutzbefohlenen</i> , dir. Peter Carp, Theater Oberhausen, 2015. <i>Still</i> do trailer	157
Fig. 15. <i>Die Schutzbefohlenen</i> , dir. Peter Carp, Theater Oberhausen, 2015. <i>Still</i> do trailer	157
Fig. 16. <i>In unserem Namen</i> , dir. Sebastian Nübling, Maxim Gorki Theater Berlim, 2015. Foto: Ute Langkafel	157
Fig. 17. <i>Die Kontrakte des Kaufmanns</i> , dir. Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburgo, 2009. Foto: David Baltzer	183
Fig. 18. <i>Ulrike Maria Stuart</i> , direção Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburgo, 2006. Foto: Arno Burgi	211
Fig. 19. <i>Am Königsweg</i> , direção Miloš Lolić. Schauspiel Frankfurt, 2018. Foto: Robert Schittko	274
Fig. 20. <i>Am Königsweg</i> , direção Falk Richter, Schauspielhaus Hamburgo, 2017. Foto: Arno Declair	274
Fig. 21. <i>Begierde und Fahrerlaubnis</i> , dir. Ulrike Ottinger, Steirischer Herbst, Graz, 1986. Foto: Roland Paschoff	286
Fig. 22. <i>Raststätte</i> , direção Claus Peymann, Akademietheater Viena, 1994. Foto: Christian Herrmann	287
Fig. 23. <i>Ein Sportstück</i> , direção Einar Schleef, Burgtheater Viena, 1998. Foto: Andreas Pohlmann	292
Fig. 24. <i>Wut</i> , dir. Nicolas Stemmann, Kammerspiel Munique, 2016. Foto: Thomas Aurin	293
Fig. 25. <i>Bambiland</i> , dir. Claudia Bosse, theatercombinat, Viena, 2008. <i>Still</i> do vídeo	297
Fig. 26. <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> , dir. Jossi Wieler, Kammerspiel de Munique, 2008. Foto: Arno Declair	298
Fig. 27. <i>Bambiland</i> , direção Christoph Schlingensief, Burgtheater Viena, 2003. Foto: Georg Soulek	302
Fig. 28. <i>Bambiland</i> , direção Christoph Schlingensief, Burgtheater Viena, 2003. Foto: Patrick Hilss	302

abreviações

Nesta lista constam apenas as peças e os ensaios de Elfriede Jelinek mais citados ao longo de nosso estudo, e que estão disponíveis em tradução no volume anexo.

As demais obras da autora constam da bibliografia ao final da tese.

Ao longo do trabalho, citaremos em português os títulos das peças que traduzimos, bem como os dois romances da autora já publicados no Brasil. As obras ainda sem tradução serão referidas pelo título em alemão.

TEXTOS DE ELFRIEDE JELINEK PARA O TEATRO

- Ts** *Theaterstücke: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften / Clara. S musikalische Tragödie / Burgtheater / Krankheit oder Moderne Frauen.* Reinbek: Rowohlt, 2013.
- TM** *Der Tod und das Mädchen I – V: Prinzessinnendramen.* Berlim: Bloomsbury Verlag, 2012.
- FI** *FaustIn and out.* Site pessoal da autora, 2011. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/ffaustin.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- WH** “Wolken.Heim.”. In: *Stecken, Staub und Stangl. Raststätte. Wolken. Heim.* Reinbeck: Rowohlt, 2015
- Sch** *Die Schutzbefohlenen.* Site pessoal da autora, 2013. Disponível em: <https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- DT** *Drei Theaterstücke: Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere.* Reinbeck: Rowohlt, 2009.
- UMS** “Ulrike Maria Stuart. Königinsdrama”. In: *Das schweigende Mädchen; Ulrike Maria Stuart: Zwei Theaterstücke.* Reinbek: Rowohlt, 2015.
- KL** *Kein Licht.* Site pessoal da autora, 2011. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fklicht.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- AK** *Am Königsweg.* Manuscrito cedido pela editora Rowohlt, 2016.

ENSAIOS DA AUTORA

- IA** “Im Abseits”. Publicado no site da Fundação Nobel, 2004. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/>, acesso em 20 mar. 2021.
- Im** “Ich möchte seicht sein”. Publicado no site da autora, 1997. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fseicht.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- SK** “Sinn egal. Körper zwecklos”. Publicado no site da autora, 1997. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fsinn-eg.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- ZB** “Zu Brecht”. Publicado no site da autora, 2008. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fbrecht.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- HM** “Da gibts nichts zu lachen (im Gedenken an Heiner Müller)“. Publicado no site da autora, 2009. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fhmuller.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- TG** “Theatergraben”. Publicado no site pessoal da autora, 2005. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fjossi.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- Sd** “Anmerkung zum Sekundärdrama”. Publicado no site da autora, 2010. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- Pd** “Das Parasitärdrama”. Publicado no site da autora, 2011. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fparasitaer.htm>, acesso em 20 mar. 2021.
- DLö** “Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)”. Publicado no site da autora, 2006. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fjossi2.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

sumário

introdução

A ARTISTA ESTÁ AUSENTE	15

capítulo um

PROBLEMA DE GÊNEROS	43

capítulo dois

NÓS DO DISCURSO	110

capítulo três

O CASACO DE BRECHT	160

capítulo quatro

O GRANDE TEATRO DO FIM DO MUNDO	219

considerações finais

A AUTORA ESTÁ MORTA(-VIVA A AUTORA)	282

referências	311

Um momento! Silêncio, por favor! Hoje é de novo minha vez de condenar os assassinos. Estou sempre pronta para proscrevê-los e vaiá-los. Sempre viro para eles meu abajur, pois eu sou um farol que partilha toda sua luz de modo agradável, mas o mais das vezes fica só olhando, naturalmente. Sofro tão terrivelmente com aquilo que acontece o tempo todo! Reúno ao meu redor os participantes mais engajados, para uma vez na vida finalmente ser também mais de uma. Quero ser contada entre os bons, eis uma necessidade profundamente humana. Quero relatar e delatar. Não quero chegar atrasada, então prefiro sempre já prestar contas de antemão: contar sobre a economia paralela do horror e, sem sonegação, contar os mortos.

Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*

introdução

A ARTISTA

ESTÁ AUSENTE



Fig. 1. Cerimônia na Academia Sueca, 7 de dezembro de 2004. Foto: Jonas Ekstromer.



Fig. 2. Elfrida Jelinek, discurso do Nobel. *Still* do vídeo.

“A autora está em toda parte e em nenhum lugar”, dizia o escritor e crítico literário Horace Engdahl, então secretário-permanente da Academia Sueca, em discurso de outorga do Prêmio Nobel de Literatura a Elfriede Jelinek, em 10 de dezembro de 2004; donde aquela “voz estranha, mista” a perturbar o leitor da obra da escritora austríaca que “nunca se encontra de fato por trás de suas palavras, nem jamais cede a suas figuras literárias permitindo a ilusão de que elas existiriam fora da sua linguagem” (Engdahl 2004). Três dias antes, no prédio da Academia, ele dera uma sugestão àqueles que se preparavam para ouvir falar a autora: “devemos imaginar que esta é uma cena de *Star Wars*, e uma princesa está falando conosco de um planeta distante”; não se sabe se a comparação foi feita a pedido da laureada ou por escolha pessoal do orador (Braun 2010: 96). De fato, quando os convidados do evento entraram na imponente Sala da Bolsa, não encontraram como de costume um escritor se mostrando em escala humana, embora agraciado com o maior prêmio literário do mundo. Três grandes telas estavam instaladas diante das cadeiras dos espectadores. O discurso de Jelinek, previamente gravado, foi projetado ali e simultaneamente difundido pela internet [fig. 1].

O vídeo abre com uma paisagem austríaca: poucas casas por entre árvores e colinas. Ouve-se algumas notas de piano. Estamos no subúrbio de Viena, logo vemos a casa onde Jelinek mora desde criança. Enfim a escritora aparece, e começa a ler o texto que dispôs em uma estante de partitura. Atrás dela, um grande quadro do pintor austríaco Jürgen Messensee: uma mancha azul-cobalto se destaca do fundo ocre, quase dourado; ao lado, uma mesa com flores, cartões de parabéns e um bibelô; a escritora veste uma jaqueta de grife e está, como sempre, muito maquiada e com o cabelo em um topete [fig. 2].¹ É o que veremos por quarenta minutos, com variações apenas no enquadramento. Não aparecem as páginas do discurso de fato, mas os compassos e notas de uma partitura, como se fosse dali que Jelinek tirasse suas palavras. “*Im Abseits*”, diz ela com uma voz suave, mas firme e compreensível, lendo o título do texto. A expressão significa “à margem”, “à parte” ou “de lado”, e pode ser vista como herdeira de certa tradição poética alemã que vem de Goethe, com o poema “Viagem de inverno a Harz” (“Fácil é seguir a carruagem (...), mas quem fica à parte?”), passando pelo Nietzsche da *Gaia Ciência* (“quem diverge das cinco públicas opiniões e fica à margem tem sempre o rebanho inteiro contra si”).² Mas no contexto do futebol “*Abseits*” também designa o *impedimento*, chamado em Portugal de “fora-de-jogo”, mais próximo das múltiplas possibilidades do termo alemão. No português brasileiro podemos manter essa duplicidade, que em si já diz

1. O vídeo está disponível em <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/lecture/>.

2. Citados em Fliedl (2007: 262-3); aqui a tradução de Paulo César de Souza para Nietzsche (2001: 166-7).

muito sobre a posição de Jelinek, traduzindo o título como “De escanteio”. Que tal posição dúbia advenha de uma hiperconsciente *autoencenação* por parte dela nos oferece um ponto de entrada especialmente produtivo para os textos *teatrais* que são objeto de nosso estudo.

A REALIDADE DESGRENHADA

Assim começa o discurso do Nobel de Elfriede Jelinek, “De escanteio” (IA):

Será que a escrita é o dom de se chegar, de se aconchegar à realidade? Bem que a gente gostaria de um aconchego, mas aí o que acontece comigo? O que acontece com aqueles que sequer conhecem realmente a realidade? Afinal, ela é um tanto desgrenhada. Não há pente que pudesse alisá-la. Os poetas passam ali e desesperados juntam seus cabelos em um penteado, que de noite logo volta para lhes assombrar a casa.

Não se trata, propriamente, de um discurso de agradecimento: não faz menção à ocasião ou se endereça ao público ali reunido; também não é (como fazem outros laureados) um elogio do poder da literatura, e a voz que começa refletindo genericamente sobre a relação entre escrita e realidade passa rápida e talvez desajeitadamente, já na segunda sentença, do sujeito indeterminado para a primeira pessoa, e em seguida para um desenvolvimento da imagem pouco nobre dos cabelos despenteados de uma realidade que não se deixa domar pelos pentes do poeta. De fato, muitos jornalistas acusariam a autora de um “rude narcisismo” nesse texto (Kecht 2007: 353), bem como pela ausência na cerimônia, vista por alguns como “falta de educação, capricho ou coqueteria”, e por outros como “puro (e naturalmente neurótico) *pop*” calculado para gerar “tanto mais ressonância” e presença nas mídias (apud Tacke 2007: 199-200). Mesmo alguns defensores da austríaca teriam sentido falta no discurso “da atualidade e da dimensão política, com a consequente crítica aos mecanismos de poder e opressão, da perspectiva feminista e da crítica à Áustria”, vendo ali desde o título “não só o isolamento da autora (...), mas também seu distanciamento da realidade em uma fuga solipsista” (Svandrlik 2008: 149).

Tais críticas somaram-se a outras já feitas a Jelinek desde o anúncio do prêmio em outubro de 2004. Para Ivan Nagel (apud Peřka 2007: 319), “com exceção dos opositores declarados de estados totalitários, nenhum escritor da segunda metade do século XX atraiu maior inimizade”. Na importante revista austríaca *Profil*, Stefan Grisseemann e Julia Kospach haviam escrito: “o discurso de Elfriede Jelinek, é o que se pode esperar, não será adequado à ocasião, não virá a calhar para ninguém; suas palavras não soarão festivas e nem joviais, não elevarão ou celebrarão nem a academia e nem a própria autora” (apud Kecht 2007: 353). Ora, se os jornalistas arriscaram fazer previsões, é porque apenas

persistiam em ataques contra a obra e a pessoa de Jelinek iniciados muito antes do Nobel, e que teriam um ponto extremo quase um ano depois dele, quando o historiador e crítico de literatura Knut Ahnlund renunciou de sua posição como membro da Academia Sueca em protesto contra a premiação da austríaca, cuja obra teria “destruído o valor dessa honraria para todo o futuro próximo” (Ahnlund apud Pelka 2007: 325). Não foi, porém, a reação mais grosseira: Franz Josef Wagner formulou sua condenação dirigindo-se diretamente à autora em texto intitulado “Cara Elfriede Jelinek”: “Pegue seu prêmio em dinheiro e gaste-o com terapia – e seja feliz”; a agravada respondeu sarcasticamente: “com certeza não vou gastar um milhão de euros com terapeutas, prefiro comprar uma roupa japonesa” (apud Tacke 2007: 198). Que no vídeo enviado ao Nobel ela apareça vestindo uma jaqueta do estilista Junya Watanabe (da sua marca favorita *Comme des Garçons*) pode ser interpretado como provocação; também o já citado começo do discurso foi considerado por Fliedl (2008: 23) uma resposta à acusação de Iris Radisch (2004) de que Jelinek, “a santa dos matadouros”, não promoveria em sua obra “qualquer experiência real, qualquer contato com uma realidade ainda não aparada e reduzida a farsa”, numa “postura demagógica” e ideológica.³ Daí viria ainda a pergunta da autora:

Por que xingar alguém só por não conseguir voltar a encontrar o caminho da viagem, da vida, da viagem da vida, se ela o levou – e esse levar não é nenhum se enlevar por outro alguém, mas também não é um relevar – simplesmente levou, por acaso, como a poeira nos sapatos, perseguida implacavelmente pela dona de casa, mesmo que menos implacável do que a perseguição do estrangeiro pelo nativo (IA).

De fato, as reações agressivas ignoravam não apenas que Jelinek já havia avisado que por motivos de saúde não iria à cerimônia (como também fez Harold Pinter no ano seguinte, sem sofrer semelhantes reprimendas)⁴, mas mais ainda que essa ausência era esperada e até inevitável, tendo se dado em outras premiações. Isso por causa de uma fobia social extrema, que afasta a autora de qualquer atividade pública, confinando-a à casa. Tal processo de recolhimento foi intensificado desde o Nobel, que lançou ao centro das atenções uma escritora que sempre disse sofrer sob os olhares alheios, preferindo (ou apenas conseguindo) ficar “de escanteio”: no “lado de fora”, apenas “servindo à vida” e “à observação da vida, que sempre tem lugar em outro lugar”, isto é, “lá onde não se está”

3. Mas talvez, ao questionar a capacidade da escrita de “se aconchegar à realidade”, Jelinek não esteja mirando algo tão circunstancial quanto as ofensas de Radisch, mas antes se reportando a um debate mais amplo e prenhe de consequências no campo da filosofia da arte. Afinal, esse curioso verbo escolhido por ela (em alemão *sich anschmiegen*) é o mesmo empregado por Adorno em sua *Teoria Estética*: “Nas obras de arte, o espírito tornou-se seu princípio de construção, mas só satisfaz o seu telos onde se eleva a partir do que deve ser construído, dos impulsos miméticos, e nelas *se integra* em vez de se lhes impor de um modo autoritário” (Adorno 1982a: 139, grifo nosso). A tradução por “integrar-se” parece aqui questionável.

4. Kecht (2007: 351) menciona ainda outros laureados ausentes – Beckett (1969), Jaroslav Seifert (1984) e Nagib Mahfuz (1988) – notando como se prefere emitir críticas *ad hominem* contra mulheres.

(IA).⁵ Na verdade ela mesma se manifestou contra ser escolhida para o prêmio, alegando que era laureada apenas “como mulher”⁶, enquanto um conterrâneo como Peter Handke não apenas o merecia, mas poderia recebê-lo em seu próprio nome (Durantaye 2005: 147). Também disse na ocasião: “Não quero ser uma pessoa pública. (...) Prefiro desaparecer imediatamente. Tomara que consiga” (apud Lang 2016: 1). Mas Jelinek parece não poder – e por vezes mesmo não querer – evitar completamente essa publicidade. Afinal, as críticas contra ela se deviam menos ao caráter experimental de sua obra do que ao seu engajamento político em causas feministas⁷ e de esquerda (e mesmo no Partido Comunista Austríaco, até 1991)⁸, gerando uma presença constante na imprensa (2), mas também ao seu status de “*Nestbeschmutzerin*”, literalmente uma “sujadora do ninho”, ofensa comum na Áustria para quem difama a pátria.

Ora, a relação conturbada de Jelinek com a terra natal é elemento chave para compreender sua posição à margem. De fato, Lang sugere que a autora, nascida em 1946, constrói a própria biografia “como lenda, para apontar certos problemas do conjunto da sociedade”, ou seja, “como uma biografia da Áustria pós-guerra” (17). Isso significa sobretudo falar de um país que nunca teria feito um acerto de contas com seu passado nazista, colocando-se antes na posição de vítima da Alemanha devido à anexação de 1938. Uma das primeiras incursões da escritora na dramaturgia foi *Burgtheater*, nome do principal teatro de Viena e verdadeiro patrimônio austríaco desde a criação em 1741; ali, Jelinek examina o colaboracionismo durante a 2ª Guerra por parte de suas principais estrelas, Paula Wessely (protagonista de filmes de propaganda nazista) e Attila Hörbiger – ambos ainda vivos e muito celebrados quando da estreia em 1985. Não apenas a peça não foi apresentada na Áustria, mas a autora ainda foi apontada como responsável por acelerar a morte das duas celebridades. Já em 86, foi descoberto o passado nazista do ex-secretário-geral da ONU e então candidato à presidência Kurt Waldheim, e mesmo o relato de seu envolvimento direto com os assassinatos em massa não impediu que ele

5. “Lá onde você não está, ali está a felicidade”, diz a letra do *Wanderer* de Schubert, referência constante de Jelinek („*Dort, wo du nicht bist, ist das Glück*”).

6. “Os prognósticos haviam de fato previsto uma ganhadora do sexo feminino, embora Jelinek ficasse muito atrás de Assia Djebar da Argélia, Inger Christensen da Dinamarca, Joyce Carol Oates dos EUA e Margaret Atwood do Canadá (Durantaye 2005: 147). Handke receberia o prêmio quinze anos depois (ver Kon 2019).

7. Resguardando as aparências, não se ataca todo feminismo, mas um “velho feminismo ultrapassado há muito”, como diz o *L’Osservatore Romano*, do Vaticano (apud Pelka 2007: 306). “A tinta de seus livros foi o ódio aos homens, a das mulheres de hoje é a alegria de viver”, separa Wagner (apud Tacke 2007: 198).

8. Note-se, porém, que a relação da escritora com o partido nunca foi plenamente harmoniosa, e que “já no final dos anos 70 e início dos 80, Jelinek formula seu mal-estar em relação com a filiação”, como lembra Britta Kallin (2013). A própria autora comentou: “Brecht de fato se colocou bastante contra algo assim. Infelizmente na época eu não conhecia sua posição. Um escritor não deveria entrar em nenhum partido, ele disse, para que possa reagir o mais rápido possível. Se eu soubesse disso, não teria entrado” (apud *ibid.*). Mais tarde, ela consideraria a filiação “o maior erro da sua vida” (Mayer/Koberg apud Lücke 2008: 56).

fosse eleito; a oposição feroz de Jelinek tornou-a alvo dos ataques da direita a partir de então. Em 1995, como parte da campanha eleitoral do FPÖ, partido de extrema-direita, um *outdoor* contra o financiamento público de artistas socialistas citava-a nominalmente como estando em oposição à verdadeira “arte e cultura”. Dizendo não suportar o ódio lançado contra ela, Jelinek deu início ao que chamou de “emigração interior”: parou de dar entrevistas a jornais austríacos, afastou-se do olhar público e proibiu qualquer encenação de suas peças no país (repetindo em vida o gesto póstumo do conterrâneo Thomas Bernhard, morto em 89). Ela retomaria a proscricção em 2000, quando uma coalisão pôs no governo o partido de extrema-direita sob liderança de Jörg Haider (Peřka 2007: 318-20). Em 2004, a autora insistiria que o Nobel não devia ser visto como “uma flor para a Áustria pôr na lapela” (apud Durantaye 2005: 151).

Foi também em 1996, justamente enquanto recuava do debate público austríaco, que Jelinek avançou em outra frente, então ainda pouco explorada no meio literário germanófono, ao criar o elfriedejelinek.com, site que mantém e atualiza até hoje, cuidando dele apenas com ajuda do marido técnico de informática, e sempre com o mesmo visual, ganhando com o passar dos anos uma aparência anarquicamente antiquada e anticomercial (Lang 2016: 13). Ali ela publica diversos materiais: ensaios, intervenções políticas, mas também várias de suas peças de teatro e até mesmo um romance inteiro pensado exclusivamente para o meio virtual e nunca impresso. Assim a autora se inscreve numa tradição de autores reclusos (como Stefan George, Ilse Aichinger e Thomas Pynchon) e ao mesmo tempo associa esse gesto às novas tecnologias, garantindo uma presença na ausência: “a autora recorre ao seu website (...) claramente para o próprio desaparecimento e estiliza a si mesma como uma ‘morta viva’” (1). Rebecca Braun (2011: 329) nota, de modo semelhante, que Jelinek “insiste em se estilizar como abandonada pelo mundo bem como pela sua linguagem, que alcançou o mundo e assim ganhou certo caráter problemático de celebridade”. A escritora de obras herméticas se tornou um “ícone midiático”: “sabe-se como ela se veste, maquia, penteia”, interesse aliás estimulado por ela mesma, que vê na moda “mais que vestuário particularmente luxuoso” (Tacke 2007: 193), contra as acusações frequentes da parte de colegas do Partido Comunista tanto quanto do movimento feminista. Tacke explica como, a cada livro que lançava, Jelinek reelaborava seu figurino para acompanhar o tema (194). Também a jaqueta do discurso do Nobel poderia ser interpretada nesse sentido: ainda em 2003 a autora escrevera um ensaio sobre “esses maravilhosos conjuntos de *tweed* de Junya Watanabe, que ludicamente ironizam e parodiam os conjuntos (ainda muito mais caros) da Chanel, que por sua vez são vestidos pelas personalidades femininas elevadas”; à medida que o estilista japonês “arranca parcialmente as costuras, desfia, corta ‘errado’ bainhas tortas”,

e no desfile fazia entrar modelos “tornadas deliberadamente feias” (feiura que muitas vezes a própria Jelinek inclui entre as características que a tornam tão atacável), a própria riqueza codificada nessas peças é ao mesmo tempo zombada e ridicularizada”, resultando em “farrapos”, roupas que “os ricos não querem” (Jelinek 2003a).⁹

Tacke (op. cit.: 193) lê o uso das roupas por Jelinek como “meio para ganhar uma distância irônica de si, mas também para despistar de si” (as peças chamando mais atenção do que a mulher que as veste). Já Dröscher-Teille (2018: 451) nota “uma estratégia de aumento” nas vestes, maquiagem e penteado, contra a diminuição do feminino ao pequeno e delicado (ao gosto dos homens): a escritora austríaca oscilaria sem descanso “entre *femme fatale* e *femme fragile*” (447), ora mulher perigosa ora doente (451), e ainda apareceria como “fria, não-feminina, má e anormal” (449). Para Gabriele Riedle (apud Tacke op. cit.: 196), Jelinek cria várias “cópias de si”; a lista, que inclui “dominatrix, bonequinha da moda, menina de trancinhas, bruxa”, deixa claro o jogo com estereótipos de gênero, recusados e adotados ao mesmo tempo, ou melhor, afirmando um apenas para negar o outro, sem se deter em nenhum. “Na era da reprodutibilidade técnica”, Jelinek é “uma cópia de uma cópia de uma cópia” (203). A conclusão só pode ser uma: que “a pergunta pelo original é sem sentido”, não existe a “mulher natural” procurada por trás das aparências, há apenas uma “imagem cênica refinada (...) por trás da qual sempre há mais uma imagem cênica para descobrir” (195-6). Não apenas essas aparições “também devem ser entendidas como teatro, como texto”, ou ainda como uma “autoencenação”, mas Jelinek ela mesma também passa a “se parecer com sua obra” (196), ambas sempre acusadas de inautenticidade, ambas compostas pelo acúmulo contraditório de materiais, recortes, citações e clichês, gerando um resultado cujo mero tamanho já torna difícil de dominar. A maquiagem que a empalidecia no vídeo do Nobel também “sublinhava a artificialidade de todo o conjunto e fazia de Elfriede Jelinek (mais uma vez) uma máscara mortuária falante, que estava presente e ausente, ali e fora, ela e não ela” (207).

ESSA CADELA LINGUAGEM

Voltemos ao discurso gravado por Jelinek para a cerimônia do Nobel:

Por favor, eu não gostaria de perder de vista agora o caminho no qual estou. Eu gostaria é de descrevê-lo direitinho e sobretudo correta e exatamente. (...) Ela corre ao meu lado, a minha linguagem, por segurança, não só para me resguardar, e controla se eu também estou fazendo certo,

9. Por isso foram criticadas na televisão austríaca: “o *Dirndl* e a *Lederhosen* austríacos não gostam disso, que se zombe dos códigos de vestimenta dos burgueses”, ironiza Jelinek, e dá a esse texto aparentemente fútil um tom político ao lembrar que “apenas um dia depois da ‘anexação’ em 1938, como por mágica, as roupas urbanas desapareceram das ruas de Viena e foram substituídas pelo traje nacional, tudo *Dirndl*!”.

se também estou fazendo errado certo, isso de descrever a realidade, pois ela tem sempre que ser descrita errado, não tem outro jeito, mas tão errado que qualquer um que a leia ou ouça perceba imediatamente o que está errado nela. Ela está mentindo! E essa cadela linguagem, que deve me proteger, afinal é para isso que eu tenho cachorro, agora ela vem atrás de mim. Minha proteção quer me morder. Minha própria proteção contra ser descrita, a linguagem, que, pelo contrário, está aí para descrever alguma outra coisa que não eu – para isso é que eu gasto tanto papel –, minha própria proteção me contraria e se volta contra mim então (IA).

Assim se introduz um dos principais temas desse texto: pensar a relação entre a linguagem e “o poeta” – *der Dichter*, aparecendo sempre no masculino – que está *a caminho*, embora tenha perdido o caminho da vida, como já citado. Nesse caminho, o poeta é acompanhado pela linguagem, que deveria lhe servir como um cão, mas volta-se contra ele. Eis algumas pistas a respeito da referência central de Jelinek na escrita de “De escanteio”, a qual será revelada apenas mais adiante: a reflexão de “Heidegger sobre [o poeta Georg] Trakl”, encontrada no livro intitulado justamente *A caminho da linguagem*. Teremos oportunidade de voltar mais adiante à complexa posição de Jelinek em relação a Heidegger, encenada em várias de suas peças. Por um lado, é natural que o filósofo seja visto sempre a partir de sua polêmica adesão ao nazismo, bem como seu posterior silêncio sobre essa infame e curta incursão no campo da política. Por outro lado, a escritora diz não poder condená-lo simplesmente, não apenas porque lhe “faltam os pressupostos filosóficos para dá-lo por encerrado”, como também porque “se uma Hannah Arendt pode dizer que de fato ele tinha esse defeito de caráter, mas ao mesmo tempo é uma grande obra de pensamento, de modo que ela pode olhar para além do defeito, então eu também tenho que conseguir” (in Jelinek e Meyer 1995: 18).

Isso talvez explique por que, em certos pontos, ela parece mesmo adotar uma concepção heideggeriana da linguagem. “A linguagem *fala*”, diz o filósofo no livro citado, e desdobra essa que é uma de suas mais célebres citações: “Isso significa primeiro e antes de mais nada: *A linguagem fala*. A linguagem? Não o homem?” (Heidegger 2003: 15, grifos do original). É seu modo de se opor a “uma representação da linguagem há séculos predominante”, segundo a qual ela seria uma atividade do homem como sujeito, “expressão humana de movimentos interiores da alma e da visão de mundo que os acompanha” (14). Ora, eis a ideia que Jelinek também critica em seu discurso: “Não é um processo voluntário, isso de dizer com a linguagem, é um que é involuntariamente voluntário, quer queira quer não” (IA). A escritora se afasta do “bom caminho” e é levada ao caminho *da* linguagem, “esse estranho abrir-caminho” de Heidegger que “parece simplesmente revolver dentro da linguagem ao invés de se mover para algum lugar ou produzir algo”, como comenta Krzysztof Ziarek (2013: 54). Mas é graças ao caráter *indomável* da “cadela linguagem” que Jelinek, mesmo “de escanteio”, pode escrever: se a linguagem “se distancia de mim, em direção às pessoas, (...) as reais, de verdade”, é

“para que pelo menos ela, a linguagem, fique sabendo como e o que é a vida”, já que “isso depois ainda tem que ser descrito naquilo que ela justamente não é” (IA).¹⁰ Assim, “a linguagem fala”, mas também “o homem fala à medida que corresponde à linguagem”; ora, “corresponder é escutar”, e “ele escuta à medida que pertence ao chamado da quietude” (Heidegger 2003: 26). Há, pois, um chamado que “é a essência do falar”, e que consiste em “deixar vir a intimidade de mundo e coisa” (22).

Mas o que acontece com esse “chamado” nas mãos de Jelinek? Se “Heidegger não ‘usa’ simplesmente a linguagem para expressar ou representar ideias (...), mas antes, ouvindo cuidadosamente a linguagem, permite que seu pensamento se desdobre dela e seja guiado por ela”, de modo que muitas vezes “literalmente recebe seu ímpeto dos termos alemães que ele segue e desenvolve” (Ziarek 2013: 2), Jelinek adotará semelhante procedimento em relação aos termos que encontra em Heidegger, mas com isso os levará – ou melhor, se deixará levar por eles – para um *outro caminho*:

Minha linguagem chama por mim aqui de escanteio, ela gosta de chamar para o escanteio, não tem que mirar tão bem, e ela nem precisa também, pois ela acerta o alvo à medida que não diz qualquer coisa, mas fala com o “rigor de deixar estar”, como diz Heidegger sobre Trakl. Ela faz uma chamada para mim, a linguagem, hoje qualquer um pode fazer isso, pois tem a linguagem sempre consigo em um aparelhinho para que possa falar, (...) minha linguagem ficou longe de mim, por isso ela tem que ligar, ela grita no meu ouvido, tanto faz de qual aparelho, um computador ou um celular, uma cabine telefônica, de lá ela berra no meu ouvido, que não faz sentido declarar nada, ela já faz isso sozinha, eu devo simplesmente dizer o que ela me dita (IA)

O “chamado” ontológico da linguagem se torna facilmente “chamada”, mero telefonema possibilitado pela tecnologia do celular. Pois o ouvido da escritora não se submete aos critérios da escuta heideggeriana, operando antes por ironia e rebaixamento (como aliás já estava explícito na comparação da linguagem a um cão raivoso, e mesmo no título juntando a nobreza do *Abseits* de Goethe e Nietzsche à mundanidade do futebol). Desse modo, se a linguagem se volta contra ela, Jelinek também se volta contra a linguagem: “Então eu também jogo sal no caminho dos outros, eu o jogo lá para que o gelo deles derreta, sal grosso, para que a linguagem perca seu chão firme”, afinal, “se eu já não me encontro sobre chão firme, minha linguagem também não deve poder. Bem feito!” (IA).

Eis que é preciso entender de maneira mais complexa a visão de Jelinek sobre o trabalho com a linguagem: se é a linguagem que fala, nem por isso a escuta do poeta é passiva e respeitosa. Pelo contrário, a escritora descreve seu ofício como uma *violência*

10 Mais ainda: segundo Ziarek (2013: 9) “o *ab-* [de *Abseits*, por exemplo] é decisivo para todo “*Sagen*” (dizer)”, pois “é no espaço aberto pelo recuo indicado pelo prefixo alemão *ab-* que qualquer manifestação e significação de diferença se torna possível”. Jelinek nota também o movimento oposto, pelo qual a linguagem não apenas traz a realidade para ela, mas a leva para outros lugares: em outro discurso gravado (para o Schaubühne de Berlim, poucos dias antes da cerimônia do Nobel) ela observava: “de algum modo eu também estou aí” uma vez que “minha linguagem pode estar em toda parte” (apud Fliedl 2007: 271).

mútua entre ambos. Isso porque, por um lado, ela mesma diz ter “uma constante compulsão de associação” que a faz “produzir aliteraões, paráfrases, metáteses” (*metástases*, já ouve o tradutor que passou os últimos anos lidando com a compulsão dessa autora) ao ouvir uma palavra, “mesmo no dia a dia” (in Jelinek e Meyer 1995: 72). Mas trata-se também de “compelir a própria linguagem a dizer a verdade e entregar seu caráter ideológico” (72). Aqui entra em jogo o marxismo de Jelinek em oposição à visão heideggeriana: “A linguagem mesmo fala, certo, e eu por assim dizer deixo seu conteúdo tendencioso irromper sempre de novo”, o que é feito “mesmo que ela não queira” e “não sem juízo de valor” (72-3). Poderíamos localizar aí a importante influência sobre Jelinek de Roland Barthes, para quem “a língua, como desempenho de toda linguagem, (...) é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (2004: 14), e afinal “um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer” (12-3). Só nos restaria, então, “trapacear com a língua, trapacear a língua”, mas trata-se de uma “trapaça salutar”, um “logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder”, pois é “o próprio aflorar da língua”, combatendo-a “não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro”: curiosamente, esse *teatro* é como Barthes descreve a *literatura* (16-7).

Assim, se Peter Handke dizia que uma de suas peças mais importantes, *Kaspar*, encenava a tortura pela qual a linguagem se impõe ao sujeito, Jelinek inverte o jogo: “há que torturar a linguagem para ela dizer a verdade” (in Jelinek e Meyer 1995: 73). A escritora não se entrega ao “jargão da autenticidade”, como Adorno chamava o pensamento heideggeriano, acusando-o de ser na verdade “a ideologia como linguagem” (1973: 160). Ela mergulha antes no inautêntico, naquilo que Heidegger chamava “falatório” ou “tagarelice”, e que a própria Jelinek descreve como “o falar de modo geral, (...) sempre um falar mais, sem começo nem fim, mas [que] não é um dizer” (IA).¹¹ Pois, como a autora diz em trecho já citado do discurso do Nobel, é preciso “fazer errado certo”, a realidade “tem sempre que ser descrita errado, não tem outro jeito, mas tão errado que qualquer um que a leia ou ouça perceba imediatamente o que está errado nela” (IA). Dröscher-Teille (2018: 461) vê aí um jogo com o dito adorniano de que “não há vida certa

11. Vale comparar a reflexão heideggeriana sobre a “tagarelice” com a do jovem Walter Benjamin, para quem “mulheres falantes são possuídas por uma linguagem louca” (Benjamin 2020: 303). Mas, como explica Isabela Pinho (2020: 12), para o filósofo essa “linguagem feminina [que] oscila entre silêncio e tagarelice” na verdade se diferenciaria da “linguagem masculina, verborrágica”, dominante (note-se que “tagarelice” traduz aqui duas palavras diferentes em alemão: *Gerede*, em Heidegger, e a *Geschwätz* discutida por Benjamin). Pois no caso das mulheres não há “uma vacuidade da comunicação”, mas “um outro tagarelar”, “uma *wahnwitzgen Sprache*, como uma língua ‘louca chistosa’” na qual “o chiste, o lapso ou o ato falho, pode indicar uma experiência de comunicabilidade da linguagem para além da intenção do sujeito” (14), o que levará a pesquisadora a relacionar a visão benjaminiana com a *lalíngua* de Lacan. Veremos, sobretudo no capítulo um, como toda essa descrição se adequa à escrita de Jelinek.

no errado”, indicando a necessidade de focar no “negativo, no socialmente errado, como a única realidade, a ‘realidade real’ como realidade negativa”. Nesse sentido, já a apropriação do linguajar heideggeriano por Jelinek diz muito: afinal, “pode-se descobrir a verdade na negação determinada do jargão, uma verdade que recusa ser formulada em termos positivos” (Adorno 1973: xxii).

Mas a menção a Handke nos leva a outra fonte do trabalho de Jelinek com a língua: a rica tradição literária austríaca que a precede, e que ela mesma entende como “bem diferente da alemã” (Jelinek e Stephens 2013: 5). Ao analisar o contexto em que desponta o colega mais velho, e que também é aquele em que Jelinek começa a escrever, Rainer Nägele (1981: 220) explica que a literatura experimental se tornou relevante e até mesmo relativamente popular na Alemanha Ocidental dos anos 60 graças aos autores austríacos, “que no jogo dos significantes não suprimiam justamente o jogo”. Já W.G. Sebald vê a literatura austríaca centrada na melancolia, entendida tanto como “reflexão sobre o infortúnio acontecido” quanto como “forma de resistência” (1985: 12), mas também na relação difícil, radicalmente crítica, para com fantasmas que não cessam de assombrar a “pátria apátrida” (1991: 16) – *Unheimliche Heimat*, “pátria inquietante” ou “infamiliar”, falando com Freud. Para pensar tais particularidades, Marjorie Perloff (2016: xiii-xiv) examina e nomeia o “Austro-modernismo”, quase esquecido em comparação com seus correspondentes inglês, francês e alemão, mas que “parece crescentemente importante para um entendimento de nossos próprios valores culturais e artísticos um século depois”, graças ao “*ethos* (...) que estranhamente antecipa muito do caráter sombrio e cínico – mas também do humor intenso – de nossa própria cultura desiludida do século XXI”. É o modernismo de Karl Kraus, Joseph Roth, Robert Musil e Elias Canetti, mas também de Kafka (considerado tcheco, mas que nasceu e viveu quase toda a vida no Império Austro-Húngaro, antes de existir a Tchécoslováquia), bem como de pensadores não ligados à literatura como Wittgenstein e Freud, e mais tardiamente Paul Celan, Ingeborg Bachmann e Thomas Bernhard (vários deles não só referências recorrentes de Jelinek, mas citados não nominalmente no discurso do Nobel).

Essas características teriam origem na história política do país: a união de línguas e culturas díspares no Império Austro-Húngaro a partir de 1867 bem como seu traumático desmembramento com o fim da Primeira Guerra. Daí adviria uma literatura sempre “nas bordas” ou *à margem*. Esse limite era múltiplo: não só temporal, mas cultural, pois esses autores eram em sua maioria judeus, nunca totalmente integrados, além de geográfico e idiomático, pois vinham em sua maioria das províncias e não tinham o alemão em que escreviam como língua materna. Numa constante “relação de amor e ódio” com Viena e

o centro do império, muitos desses escritores viveram alguma forma de exílio imposto ou escolhido, e viam a língua alemã de modo autoconsciente, como “objeto de contemplação mais do que meio de comunicação” (11-2). Daí viriam diversos “textos – fossem romances, ensaios, poemas, peças ou memórias – escritos, conscientemente ou não, sob o signo de Wittgenstein, cuja preocupação como filósofo era o processo de investigação, e não o produto, e para quem a certeza era o inimigo” (16). Essas obras demonstram o mesmo conhecido interesse do filósofo pela linguagem, cujos limites “são os limites do meu mundo”, o que também possibilita que “imaginar uma linguagem” signifique “imaginar uma forma de vida” (apud Perloff 2008: 75).¹² Se, como lembra Fliedl (2007: 271), “para Wittgenstein a linguagem não tem um *além* [*Jenseits*] que pudesse tornar visíveis suas fronteiras”, Jelinek enfrenta esse problema “localizando seu texto na *margem* [*Abseits*], como oposição permanente *dentro* da linguagem”. Nisso parece seguir a opinião de Karl Kraus (1962: 438) de que, na lida com a linguagem, “confrontar os enigmas de suas regras, as cenas de seus perigos, é uma loucura melhor do que aquela de querer dominá-la”, ensinando “a ver abismos lá onde há lugares-comuns”.

Por fim, é preciso mencionar outra tradição austríaca central para o trabalho dessa escritora com a linguagem: a musical. É o que ela mesma já sugeria no vídeo ao escolher enunciar seu discurso como quem lê uma partitura, e também o que a Academia Sueca indicou ao justificar o Nobel a ela “por seu fluxo musical de vozes e contravozes em romances e peças que, com extraordinário zelo linguístico, revelam a absurdidade dos clichês da sociedade e seu poder subjugador”.¹³ Se para falar é preciso *escutar* a linguagem, em Heidegger como em Barthes, o órgão que Jelinek tem para realizar essa tarefa é um *ouvido musical*, treinado desde que era uma “criança prodígio” (pelo menos aos olhos de sua mãe, que imaginava para ela uma carreira genial na música e por isso a impedia de viver uma vida normal, mantendo-a *à margem*) aprendendo a tocar diversos instrumentos, e mais tarde no famoso Conservatório de Viena onde se formou organista. Eis o que inculcou nela aquela “compulsão de associação” de que ela falava, e assim lhe permite criar os textos que analisaremos aqui, nos quais as ressonâncias e o ritmo têm mais peso que os significados, cuja composição se dá por temas e variações, orquestrações de vozes e contrapontos, mais do que como narrativa (linear ou não).

12. Perloff nota “a requintada ironia” pela qual Wittgenstein, “que se recusava a escutar Mahler e Schönberg e que prestava pouca atenção aos grandes movimentos de arte da sua época, fosse o mais radical dos escritores modernistas, um escritor para quem qualquer esquema totalizador sempre teria de dar vez ao ‘sobrevoar um vasto campo de pensamento, cruzando em todas as direções’”.

13. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/summary/>

UM VENTO QUE CARREGA TUDO CONSIGO

Esse trabalho linguístico sofisticado e musical, ao mesmo tempo sensível e violento, levou Ina Hartwig (apud Tacke 2007: 192) a comentar, numa defesa da autora na ocasião do Nobel, que “a decisão por Jelinek significa um triunfo do princípio poético sobre o político”: o que se homenageava, “e isso pela primeira vez na história do Prêmio Nobel de Literatura”, seria “o princípio de vanguarda” – ou “o princípio de negatividade”, pois a obra da austríaca responderia “às forças sombrias: ódio, obscenidade, grotesco, monotonia, morte”. O *L'Osservatore Romano*, o jornal do Vaticano, criticou o prêmio concedido a uma “difusora do niilismo absoluto” (apud Pelka 2007: 306). Contudo, como já indicava a posição marxista de Jelinek em relação à ideologia sedimentada na linguagem, sua escrita não é abstrata ou apartada da realidade, sendo comumente descrita como tão engajada quanto a autora. Mas essa politização de sua obra parte de duas problematizações: primeiro, tentar lidar com a “percepção dolorosa dos limites impostos sobre qualquer agência política hoje” (Jürs-Munby 2009: 55), sem deixar de se posicionar radicalmente: “Eu sou um tipo de fanática pela justiça e sempre tenho que dar uma voz àqueles que se dão mal” (Jelinek e Stephens, 2013: 2). Segundo, recusar a noção ingênua (ideológica) de uma realidade acessível diretamente, sem mediações, a despeito da linguagem.¹⁴

O escrito, que trata do acontecido, escorre pelos dedos como o tempo (...). O tempo, enquanto você ainda escrevia, se infiltrou nas obras de outros poetas. Como ele é o tempo, consegue fazer tudo ao mesmo tempo: se infiltrar no próprio trabalho e simultaneamente no dos outros, passar pelos penteados embaraçados dos outros como um vento fresco, ainda que sejam maus ventos, erguendo-se de repente e inesperadamente de lá da realidade. (...) O vento furioso sopra e carrega tudo consigo. E ele arranca tudo para carregar tanto faz para onde, mas nunca mais de volta para essa realidade que deve ser retratada. Para todos os lados, menos para lá. A realidade é aquilo que vai debaixo dos cabelos, debaixo das saias e simplesmente: leva tudo para outro lugar. Como é que o poeta vai conhecer a realidade, se ela é isso que vai até ele e dentro dele e o arranca dali, e o joga sempre para escanteio. De lá por um lado ele vê melhor, por outro lado não consegue ele mesmo ficar no caminho da realidade (IA).

Daí surge uma *tensão* produtiva entre os dois princípios, poético e político, sob o signo da negatividade, tensão que será fio condutor de toda nossa investigação. E que também decorre do modernismo particular que emergiu na Áustria segundo Perloff (2016: 4-5), “bem menos carregado ideologicamente do que sua contraparte na Alemanha”, onde surgem Brecht e Heidegger, cujas visões igualmente amplas e rigorosas (ainda que opostas) “parecem não ter tido muito apelo para o mundo irônico, satírico,

14. Essa visão ingênua é o que o jovem Peter Handke também criticava na arte engajada, que para ele “não entende que a literatura é feita com a linguagem, e não com as coisas descritas com a linguagem”, negligenciando “o quanto a linguagem é manipulável para fins sociais e individuais”, como se os escritores de obras políticas acreditassem “ingenuamente poder olhar através da linguagem para os objetos como através de um vidro” – metáfora tirada do *Que é a literatura?* de Sartre (ver Kon 2020a).

erótico, de humor sombrio – e muitas vezes ligeiramente místico – da Áustria pós-imperial”. O trauma histórico naquela nação que Karl Kraus chamara “o laboratório de pesquisas para a destruição do mundo” (4) abriu caminho para “um ceticismo profundo sobre o poder dos governos – qualquer governo ou, aliás, sistema econômico – de reformar a vida humana”, resultando em “uma ironia menos ligada à sátira (que pressupõe a possibilidade de reforma) do que a um senso do absurdo” (13). Ao longo do século, tal caminho se radicaliza: se a literatura austríaca entreguerras (Roth, Kafka, Kraus, Musil) se distinguia “por uma ironia profunda, uma ironia beirando o cinismo que acompanhava uma desilusão extrema combinada à nostalgia por uma cultura amada e perdida”, gerando “muito de engraçado, hilário, grotesco”, essa ironia “culmina na ficção do pós-guerra de Thomas Bernhard, onde nada mais é sagrado exceto o poder da linguagem de veicular as mendacidades de seus vizinhos e compatriotas”, enquanto em Paul Celan ela “é levada a sua conclusão lógica, quer dizer, a uma recusa de definir, afirmar, tomar posição”, tornando a linguagem “crescentemente equívoca e o papel do leitor mais exigente” (143).

Não admira que nessa Áustria “mudança passou a significar não revolução política (...), mas uma mudança de consciência”; e, no entanto, “a recusa de engajamento político direto não impediu o que foi uma presciência extraordinária sobre a política entre escritores austro-modernistas” (Perloff 2016: 5). Ela se baseava, porém, menos em alguma visão de mundo exterior às obras ou um “senso de realidade” do que em “um senso de possibilidade”, como diz Robert Musil (2006: 34) sobre seu *Homem sem qualidades*: aquela qualidade de quem “não diz, por exemplo: aqui aconteceu, vai acontecer, tem de acontecer isto ou aquilo; mas inventa: aqui poderia, deveria ou teria de acontecer isto ou aquilo”. Perloff (2016: 7) enfatiza que essa atitude imaginativa não é meramente alheia ao real, mas propícia àqueles que a pesquisadora considera os aspectos centrais da literatura austríaca: “sua transvaloração dos valores normativos, seu gosto pelo paradoxo e pela contradição como modos de compreensão, e sobretudo as arestas de sua ironia selvagem e grotescamente cômica”. Assim também o poeta descrito por Jelinek “diz dubiedades”, imaginando sempre “dois adequados, dois corretos, que insistem que nada ocorra, dois que o entendem em sentidos diferentes, se estendem até o fundamento impróprio, que faz muito que se quebrou como os dentes do pente”; ele não se limita a “ou isso ou aquilo”, “verdadeiro ou falso” (IA).

Se a realidade, por mais cruel e desagradável (ou, como vimos, inautêntica) que seja, é menos um cenário fixo dentro do qual atores contracenam que um depósito de possibilidades que eles podem deslocar e com as quais jogam, então nessa literatura ela aparece não como tema, mas como *material*. Para Perloff (2016: 7), pela “absorção de

outros registros de linguagem dentro do alemão dos autores”, o Austro-modernismo literário “prefigura o uso da documentação/apropriação” em nossos próprios dias, sobretudo na obra de Karl Kraus, cuja gigantesca peça teatral *Os últimos dias da humanidade* pode ser entendida como uma extensa colagem de documentos da época testemunhando os horrores da Primeira Guerra: “os diálogos mais inverosímeis aqui travados”, diz o prefácio, “foram pronunciados nesta exata forma; as mais cruéis fantasias são citações” (Kraus 2003: 18), como num *ready-made* linguístico.¹⁵ Não admira que tenha sido ali que Walter Benjamin (1991: 342) encontrou a “prática revolucionária” da *citação* como procedimento de escrita, cujo pensamento desenvolveria tão produtivamente. “Só quem se desespera descobre na citação a força: não de preservar, mas de purificar, de tirar do contexto, de destruir”, mas essa é a única “esperança de que algo desse tempo sobreviverá – porque foi arrancado dele” (365). Extraíndo a palavra do contexto e fazendo-a aparecer “ressoante, coerente, no quadro de um novo texto”: assim “dois campos – origem bem como destruição – se identificam”, e só ali “onde eles se interpenetram”, isto é, na citação, a linguagem “se consuma” (363). A citação é ao mesmo tempo “salvadora e punitiva”; nela “a linguagem se mostra a matriz da justiça” (363).

Eis que encontramos os antecedentes daquele “caráter parasítico” que Ahnlund, ao renunciar da Academia Sueca, censurava na obra de Jelinek. E por isso não há de nos surpreender que a autora, num cinismo tipicamente austríaco, tome para si a crítica e proponha ela mesma chamar suas peças de “dramas parasitários”: pois “quem não vive, como eu, (...) também não desenvolve nada, precisa encontrar”, tomando por realidade “os relatos, os muitos relatos de mensageiros” que chegam até ela e “dos quais eu tento beber” (PD). E já antes do Nobel (e da crítica, portanto) a escritora se considerava “uma parasita nata”, apropriando-se de outros autores (sobretudo da filosofia) “para poder eu também irradiar alguma autoridade” (Jelinek 2004). Mas nem sempre as citações vêm de Heidegger ou outros nobres filósofos: sem sair de casa, a autora não tem pudores em admitir que vê o mundo pela televisão, com toda sua indignidade e inautenticidade:

Nem se esteve ali. Mas de todo modo sabe-se o que se passa. Foi dito do alto de uma tela, de rostos ensanguentados contorcidos de dor, de bocas risonhas maquiadas, antes rebocadas especialmente para a maquiagem, ou de outras, (...) ou pessoas naturalmente desbocadas, mulheres que não podem fazer nada a respeito e nada a despeito, que se levantaram e vestiram uma blusa para segurar no enquadramento da câmera seus peitos recém endurecidos, que antes eram de aço e dos homens (IA).

Mas se “isso é o que poderia ser visto no caminho, caso ainda se estivesse nele” (IA), é porque a inautenticidade da representação midiática não deixa de refletir (e não

15. As primeiras peças de Handke também se valiam de um procedimento de *ready-made*, que Marjorie Perloff (2018) identifica com uma escrita ligada à arte conceitual e a Wittgenstein (ver Kon 2021).

nos deixa esquecer) a falsidade do próprio mundo. Aí está o que Perloff (2008: 230) considera “a ‘singularidade’ poética em nossa era pós-romântica”: não a esperada “autenticidade de *expressão* individual”, mas uma certa “sensibilidade para com o repertório linguístico que o poeta utiliza ao recriar e redefinir o mundo que ele ou ela encontraram”, a qual passa a ser vista como “forma elevada de crítica social e cultural, um modo de desautomatização não tanto do que é visto (...), mas do que é conhecido e realmente feito”. Eis porque essa literatura “pode parecer impropriamente ‘poética’” para muitos (231), mas carrega o potencial de “um novo tipo de realismo” (235). Um realismo que não subscreve aquela “ideologia da linguagem como comunicação”, isto é, como meio transparente para apreensão direta da realidade, mas recupera a *opacidade* própria à linguagem literária mais experimental para revelar os *restos linguísticos* presentes mesmo na língua cotidiana – segundo a “filosofia marxista da linguagem” de Jean-Jacques Lecercle (2006). Como não puderam deixar de fazer os austro-modernistas, trata-se de “escrever a própria língua como se fosse uma língua estrangeira”, processo que opera uma “desmistificação da reificação linguística” e propicia um novo contato com o mundo (Lecercle 2013: 29-30). Pois “a linguagem é ao mesmo tempo aquilo que trai o pensamento ou a experiência e aquilo que os autoriza”, parte do processo de reificação e base indispensável da ligação entre sujeito e mundo (25).

Se Perloff (2016: 7) considera que essas características da literatura austríaca são “legados mais duradouros do modernismo” do que aqueles que se costuma considerar (“o uso da colagem, a mudança temporal ou o fluxo de consciência”), e se essa tensão entre autonomia da linguagem e engajamento “realista” pode nos lembrar daquilo que Peter Bürger (2008: 178-9) diz sobre “a superação da dicotomia entre arte ‘pura’ e arte ‘política’” permitindo “a justaposição de motivos políticos e não-políticos” num “novo tipo de arte engajada”, poderíamos então concluir que na obra de Jelinek a Academia Sueca homenageou menos o “princípio vanguarda”, como queria Hartwig, do que um “princípio pós-vanguarda”, que nem por isso se reduz àquilo que tantos detratores das manifestações artísticas contemporâneas chamaram de “pós-modernismo”.

RITUAIS DE HUMILHAÇÃO

“Quando se está de escanteio”, diz Jelinek, “é preciso estar sempre preparado para pular mais um tanto e mais um tanto para o lado, no nada, que fica logo ao lado do escanteio” (IA). Mas “um tanto” aqui traduz “*ein Stück*”, que também poderia ser: *uma peça*, inclusive no sentido de uma obra de teatro. Ainda mais se considerarmos o lugar central

que a escrita para a cena, apesar de posterior ao trabalho como romancista, tomou na sua atividade. Como diz Artur Pelka (2007: 322-3), “desde o fim dos anos 1990 Jelinek tende cada vez mais à dramaturgia, ou melhor dito à ‘literatura pós-dramática’, pois suas obras descritas como ‘dramas’ estão mais perto da prosa do que de textos cênicos tradicionais”; nesse mesmo período, “suas peças gozam de popularidade cada vez maior – mesmo entre os diretores mais requisitados, cujas encenações de Jelinek já pertencem tradicionalmente ao renomado *Theatertreffen*”:¹⁶ nomes como Frank Castorf, Christoph Schlingensiefel, Einar Schleef, Claus Peymann, Christoph Marthaler, Falk Richter, Julie Mitchell, Karin Beier, além de Jossi Wieler e Nicolas Stemmann, diretores que ficaram conhecidos pelas abordagens dos textos da autora. Por que, apesar do aparente sucesso, a autora diria que a cada peça é jogada (ou antes “pula” ativamente) mais para o escanteio?

Para responder a essa pergunta, é preciso avançar a hipótese que nos acompanhará ao longo de todo nosso estudo: Elfriede Jelinek não apenas é uma dramaturga singularmente consciente do que significa escrever para o teatro contemporâneo, mas aprofunda a tal ponto essa percepção que desenvolve um modo único de realizar essa tarefa, fazendo avançar o próprio estado do meio de que parte. Se grande parte das discussões recentes no campo da Estética Teatral dizem respeito a tentativas de nomear a especificidade da cena contemporânea, com vários pensadores e conceitos em disputa – Hans-Thies Lehmann (2011), com sua teoria do “teatro pós-dramático”, em resposta e oposição à qual foram propostos o “teatro performativo” por Josette Féral (2008) e os “teatros do real” de Maryvonne Saison (1998) e José Sanchez (2007) –, todas as tentativas de teorização têm um ponto em comum para além das diferenças e contendas, ou um problema comum a lidar: contemporânea é a cena que rompeu com o que sempre se considerou sinônimo de teatro, a saber, o drama. Esse teatro dramático tradicional e ainda hegemônico costuma ser caracterizado pela submissão ao texto dramático. Desde meados do século XX, esse material antes central se tornava secundário ou até mesmo ausente da cena, tomado como pretexto, desobedecido, desrespeitado, criticado, ridicularizado. Diante disso, parece haver dois caminhos entre os quais um escritor de peças teria de escolher: ou ir diretamente contra essa concepção do contemporâneo, defendendo a imprescindibilidade do drama, como tem feito o dramaturgo e teórico Jean-Pierre Sarrazac – e não é à toa que a obra de Jelinek esteja conspicuamente ausente de suas reflexões, incapazes de pensar essa dramaturgia radicalmente contemporânea, como veremos –, ou tornar-se encenador, escrevendo textos diretamente para a cena que o próprio autor concebeu (é o caso de René Pollesch, Rodrigo García, Angelica Liddell

16. Evento anual reunindo em Berlim as dez melhores peças do teatro de língua alemã do ano anterior.

entre outros). Ora, a posição de Jelinek nesse contexto parece-nos particularmente interessante e produtiva, justamente por não se encaixar em nenhuma dessas duas opções, adotando a posição tensa e dialética de quem reconhece o estado atual da criação cênica e no entanto segue na posição exclusiva de dramaturgo, exterior ao processo de encenação. Ela escreve, por assim dizer, contra a própria autoridade; eis mais um modo pelo qual se faz *ausente*.

“A autora não dá muitas indicações, isso ela já aprendeu. Façam o que quiserem”: assim Jelinek começa a rubrica de abertura de um de seus mais importantes textos para o teatro, *Ein Sportstück* (Jelinek 2008: 7). Abundam comentários jocosos da autora, em ensaios e entrevistas, rubricas e falas das peças, a respeito da própria impotência, de sua incapacidade de controlar a própria obra, ou sequer de saber seu verdadeiro tema: depois de revelar aquilo de que “no fundo toda a peça trata”, ela reconsidera: “mas talvez também trate de algo totalmente diferente” (8).¹⁷ Num dos *Dramas de princesas*, após uma rubrica pormenorizada: “Mas com certeza você fará algo totalmente diferente” (TM 66). Enquanto na rubrica para *In den Alpen* a autora declara que “como todos já sabem a esse ponto, eu não poderia me importar menos com como você vai fazer”, para o diretor Nicolas Stemmann ela teria dito apenas “sinta-se livre para foder comigo” (apud Honegger 2007), combinando uma suposta indiferença com uma atenta autoencenação como escritora mulher potencialmente vítima de violência por parte do diretor homem (afinal, não é acaso que dos nomes listados acima como frequentes diretores de suas peças a maior parte seja do gênero masculino: essa centralidade do encenador como figura de poder, detentora do falo, é que define o *Regietheater* alemão para o qual Jelinek escreve).

De fato, as encenações das peças de Jelinek na Alemanha costumam ser marcadas por uma *desobediência quase agressiva*, um verdadeiro enfrentamento da figura da autora por parte de diretores e atores. O modelo para esse tratamento se estabeleceu com a montagem de *Raststätte* por Frank Castorf, na Schauspielhaus de Hamburgo, em 1994: o diretor não apenas cortava e modificava o texto irrefreadamente, mas ainda representava a própria Jelinek na forma de uma boneca inflável monstruosa com enormes seios expostos, além das tranças e o topete característicos [fig. 3] – perucas que se tornariam recorrentes em montagens posteriores de diversos diretores [fig. 4]. Diante dessa

17. “Bem, eu tenho imagens na mente quando escrevo peças, isso basta para mim. Quando um diretor faz algo completamente diferente, isso me interessa mais ainda. Também seria tedioso para mim se o diretor (e é claro também os atores) simplesmente encenassem e ilustrassem o que eu prescrevo para eles. Embora eu diga como imagino a peça, é tanto mais maravilhoso para mim quando eu aprendo a ver meu próprio texto com novos olhos, por meio da prática teatral. Uma peça nunca é o produto do autor, ela é só metade, se tanto, trabalho dele ou dela. Ela só vem a ser por meio de trabalho colaborativo em equipe. Isso é o que é tão interessante no teatro” (Jelinek e Stephens 2013: 3-4).

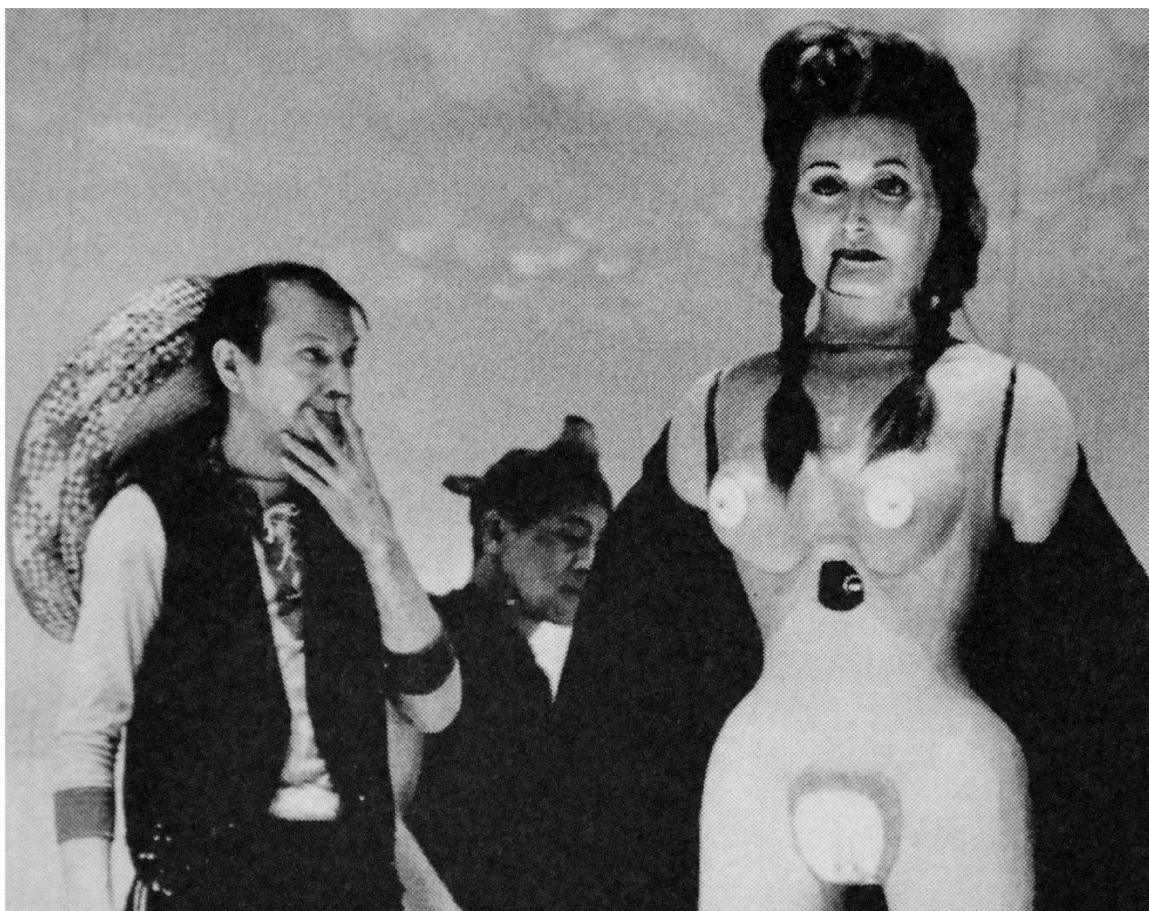


Fig. 3. *Raststätte*, direção Frank Castorf, Deutsches Schauspielhaus Hamburgo, 1994. Foto: Matthias Horn.

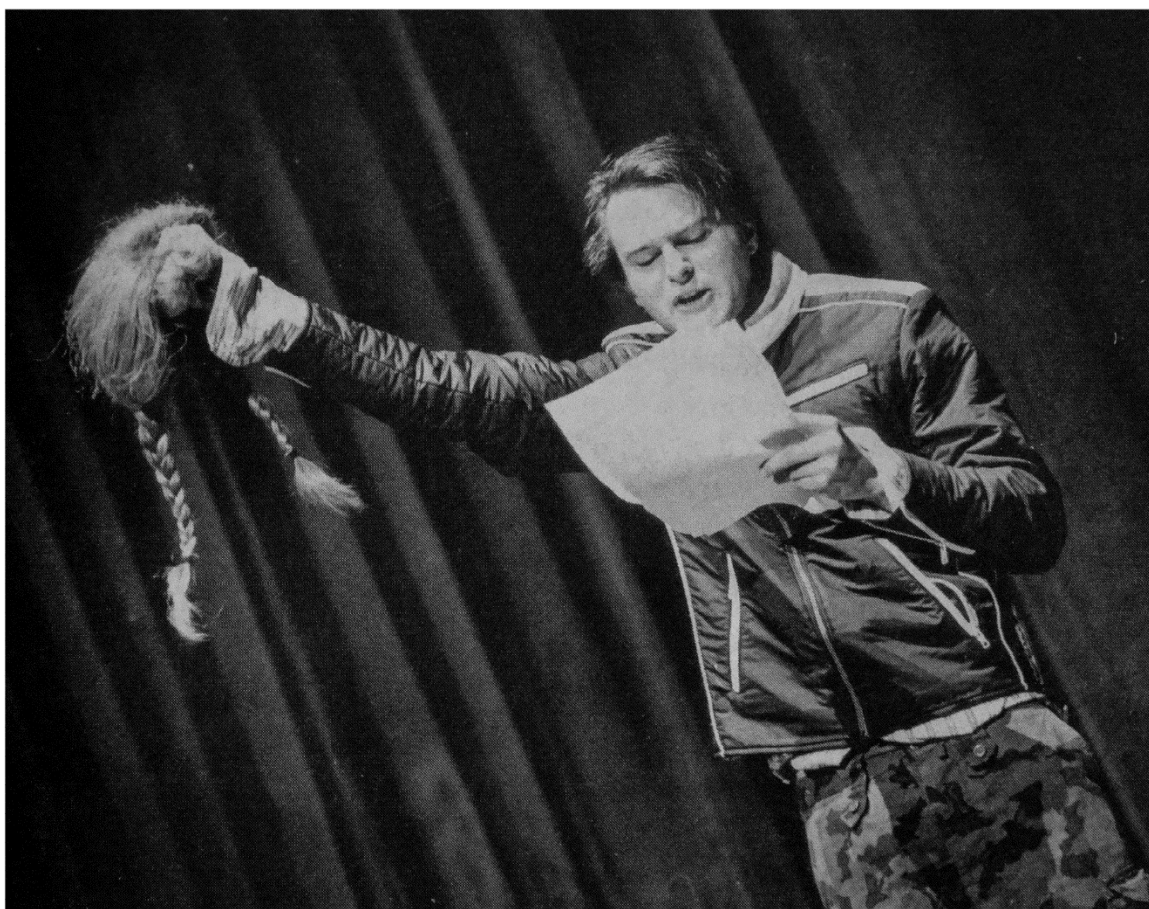


Fig. 4. *Das Werk*, direção Nicolas Stemmann, Akademietheater Viena, 2003. Foto: Christian Brachwitz.

encenação que buscava “o cerne das vaidades e vulnerabilidades” da autora, ela teria dito, com seu habitual senso de humor autodepreciativo, que a montagem de Castorf, “apesar de absolutamente ofensiva, estava absolutamente correta para a peça”; a partir daí, tornou-se comum confrontar e atacar abertamente a autora ao encenar suas peças, explicitando o conflito entre texto e cena: “quando quer que os diretores se perdessem na sintaxe de Jelinek ou em sua selva de citações (...) eles encenavam suas frustrações nas montagens”, como Einar Schleef que subia ao palco e confessava: “*Frau Jelinek*, eu não te entendo!” (Honegger 2007). Ou Nicolas Stemmann, que relata sua perplexidade: “depois de ler três páginas de Jelinek, pelo menos eu tenho que pular para fora da janela gritando”, e conclui: “esse grito então é a encenação” (apud Jürs-Munby 2009: 51).

Mas, mais ainda, a própria autora se apropriou desse procedimento e passou a se colocar como figura em suas peças, frequentemente sob ataque das demais personagens, concretizando sua visão de toda sua obra teatral “como parte de um ritual de humilhação e uma encenação da humilhação” (Jelinek 2006: 28), na qual se exporia “a fraqueza do meu ego” (36). Essa representação de si foi mais explícita em *Ein Sportstück* e *Das Werk*, onde fala “A autora” ou sua versão ao mesmo tempo mítica e diminutiva “Elfi Elektra”; mas também tem lugar de modo claro em peças onde as figuras não são nomeadas, como *Viagem de inverno* ou *No caminho real*, e mesmo implicitamente em figuras de mulheres escritoras nos *Dramas de princesas*, em *Ulrike Maria Stuart* e *Schatten (Eurydike sagt)*. Jelinek chegou a subir no palco uma única vez: ao lado de Einar Schleef na estreia da sua histórica montagem de *Ein Sportstück*, ambos pisando um enorme tapete onde parte do texto estava impresso [fig. 5]. Mas já nas próximas apresentações o diretor teve de entrar em cena sozinho, e os próximos a enfrentar a obra da autora foram forçados a buscar novos meios de apresentar sua figura: adereços, bonecos, fotos [fig. 6 a 8]. Em todo caso está claro que Jelinek não é “vítima involuntária”, que “por meio de suas indicações autodepreciativas ela timidamente revela sua presença para os diretores (...), só para se retirar novamente por trás de camadas impenetráveis de linguagem” (Honegger op. cit.). Tal relação de presença e ausência, espelhando aquelas de potência e impotência, encenação e dramaturgia, e ainda homens e mulheres, é central no teatro de Jelinek.

Por isso em suas peças, ainda que elas não possam ser chamadas sem mais de dramas, “o ‘texto teatral não mais dramático’ assume tal importância que nenhum diretor pode evitá-lo”; isso quer dizer que “diferente de boa parte do teatro pós-dramático, Jelinek parece não pôr um fim à ‘primazia do texto’” (Jürs-Münby 2009: 47), o que complexifica a narrativa habitual sobre a história recente do teatro, segundo a qual ela corresponderia à recusa ou ao fim do “textocentrismo”. Nesse mesmo sentido, para o professor de

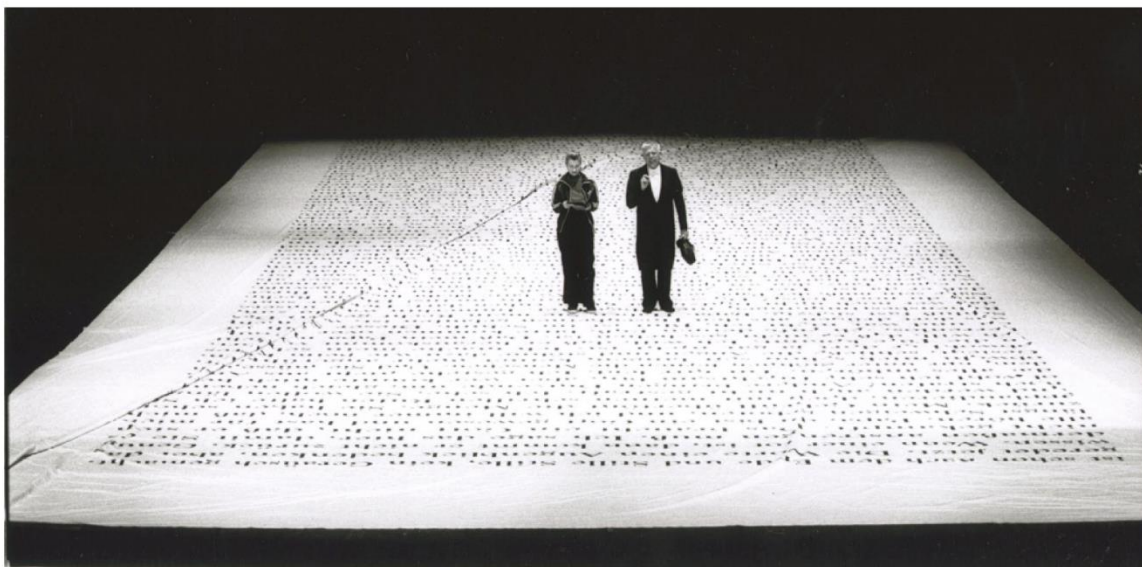


Fig. 5. *Ein Sportstück*, direção Einar Schleef, Burgtheater Viena, 1998. Foto: Andreas Pohlmann.



Fig. 6. *Ulrike Maria Stuart*, direção Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburgo, 2006. Foto: Arno Declair.



Fig. 7. *Schatten (Eurydike sagt)*, dir. Matthias Hartmann, Akademietheater Viena, 2013. Foto: Roland Schlager.

literatura alemã Ingo Breuer (2001), o melhor modo de descrever o projeto dramático da escritora seria dizer que ele se encontra “entre a arte dramática pós-teatral e o teatro pós-dramático”. Para Theresia Birkenhauer (2005: 11), finalmente, Jelinek seria uma das figuras centrais de um “retorno ao texto depois do ‘teatro de *design*’ ou ‘de imagens’ dos anos 80, o qual contudo não seria uma volta ao paradigma dramático, mas uma “teatralização dos signos linguísticos” implicando na “concentração em suas qualidades materiais” e sonoras e em focar “não mais o dito, mas o dizer” (18-9). Assim, nas peças da austríaca “o discurso dramático atinge uma dimensão teatral como ‘fala histórica’, que vai além do gestual (...) mas mantém o ‘nível da significação’”, diz Breuer (2001) comparando Jelinek a Brecht. Eis uma chave para compreender os grandes blocos de texto que encontramos nas obras da autora, suas “superfícies de linguagem” – conceito proposto por ela e apropriado por Lehmann (2011: 20) como esclarecedor de toda a prática do texto pós-dramático. Se eles “frequentemente têm a aparência de prosa”, a autora insiste: “Minhas peças são textos escritos para serem falados, enquanto a prosa narra. Peças são criadas para recepção coletiva, prosa para recepção individual. Então você não pode dizer simplesmente que minhas peças são um tipo de prosa já que elas não narram nada. Elas falam” (Jelinek e Stephens 2013: 3).

Esse teatro e sua dramaturgia nos levam a “compreender a cena como uma forma que organiza, transforma e elabora a linguagem de um modo determinado” e diferente de qualquer outra prática, artística ou não (Birkenhauer 2005: 35). Nesse sentido, é significativo que Frank Castorf tenha sido o primeiro diretor a encontrar em cena a abordagem exigida pelos textos de Jelinek. Pois as encenações desse diretor “talvez sejam as que mostram mais claramente que o fato de um texto desempenhar em uma encenação um papel importante – até mesmo o decisivo – não implica de modo algum que todos os outros meios de expressão do palco lhe sejam subordinados” (25). Afinal, foi ele quem, na coordenação do Volksbühne de Berlim de 1992 a 2015, depois de se formar artista na Alemanha Oriental, estabeleceu o tom do teatro alemão pós-unificação, definindo de certo modo o que seria teorizado por Lehmann em 1999 como pós-dramático.¹⁸

DO INVIÁVEL AO INEVITÁVEL

Se seguirmos Gita Honegger (2007), uma das principais estudiosas e a melhor tradutora da obra de Jelinek, teremos de admitir que a obra da austríaca “requerirá dos críticos que

18. Em oposição a Castorf tanto quanto Lehmann surgiu uma reação dramática, representada mais notoriamente pelo projeto do Schaubühne, que está sob a direção de Thomas Ostermeier desde o mesmo ano de publicação do livro, e que teremos ocasião de discutir adiante.

repensem radicalmente seus instrumentos analíticos”. Aceitando essa recomendação, Karen Jürs-Munby (2009: 47) censura a tendência de críticos formados pelos estudos literários de assumir que o estudo dos textos em si e por si bastaria para elaborar uma perspectiva decisiva sobre a obra da escritora, prescindindo da consideração de suas variadas encenações. Vejamos o caso da peça *Ulrike Maria Stuart*: quando de sua redação, Jelinek anunciara que não a publicaria; os interessados em encenar o texto recebiam-no da editora sob a condição de jamais divulgarem esse material, de modo que ele era acessível ao público mais amplo apenas por meio das encenações. Embora recentemente a peça tenha enfim sido publicada, os quase dez anos entre estreia e disponibilização geraram uma série de tentativas de reconstituir a autoria da austríaca a partir das diversas adaptações (ver Gutjahr 2007). Além disso, os escritos de Jelinek sobre o teatro e as próprias rubricas das peças sugerem o interesse pela difícil transposição do texto para a cena como elemento intrínseco de sua dramaturgia. Por outro lado, se em tempos pós-dramáticos os estudos teatrais passam a se dedicar muito mais à análise de grandes encenações e encenadores do que ao texto, a força da escrita de Jelinek impede-nos de aderir a essa tendência. Ora, não devemos ver (apenas) um obstáculo na tensão entre a primazia da leitura das obras originais e a consideração de encenações que não se preocupam com nenhuma obediência à autoridade do texto; antes, ela pode ser justamente aquilo que nos auxiliará a elucidar esse material em toda sua qualidade inovadora e provocativa.

Por conseguinte, cabe a nós descobrir – ou construir – o modo de abordar e perquirir esse espaço fronteiriço. Nos quatro capítulos que compõem nosso estudo, tentamos separar os pontos que julgamos fundamentais na obra de Jelinek, e que ali aparecem quase sempre indissociavelmente combinados. Assim, se um objeto como *Ein Sportstück* – muito provavelmente a obra prima da autora¹⁹ – poderia sozinha nos ocupar por toda a extensão de uma tese, preferimos (não sem algum pesar) estrategicamente deixá-la de lado para enfrentar um conjunto maior de textos que permitam uma concentração maior sobre cada um desses aspectos a cada vez. Ficaram excluídas aquelas peças onde a tematização de eventos e temas muito especificamente austríacos tornariam a discussão pouco produtiva para o debate brasileiro (e, se o enfrentamento por Jelinek da extrema-direita europeia não parece supérfluo para o Brasil contemporâneo, há outras

19. É praticamente consenso entre pesquisadores considerar o romance *Die Kinder der Toten* como a *magnum opus* de Jelinek. Nossa intenção aqui é menos criar uma polêmica do que abrir espaço para a possibilidade de se ver uma obra dramática no mesmo patamar da obra romanesca. Assim nos opomos a uma hierarquia frequentemente implícita nos estudos literários, e que faz pouco sentido diante da importância crescente que o teatro tem no caso da escritora austríaca. Note-se que ela não publicou nenhum romance desde 2008, período em que seguiu estreando em média uma peça por ano.

peças dela suficientemente acessíveis para nos permitir abordá-lo). Partindo da ideia adorniana da forma como sedimentação de conteúdo histórico, buscamos recortes sucessivos em que essa tensa conjunção pudesse tomar o primeiro plano.

Assim, o primeiro capítulo investiga como o tratamento por Jelinek da condição feminina, sua primeira e maior preocupação, afeta os fundamentos do gênero dramático. Começamos por seus textos iniciais, em que a autora ainda experimentava com as formas dramática e épica, as quais se mostrariam cada vez mais inadequadas. Seguiremos então para o ciclo *Dramas de princesas* e chegaremos ao “drama secundário” *Faust(a)(não tá)*. O percurso mostra a ligação entre a *reiteração do gênero dramático* em Jelinek e o que a filósofa Judith Butler (2006) chamou de *reiteração dramática do gênero*, isto é, o modo como o que se entende por feminino é construído pela repetição de comportamentos “performativos”. O embate entre homem e mulher é representado pela dramaturga sempre explicitamente como uma cena em que as personagens sabem que desempenham papéis, mas não podem deixar de fazê-lo; além disso, a autora compara essa luta à dialética hegeliana entre senhor e escravo, o que impossibilitaria uma intersubjetividade vista de modo puramente otimista, baseada em “liberdade e formação, vontade e decisão”, excluindo “tudo aquilo que estava aquém ou além” da *decisão de agir*, esfera necessária para o drama, como argumenta Szondi (2001: 29).

É importante frisar, porém, que Jelinek não aborda apenas a própria experiência como mulher, ultrapassando os limites de um discurso preso à primeira pessoa para explorar vozes com as quais não pode se identificar plenamente, seja o europeu branco xenófobo (seu concidadão), seja o refugiado árabe (seu outro, mas ao mesmo tempo seu semelhante na condição de excluído). A tensão política entre esses dois polos, cada vez mais urgente na Europa, nos ocupa nas análises que constituem o segundo capítulo, centrado nas peças *País.nas.Nuvens.* e *As implicantes*, em que a autora experimenta com vozes diversas, de um coro de alemães patriotas a um coro de refugiados, mas sem indicar objetivamente quem fala, e misturando às palavras dos Outros as suas próprias. Redefine, assim, o lugar da *personagem* do teatro dramático tradicional (o que gera grandes problemas para a encenação desses textos), e o faz de acordo com uma noção expandida e renovada de subjetividade, ligada antes à enunciação e à linguagem do que à individualidade, antes à desidentificação do que à identidade.

Se a temática das *outras identidades* (a mulher, o estrangeiro) como sujeitos políticos fundamentais parece deslocar oposições políticas clássicas – como burguesia e proletariado, ou mesmo individualidade e coletividade – é preciso em seguida, no terceiro capítulo, avaliar como Jelinek não deixa para trás os velhos temas, mas os reconfigura: a

partir dos desenvolvimentos mais recentes do capitalismo financeiro, em *Os contratos do mercador*, bem como da luta anticapitalista e seus impasses, em *Ulrike Maria Stuart*. Essa reflexão permite o produtivo enfrentamento crítico entre a dramaturga austríaca e o projeto brechtiano de um teatro épico-dialético, ainda hoje referência maior para diversas formas de teatro político. Se a princípio ela subscreve a crítica habitual que vê na obra brechtiana “um reducionismo seguro de si”, que molda (não sem violência, como indica o vocabulário empregado: “aplaina, afia e aponta”) o objeto de investigação até forçar “o espectro de um sentido a escapar da boca dos atores ou leitores”, ela também se identifica com o impulso de Brecht de “se exteriorizar totalmente” até “tornar-se o que escreve” e “desaparecer nele” (ZB). Entre essas duas posições, encontramos uma dramaturgia pós-brechtiana, que parte das inovações do teatro épico-dialético para buscar formas menos ligadas ao entendimento e a um intuito pedagógico para com o espectador: “uma arte da não-compreensão”, como sugere Lehmann (2008).

Por fim, se o teatro de Jelinek é frequentemente visto como niilista, no quarto capítulo abordamos o modo como o enfrentamento do limite e fracasso do fenômeno teatral na forma da catástrofe pode trazer à tona o potencial produtivo da negatividade, lendo três peças em que o teatro aparece sempre como morto, como morte e como inferno, sublinhando a impotência política e social da arte diante de eventos como o genocídio nazista (em *Rechnitz: o anjo exterminador*), a catástrofe nuclear de Fukushima (*Sem luz*) e a eleição de Donald Trump à presidência americana (*No caminho real*). Essa impotência, compreendida como fechamento da representação sobre si mesma num período pós-vanguardista, converte-se em uma *política do impossível* por vias de um retorno pós-dramático da *tragédia*, agora – na esteira de Samuel Beckett e Heiner Müller – indissociável da comédia, produzindo o riso amargo característico do teatro da autora.

Este estudo tem como objetivo primeiro enfrentar a lacuna que representa mais uma ausência de Elfriede Jelinek: aquela, quase total, tanto nos palcos quanto nos estudos literários e teatrais no Brasil. Dentre os laureados com o Nobel de Literatura nas últimas décadas, ela provavelmente foi a única que, não tendo nenhuma obra traduzida no país, também não teve algum livro publicado logo após o anúncio do prêmio. Assim, ouvindo falar da autora pela primeira vez, o leitor brasileiro só encontrava disponível o pequeno texto “Paula”, impresso na Folha de São Paulo em 11 de outubro de 2004, na tradução de Marcelo Backes (feita antes do anúncio, para integrar uma coletânea do “melhor do conto alemão do século 20”). Só em 2011 foi publicado o romance mais conhecido e realista da autora, *A pianista*, seguido do mais difícil *Desejo* em 2013. Ambos permaneceram pouco

lidos e discutidos, de modo que Jelinek continuou até hoje mais lembrada pela adaptação cinematográfica do primeiro livro por Michael Haneke (*A professora de piano*, com Isabelle Huppert no papel principal). De seu teatro, nada sabemos. É claro que justamente a inovação formal de sua obra pode ajudar a explicar essa indefensável falta: como diz a teatróloga e tradutora Karen Jürs-Munby (2009: 46), “é precisamente a qualidade resistente da escrita de Jelinek, com seus jogos de linguagem constantes em combinação com a forma não-dramática de suas peças, que se provou desafiadora (e comercialmente inviável) para os tradutores” bem como “para os diretores, atores, dramaturgistas e espectadores”. Em um ciclo de palestras sobre a obra de Jelinek, organizado por nós em São Paulo, participaram dois dos maiores tradutores brasileiros da literatura de língua alemã.²⁰ Marcelo Backes contou como inicialmente havia sido procurado para traduzir os romances aqui publicados, mas recusara por acreditar que eles deveriam ser vertidos por uma tradutora mulher. Já Christine Röhrig brincou dizendo-se aliviada por nunca ter sido chamada para traduzir obra tão complexa. No precário cenário editorial brasileiro, a ausência de Jelinek poderia continuar indefinidamente. Por isso decidi, talvez temerariamente, me fazer tradutor e anexar a esta tese um volume com as peças que analisei, sem o qual ela teria alcance muito limitado. Provavelmente está aí a maior contribuição que posso imaginar oferecer.

20. O seminário “Dramas de princesas: Entre fronteiras artísticas” foi organizado por mim e pela Cia das Atrizes, e realizado em 2016 em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade, como parte de um projeto contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. O encontro com Röhrig ocorreu em 14 de maio, e o com Backes em 30 de julho. Participaram ainda André Lepecki, Christine Greiner, Diane Lima, Fernando Villar, Peter Pal Pelbart, Stephan Baumgärtel e Veronica Fabrini.



Fig. 8. Jelinek em sua casa com a marionete de *Schatten* (*Eurydike sagt*). Foto: Nikolaus Habjan.

capítulo um

PROBLEMA DE GÊNEROS

Vimos que, quando foi anunciado o Nobel para Elfriede Jelinek, já se esperava uma laureada mulher, acompanhando a visibilidade crescente das pautas feministas. Isso não evitou que críticas ferrenhas tenham sido lançadas contra a premiação. E, se de lá para cá o interesse pelas autoras, e sobretudo as autoras que tratam explicitamente do tema em suas obras, só tem aumentado, essa atenção renovada não parece ter alcançado a escritora austríaca. Quase uma década mais tarde, quando do lançamento da tradução brasileira do romance *Desejo*, ela foi solicitada em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo a comentar uma vez mais sobre o sentido do feminismo em sua obra, conhecida e reconhecida em primeiro lugar pela abordagem inflexível da opressão e exploração sistemáticas das mulheres, historicamente e ainda hoje (Jelinek e Kodic 2013). À pergunta da entrevistadora sobre se “a ideia de mulheres como seres oprimidos e submissos ainda faz sentido hoje em dia”, a autora respondeu com evidente sarcasmo:

Continuo a ouvir que essa ideia seria ultrapassada, um feminismo obsoleto. Não vejo dessa forma. Em alguns casos, a igualdade realmente foi alcançada, mas vejo apenas como conquistas ocasionais, progressos pontuais. Talvez as mulheres já tenham alcançado a igualdade de direitos no Brasil, ou os brasileiros estejam confiantes de que isso vá acontecer. A relação marido-mulher como senhor-servo não tem solução. Enquanto a mulher tiver todo o trabalho doméstico, como cuidar de crianças e idosos, nada poderá mudar. Nenhum país teria PIB o suficiente para pagar a dívida dos serviços não remunerados (e não reconhecidos) feitos pelas suas mulheres. Meu método na literatura é dizer coisas presentes de forma exagerada para polarizar ainda mais as questões. Gostaria de reforçar a mulher como ferramenta política, tenho feito muito isso em minha vida, mas tenho percebido que é em vão. Estou totalmente resignada (ibid.).

O abismo entre pergunta e resposta é notável, e aponta para um possível motivo do relativo insucesso de Jelinek: sua insistência em um “velho feminismo ultrapassado” caindo no “niilismo”. Seria fácil demais dispensar a crítica como puro conservadorismo antifeminista; na verdade, como vimos na introdução, essa censura contra a autora tem sido lançada de diversos lados, não apenas pelo jornal do Vaticano, mas também por defensores de outro feminismo, em que a “alegria de viver” das mulheres substitui o “ódio contra os homens”.

Neste capítulo, veremos que esse ódio é, de fato, assumido em certas peças da austríaca, assombradas por um pessimismo sem concessões, pelo menos aparentemente. Nesse sentido, há que ler sua dramaturgia feminista como deliberadamente *exagerada*. No entanto, isso não resolve a questão. Pois o exagero pode ser um método literário, como disse a autora na entrevista brasileira; mas se, quase no mesmo fôlego, ela também afirma estar “totalmente resignada”, isso mostra que não se trata de recurso meramente retórico. Ou ainda, pode nos levar a questionar o rebaixamento da retórica e sua separação em relação ao suposto conhecimento factual, e a propor uma *indecidibilidade* entre o exagero como estratégia de distorção ou como apreensão de uma realidade distorcida. Nesse

sentido, se em Jelinek temos um *feminismo sem nenhuma positividade*, é porque a positividade não seria “nada mais que um ponto exato, sobre o qual não há nada a dizer”, como formula Alexander García Düttmann (2007: 12),²¹ ponto ao qual se oporia uma *negatividade como paixão*, que se manifesta como “uma declaração que permanece incongruente e unilateral, mas cuja seriedade não pode ser contestada”.

Nesse sentido, vale destacar a caracterização da relação entre homem e mulher como uma entre senhor e servo, em explícita referência ao célebre tema hegeliano. De fato, Jelinek desenvolve essa ideia em outra entrevista, notando que as relações de força em operação na sexualidade, domínio que se imagina erroneamente como a coisa mais privada, “são hegelianas”, só podendo se dar “como relação de mestre a escravo ou de mestre a servo” (Jelinek e Lecerf 2007: 61). Essa visão se liga intimamente a uma das preocupações centrais da autora, já mencionada acima: “o trabalho das mulheres, em particular o trabalho artístico das mulheres”, por um lado compreendido como fundamental para sua emancipação, mas por outro “submetido a critérios de avaliação especificamente masculinos”, sendo portanto “uma forma de violência feita às mulheres”, pois “mesmo se meu marido não me bate, mesmo se ele me dá dinheiro e mesmo se ele não bate nos meus filhos”, segue sendo “uma forma de humilhação permitir que se julgue meu trabalho segundo critérios masculinos” (59). Violência inescapável, já que “não existe nenhum critério estético de juízo artístico que seja emitido por mulheres” (ibid.).

Pelo menos desde 1975, com a publicação de seu quarto romance, *Die Liebhaberinnen* (“As amantes”), Jelinek se dedicara a investigar essas relações de violência, humilhação e exploração social, somando à reflexão feminista uma análise de cunho marxista. A própria autora considera que é nesse livro que, depois de alguns textos experimentais de juventude, tentou “pela primeira vez descrever uma realidade, mas sempre de um modo estrutural, para não dizer estruturalista, reduzindo-a a um esqueleto, desvelando a mecânica das relações sociais através do exemplo da juventude proletária” (37). As duas jovens protagonistas, Brigitte (dezessete anos) e Paula (quinze), trabalham em uma fábrica de lingerie no interior austríaco. Ambas anseiam por uma possível – pequena, razoavelmente despretensiosa – melhora de vida, Brigitte por meio de um casamento com o eletricitista Heinz, Paula em um trabalho de costureira (sonho

21. O filósofo propõe, de modo que nos parece oportuno para pensar a obra de Jelinek, uma *Filosofia do exagero*, isto é, um “pensamento como gesto” (20), que sabe que “apenas pelo seu exagero, pela sua exorbitância, pela sua irresponsabilidade irreduzível o pensamento pode ser mais que a repetição de algo já sabido” (53-4); é a *disrupção* que permite ver com precisão, e não apenas o que se quer ver (14). Se o senso comum “implica medir os exageros contra seu oposto, (...) a pertinência e a adequação, [e] com isso já se os deprecia”; há que ver o exagero antes como “força para uma transgressão reveladora de um limite” e “excesso que não pode ser recuperado conceitualmente” (vii).

abandonado em prol da relação com o marceneiro Erich). Contudo, os dois homens estão pouco interessados em casar com trabalhadoras socioeconomicamente inferiores a eles. Quando os matrimônios enfim se dão (graças à força coerciva da gravidez indesejada), eles se revelam distantes dos sonhos das moças, que por sua vez agora odeiam os maridos. E, se Brigitte pelo menos consegue a casa e a loja que desejava, Paula precisa se prostituir para conseguir algum dinheiro que não seja dilapidado pelo alcóolatra Erich (até ser descoberta e perder tudo). Assim, “com os meios da sátira e do grotesco, Jelinek critica a sociedade capitalista, o desprivilégio e a comercialização das mulheres, as relações de consumo de massa bem como o poder das mídias e dos mitos cotidianos”, afirma Cornejo (in Janke 2013: 86). “Ambas as mulheres vendem seu único capital – seus corpos como instrumento de sexualidade, como máquinas de parir e força de trabalho – e pagam o preço por isso”; ambas são simultaneamente “vítimas” e “cúmplices” do sistema patriarcal e capitalista dominante (ibid.). Em comentário ao romance, Bärbel Lücke (2008: 56) também cita a dialética hegeliana de dominação e servidão, notando que “com Marx, Jelinek põe Hegel de ponta-cabeça”. São temas que seguirão presentes nos livros posteriores da escritora, inclusive em seus dois romances mais conhecidos (os únicos publicados no Brasil), *A pianista* (1983) e *Desejo* (1989), onde são acrescidos de outra obsessão da autora: a violência sexual e o sadomasoquismo como expressões dessa dialética, revelando o investimento libidinal da mulher na própria dominação e “o amor ideal adulto” como “forma mais comum de masoquismo”, como propõe Jessica Benjamin (1988: 116).²²

Não imaginemos, porém, que tal aproximação seja aporte inédito da austríaca: se a descrição de Hegel da dialética de dominação e servidão influenciou notoriamente a concepção de Marx da luta de classes e as reelaborações dela por seus seguidores, também deixou marcas em certa tradição maior da teoria feminista desde *O segundo sexo*, onde Simone de Beauvoir afirma que “certas passagens da dialética com que Hegel define a relação do senhor com o escravo se aplicariam muito melhor à relação do homem com a mulher” (1970: 85). Essa leitura de Hegel pela teoria feminista chega até uma de suas mais recentes e conhecidas proponentes, a americana Judith Butler, que explicita a contribuição dessa dialética da dominação (momento crucial na formação do Espírito analisada em *Sujeitos do desejo*), agora “plenamente reformulada em termos não-

22. A psicanalista americana, referência citada explicitamente por Jelinek, busca na dialética hegeliana da dominação (sobretudo segundo a leitura de Georges Bataille) uma psicanálise feminista contra a ênfase na vitimização das mulheres, moralismo simplificador e conservador em seus efeitos (Benjamin 1988: 9-10). Na dominação do amor ideal, de que o sadomasoquismo curiosamente seria paradigma, “a complementaridade eclipsou totalmente a mutualidade” (73); se “o outro é representado como resposta, e o eu como falta”, não pode haver igualdade (48).

recíprocos” e assimétricos, para sua preocupação filosófica central, desenvolvida pela primeira vez em *Problemas de gênero*: a formação do sujeito como “ato de negação e desconsideração” de uma “economia significativa masculina” que faz do “feminino” o Outro do masculino “universal” (Butler 2006: 16).

Ao mesmo tempo, também a forma estética do drama clássico com sua lógica própria consiste “nas variações necessárias sobre um único tema: o confronto entre o mestre e o escravo”, como afirma o dramaturgo e teatrólogo Jean-Pierre Sarrazac (1981: 110), sublinhando a recorrência de uma “retórica do diálogo destinada a fazer com que o adversário se renda – ou melhor: obrigá-lo a conformar-se, a aprovar o seu próprio destino e, se necessário for, a aprovar a sua própria destruição”. Ora, se Jelinek insiste na atualidade da dialética hegeliana para descrever as relações entre homens e mulheres, talvez não devamos tão apressadamente concluir, com Sarrazac, que seria “inútil pretender perpetuar esta relação entre próximos como lugar de uma dialética teatral do mestre e do escravo”, por mais que hoje em dia de fato possa ser “falaciosa a proximidade dramática de dois seres humanos” (ibid.). Ora, se Sarrazac sacrifica a dialética para preservar o drama, supondo aquela ultrapassado e este ainda atual, a escritora austríaca parece inverter o diagnóstico, buscando exagerar ambos a ponto de fazê-los transbordar de seus limites convencionados.

Assim, uma primeira possibilidade de entrada na obra dramatúrgica de Jelinek é lendo-a como um enfrentamento com um *problema de gêneros*, isto é, uma reflexão crítica sobre como as configurações dos gêneros (masculino e feminino) em uma sociedade persistentemente patriarcal podem informar e afetar uma poética dos gêneros (drama, épica etc.) no campo da literatura e do teatro. Como Jacques Derrida (2019: 273) observava, “a questão do gênero literário não é uma questão formal” apenas, mas “atravessa de uma ponta a outra o motivo da lei em geral, da geração, no sentido natural e simbólico; do nascimento, no sentido natural e simbólico; da diferença de geração, da diferença sexual entre gênero masculino e gênero feminino”. De modo que também “não nos será proibido acreditar que haja uma relação entre a mistura de gêneros como loucura da diferença sexual e a mistura de gêneros literários” (275). Transgressões da “lei do gênero” pelas quais a escritora se arrisca “à impureza, à anomalia ou à monstruosidade” (253), como veremos.

Buscaremos observar essa dialética de forma e conteúdo em três momentos da produção da autora. Para começar, em suas primeiras peças, nas quais o gênero dramático ainda tinha alguma integridade, apesar de ser sempre e progressivamente torcido e deformado de acordo com as exigências do material trabalhado. A seguir, na sua produção

madura, analisando o ciclo *Dramas de princesas: A morte e a donzela I – V*, onde a escrita singular de Jelinek produz uma máxima expressividade e complexidade na abordagem da problemática feminista. Finalmente, com *Faust(a)(não tá)*, abordaremos a proposição pela autora do “drama secundário” como forma nova e apropriada a suas preocupações e posições, levadas agora às últimas consequências.

DOS PILARES DA SOCIEDADE AO ESPELHO VAZIO

Em 1979, Elfriede Jelinek estreava sua primeira peça teatral, dando continuidade de certo modo ao projeto iniciado alguns anos mais cedo com *Die Liebhaberinnen. O que aconteceu depois que Nora deixou seu marido ou Pilares das sociedades* já colocava aspectos fundamentais de seu feminismo radicalmente crítico e antcapitalista (crítico inclusive das próprias ortodoxias feminista e marxista), pelo qual a autora ficou reconhecida, elementos que continuariam sendo desenvolvidos em suas peças de maturidade, e até hoje. Mas a peça não interessa aqui apenas pela temática ou pela atitude diante do conteúdo. Desde esta primeira tentativa de escrever para o teatro, Jelinek já principia seu enfrentamento com diversas das questões formais que marcarão sua maturidade dramaturgica, justamente a partir de uma busca pela expressão estética das questões tratadas, as quais não se adequavam totalmente ao estado do material dramaturgico disponível historicamente para a autora – o que ficava claro desde o título, que explicitava a obra como resposta à dramaturgia ibseniana. Ora, se lembrarmos da posição fundamental que o escritor norueguês tem na *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi, como primeiro caso na série escolhida para sua análise, talvez se esclareça por que seus dramas servem de matriz para o trabalho crítico da primeira tentativa dramaturgica de Jelinek.

Para o teórico, por trás da “maestria dramaturgica” de Ibsen, que ainda aspirava “à *pièce bien faite* (na qual se exteriorizara o drama clássico)” e alcançava a “perfeição externa”, se “esconde uma crise interna do drama” (2011: 30). Essa crise era descrita a partir de uma “antinomia interna” em certos textos do final do século XIX, isto é, “quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo”, de modo a tornar “historicamente problemática uma forma literária”, isto é, o drama; a dramaturgia mais recente comentada pelo teórico, marcada pelas “tendências à épica”, deveria ser esclarecida “a partir da resolução dessas contradições” (20). Também Anatol Rosenfeld (1985: 84) dá destaque ao dramaturgo norueguês em seu *O teatro épico*, notando que Ibsen já fizera experimentos com elementos épicos em sua primeira fase

(cujo auge seria *Peer Gynt*, de 1867, composta por “uma sequência de quadros estáticos ou de eventos variados, enfim de episódios ou ‘estações’”), antes de dedicar-se a suas “peças burguesas” – a começar por *Os pilares da Sociedade* (1877) e *Casa de bonecas* (1879), justamente as duas “obras de crítica e desmascaramento da sociedade burguesa” tomadas por Jelinek como ponto de partida – com as quais alcançaria fama universal; “mas são precisamente estas obras de rigor clássico que revelam uma verdadeira crise da Dramática pura, devido à temática de várias dessas peças que é essencialmente épica”.

Ora, escrevendo quase um século depois de Ibsen, a escritora austríaca tinha diante de si tanto um novo estado do material dramático – o modelo brechtiano, franca e criticamente épico, aparecendo então (e até hoje, para muitos de seus seguidores) como forma mais avançada, e até mesmo insuperável, disponível para os artistas – quanto um novo momento das lutas políticas na Europa, incluindo as lutas socialista, antifascista e feminista. *O que aconteceu depois...* buscará dar forma de drama épico a uma investigação das intersecções entre essas três frentes de combate; de fato, a peça é caracterizada pela própria autora como uma *Lehrstück* (peça didática ou de aprendizado)²³ e referida ao projeto de Brecht:

Eu vejo pelo menos a minha peça da Nora como continuando o desenvolvimento do teatro brechtiano com meios modernos da literatura, os meios da cultura pop dos anos 50 e 60, que também consistem em justapor material encontrado pronto – puro ou misturado com o próprio, arrancado do contexto original – para alcançar uma conscientização sobre as relações e os estados das coisas. Já os surrealistas trabalharam de modo parecido. Na Alemanha o fascismo bloqueou radicalmente as técnicas artísticas experimentais, e com isso fica um buraco na tradição da literatura de língua alemã (Jelinek 2001: 538)

Assim tenta-se explicitar os problemas ideológicos trazidos pelo “enunciado fixo e não questionado da forma” dramática – que, apesar dos duros golpes desferidos pela melhor dramaturgia do século XX, está longe de perder sua hegemonia. Esse intento metadramático fica claro desde a primeira fala da peça, enunciada pela protagonista: “Eu não sou nenhuma mulher abandonada pelo seu marido, mas uma que o deixou por conta própria, o que é mais raro. Eu sou a Nora, da peça do Ibsen. No momento eu gostaria de fugir de um estado de espírito confuso me valendo de uma ocupação” (Ts 9).

A rubrica inicial informa que a ficção foi transposta para os anos 20, quando a grave crise econômica gerada pela derrota alemã na Primeira Guerra Mundial começava a dar espaço ao ressentimento que na década seguinte levaria à ascensão do nazifascismo.

23. Embora aqui o termo pareça ter um sentido mais genérico, pouco relacionado às especificidades da teoria e prática radicais do “jogo de aprendizagem” (como Ingrid Koudela traduziu *Lehrstück* no Brasil) proposto por Brecht. Essa radicalidade aliás começou a ser pesquisada mais a fundo de modo bastante tardio, justamente na década de 70, sobretudo por Reiner Steinweg (incluindo uma colaboração do jovem Hans-Thies Lehmann, prefigurando as teorias posteriores do teatro contemporâneo).

A relevância dessas ideologias autoritárias para a reflexão feminista fica explícita, por exemplo, em duas falas em que Nora cita (acriticamente) a misoginia de seus principais líderes: “O povo em sua maioria arrasadora parece se inclinar de modo tão feminino, que é menos uma consideração sóbria que uma sensibilidade emotiva que condiciona seu pensamento e sua ação, diz Adolf Hitler” (16) e “Nora: A mulher que opera uma máquina perde na hora a feminilidade, além de emascular o homem e, humilhando-o, tirar-lhe o pão da boca. Mussolini” (66-7). Se, por um lado, fugia-se assim tanto ao contexto temporal original de Ibsen quanto ao da própria Jelinek, por outro lado a autora – ao misturar temporalidades (“também se pode indicar nos figurinos um pouco dos saltos temporais ocorridos, sobretudo o futuro antecipado” [8]) – criava uma ponte entre o momento aparentemente distante em que se chocava o “ovo da serpente” e seu próprio tempo, em que a Alemanha vivia um crescimento econômico surpreendente.²⁴

Na primeira cena, a personagem está no escritório do chefe de pessoal da fábrica têxtil onde boa parte da narrativa terá lugar. Também a escolha do cenário nada tem de accidental. A filósofa americana Angela Davis lembra que, uma vez que “fiar e tecer eram ocupações domésticas tradicionalmente femininas, as mulheres foram as primeiras a ser recrutadas pelos donos de fábricas para operar os novos teares a vapor” (2016: 229). Por isso, “quando a indústria têxtil ainda era o principal setor da nova Revolução Industrial, as mulheres constituíam a maioria do operariado”, enfrentando “jornadas inacreditavelmente longas – doze, catorze e até dezesseis horas por dia –, condições de trabalho atrozes, alojamentos desumanamente lotados”, mas também “militando contra a dupla opressão que sofriam, como mulheres e como operárias” na organização de paralisações e greves, tornando-se líderes do movimento operário nos EUA dos anos 1840 (64-6). Para Davis, “considerando-se a subsequente exclusão das mulheres da produção industrial como um todo, trata-se de uma das grandes ironias da história econômica desse país o fato de que a mão de obra industrial pioneira foi constituída por elas” (229).

É num espaço como esse que Nora vem buscar “realização pessoal”, ou ainda se “desenvolver, no local de trabalho, de objeto a sujeito”, de modo a “manter em elevada consideração a dignidade humana e o direito fundamental ao livre desenvolvimento da personalidade”; enfim, “o mais importante é que eu me torne uma pessoa” (Ts 9-10) – temos aí uma série de lugares-comuns da linguagem do movimento de mulheres da época da escrita da peça (Kiebuszinska 2001: 104). Esse desejo deverá colidir com a realidade

24. A mudança de tempo visa a “demonstrar as continuidades ideológicas entre o Nacional Socialismo e o *Wirtschaftswunder*, ou milagre econômico, alemão contemporâneo, gerado por manipulações no mercado financeiro, desregulação dos mercados e manobras (...) por trás das quais o poder invisível das corporações multinacionais conspira para superar coerções políticas e legais” (Kiebuszinska 2001: 91).

dura do trabalho tal como já aparece nas réplicas do chefe de pessoal (“Na minha posição você pode observar que uma ocupação não é uma fuga, mas um compromisso de vida” e “Diante de uma máquina a pessoa precisa se tornar um nada, só então ela pode voltar a se tornar um algo” [Ts 9]) bem como das trabalhadoras da fábrica: “eu entro pela porta e pego meu segundo eu, aquele que pertence ao patrão, o cartão de ponto”, até que “às sete eu paro e não sou mais absolutamente nada” (12). Vemos “não apenas a ingenuidade de Nora, mas também sua insensibilidade para com as dificuldades das demais trabalhadoras” (Kiebuszinska, loc. cit.), crítica ácida de Jelinek ao feminismo liberal que buscava “promover o sucesso individual dentro do sistema” (93). Rapidamente, a “heroína da subjetividade intuitiva que [em Ibsen], batendo a porta da casa de bonecas, triunfa contra o sistema paternalista e falocêntrico” torna-se uma figura patética, exposta em seus preconceitos de classe média, sempre ainda – e sempre mais – submetida ao sistema paternalista onde é mero objeto de troca (89).

Diante da incompreensão das colegas e do desafio direto de Eva, trabalhadora politicamente consciente e militante (em cujas falas Jelinek insere citações de Ulrike Meinhof, guerrilheira da RAF morta em 1976, figura recorrente nas obras da autora como veremos adiante), Nora só consegue recuar para um ideal burguês de si como indivíduo especial e particularmente complexo – tanto mais burguês considerando “as pressuposições de classe-média de Nora de que falaria pela situação de todas as mulheres” (107) – que precisa ousar “ir em busca de seu talento e seu propósito mais próprios” ainda que para isso tenha que “deixar tudo para trás sem pensar duas vezes”, inclusive os próprios filhos; Eva responde provocando: “talvez meu propósito esteja na pirografia ou na dança sagrada indiana. Como vou saber?”, e dizendo que a trabalhadora pensa “no fato de que sem ela seus filhos morreriam de fome” (Ts 12-3). Tal como em *Die Liebhaberinnen*, casar com um bom homem aparece como única chance de uma melhora de vida para as trabalhadoras, numa realidade incompatível com a busca de autonomia empreendida por Nora. Como Eva deixa claro, “muitas de nós correríamos por quilômetros atrás de uma mão masculina” pela qual trocar a máquina (14). Diante das respostas de Nora, insistindo que “mais cedo ou mais tarde vai surgir um abismo entre os parceiros: a crise”, as trabalhadoras respondem: “Não temos tempo para isso” e “Só os burgueses têm tempo para isso” (ibid.). Ao final da cena, todo o discurso feminista de Nora é recusado pelas trabalhadoras, demonstrando um abismo entre classes que parece ainda maior do que aquele entre marido e mulher no drama de Ibsen: se a protagonista não aceita se acostumar nem à máquina e nem a “isso de que a mulher deve ter um nível diferente do homem”, propondo a luta, também isso “é para os burgueses”, como lhe respondem (15).

Em uma intrincada trama intertextual, Jelinek não mostra apenas que Nora “carrega o sistema de crenças de [seu ex-marido] Torvald como bagagem herdada de Ibsen” (Kiebuszinska 2001: 93), mas como tais crenças são atualizadas e intensificadas nos clichês das mídias de massas do século XX (são citadas revistas femininas como a *Cosmopolitan*), mostrando a falsidade dos discursos sobre os progressos da democracia liberal pós-Segunda Guerra Mundial. Uma vez que Nora se apresenta desde o princípio como personagem teatral, podemos descrever seu percurso como *a tentativa de se tornar protagonista do próprio drama, sem contudo questionar a própria forma dramática que determina o projeto*. Dentro da perspectiva épica-dialética da jovem Jelinek, tal intenção só pode estar condenada ao fracasso. Com isso, a diferença formal entre sua peça e a de Ibsen se torna progressivamente marcada: as personagens do norueguês, “plenamente desenvolvidas e capazes de introspecção e de conhecer leis morais”, perdem toda emoção e se tornam “tipos unidimensionais cujas únicas características são sua luxúria e sua cobiça sem limites” (90); as falas citadas do original, “quando colocadas nas bocas de zumbis exagerados, reemergem como frases de efeito puramente automáticas” (99); a própria Nora, “no processo de sobreviver às duras realidades do trabalho, (...) perde seu desejo idealista de se tornar um indivíduo pensante”, bem como “as características de inocência inata e generosidade de espírito que faziam dela uma heroína tão atraente” (ibid.). Fica claro como “as estratégias de Jelinek para minar a ilusão perpetuada pelo discurso e pela ideologia incluem uma recusa de escrever usando as convenções do realismo de Ibsen” (93). Mas não só isso: o realismo burguês de Ibsen não é simplesmente abandonado, mas representado como ideológico, graças ao emprego de recursos brechtianos de distanciamento embutidos nos diálogos (mais do que interrompendo seu fluxo: não há recursos épicos mais radicais como canções, narradores ou coros na peça, apenas a divisão em quadros mais ou menos independentes).

As contradições do projeto dramático de Nora seguem se revelando. Na terceira cena da peça, ela responde com negativas às declarações de amor do contramestre da fábrica (“sei, desde o instante em que percebi que você é o melhor que eu posso conseguir no momento, que te amo. Além disso também *eu* sou o melhor que você pode conseguir na atual situação” [Ts 15]), argumentando: “agora não é tempo para o amor, só é tempo para a procura de si” (16). Eva também ama o contramestre, busca conquistá-lo e fazê-lo desistir de Nora, mas ele a recusa: “A feminilidade de Nora é mais intacta, porque ela não está na máquina há tanto tempo”, e porque ocupando-se de política Eva “não guarda tempo para os sentimentos” (Ts 16-7). Mas logo nas cenas seguintes Nora se apaixona pelo Cônsul Weygang, importante empresário que visita a fábrica com vistas a comprá-la, e que parece poder levar a mulher a um patamar superior em sua busca por

autorrealização – mostrando como afinal, sob certo aspecto, Nora não é tão diferente das trabalhadoras que buscam o casamento (e ainda por cima é enganada pela promessa de de que seriam parceiros igualitários). Ora, ao sair da sua Casa de Bonecas, Nora acaba entrando em outra peça de seu autor: de *Os Pilares da Sociedade*, Jelinek toma emprestado o tema da especulação sobre a terra: Weygang finge querer comprar a fábrica têxtil à beira da falência por suas qualidades (incluindo os trabalhadores e trabalhadoras que supostamente seriam mantidos), quando na verdade se interessa pelo terreno para a construção de uma usina nuclear. No percurso de manipulações necessárias para alcançar tal objetivo, Nora será usada como moeda de troca (com um ministro que consegue para ele informações confidenciais) e como arma sexual (contra Torvald Helmer, seu ex-marido e um dos diretores do banco acionista da fábrica, em Jelinek secretamente adepto de práticas masoquistas); finalmente, será descartada quando não tiver mais utilidade – pois, repete Weygang, se Nora é bela, “o Capital é de uma beleza maior que tudo” (33).

Quando Nora cria consciência sobre os “pilares das sociedades” e seu próprio papel, adotando um discurso mais violento e revolucionário para alertar as trabalhadoras da fábrica, é tarde demais e ninguém lhe dá ouvidos. Para Kiebuszinska (2001: 108), “a posição materialista feminista de Jelinek sugere que, se Nora tivesse se juntado com Eva, o resultado poderia ser diferente”, ou seja, haveria na peça – apesar do final desastroso – um vislumbre de alternativa sugerindo, “se não otimismo, então pelo menos o potencial de um movimento coletivo de libertação das mulheres”, seguindo a lição brechtiana de apontar para o que *não aconteceu, mas poderia ter acontecido*. Na realidade, os impulsos revoltosos são domados pelo Partido Socialdemocrata que recém conquistou o poder (e já trai seus eleitores reprimindo violentamente os movimentos operários). Enquanto os trabalhadores ainda creem na socialdemocracia como “a melhor garantia de que nada mais vai acontecer por cima de nossas cabeças”, Nora vê que “tudo vai ser arrancado e vendido, quer dizer, já está vendido, arrancado ainda não”; se eles acreditam que os maus tempos “felizmente passaram, exceto se vier uma nova guerra, que no entanto não pode vir”, Nora pressente que “algo muito mais perigoso vai ser construído aqui, e vai explodir as cadeirinhas dos seus filhos”; ela conclama “a enorme potência interior das mulheres” contra o ódio e o domínio dos homens, mas eis que até o Contramestre antes apaixonado diz que “em seu fanatismo” a protagonista agora “parece quase feia!” (Ts 64-5).

É Nora também quem entende o golpe dado por Weygang, que incendeia a fábrica após comprá-la, conseguindo o dinheiro do seguro para construir a usina nuclear e fazendo o desemprego de seus funcionários parecer um trágico acidente. Mas a essa altura ela está de volta à casa de onde saíra triunfante no desfecho otimista da peça de Ibsen, de

volta aos braços de um marido economicamente fracassado e ressentido (sustentado por Nora, que trabalha numa lojinha de tecidos que Weygang lhe deu como compensação pelo abandono). Agora vive um casamento abertamente infeliz, as duas partes do casal chafurdando na amargura e na agressividade mútua: Helmer reclama quando Nora põe um açúcar a menos no chá, ela se queixa por ele não satisfazê-la na cama; o marido provoca dizendo ter lido “que só os burgueses têm dificuldades em ter orgasmo, e o proletariado não”, a mulher responde que “felizmente sou burguesa e não proletária”; ele a humilha questionando se “esse amante que te deixou na mão era bem melhor do que eu”, ela insiste que “ele não me deixou na mão”, mas antes ela é que “perdeu toda sua alegria” e com ela o capital; Nora ainda lembra que Helmer também perdeu seu posto na diretoria do banco e agora “é um nada em comparação com o que eu poderia ter tido”, e o marido rebate amargo: “para mim só conta que isso você não tem” (74-5). Nem os filhos de Nora, que ao longo da peça representavam a única parte de sua vida anterior que ela queria recuperar, lhe trazem algum consolo, pelo contrário: “*Vozinhas de criança atrás da porta. Nora corre para lá, abre a porta violentamente e grita. NORA: Vocês querem calar esses bicos, seus moleques miseráveis!*” (76).

Já Torvald – tentando, apesar do barulho, ouvir as notícias de economia – dirige seu ressentimento contra “os judeus” que “estão se tornando endinheirados demais para mim!”, e que suspeita até de serem culpados pelo fogo na fábrica (ecoando o episódio do incêndio do Reichstag graças ao qual Hitler subiu ao poder); a peça acaba ao som do rádio, do qual “sai uma marcha – ecos do fascismo alemão nascente!” (77) enquanto o palco escurece lentamente. O tom pessimista do final, no qual todas as figuras – homens e mulheres, burgueses e trabalhadores – aparecem sob a mesma impiedosa luz crítica, já é aquele que caracterizará toda a produção da autora até hoje. De fato, “algumas críticas feministas censuram Jelinek pela ausência de personagens femininas que representem sujeitos ‘opositores’ ou resistentes em suas peças e romances”, como nota Kiebuszinska, para quem *O que aconteceu depois que Nora deixou seu marido* seria também uma crítica ao que se entendia na época por estética e literatura feminista, tendo como modelo principal o movimento francês da *écriture féminine* com sua ênfase na experiência emocional, na subjetividade, na “psicologia do feminino essencial” (e na psicanálise de Freud, citado nominal e criticamente na peça), em detrimento da forma e da linguagem, bem como do engajamento político explícito e objetivo; Jelinek, segundo a comentadora, “se arrepia quando sua própria obra é descrita sob o rótulo de *Frauenliteratur*, ou escrita de mulher” (Kiebuszinska 2001: 94-5). Certamente é o caso, mas seria equivocado ver a primeira peça da autora como resposta definitiva a essa problemática.

Se na elaboração de sua primeira obra dramática Jelinek via o teatro épico brechtiano como modelo definitivo para uma dramaturgia política e formalmente à altura do seu tempo, a autora não se valerá dele novamente em suas peças posteriores, ao menos não estritamente. Ao mesmo tempo, se Nora parecia querer tornar-se autora da própria história sem que sua consciência alcançasse romper com um paradigma dramático (ou só tarde demais), suas próximas tentativas de dramaturgia feminista terão como preocupação central o que acontece àquelas mulheres que buscaram a autoria de outras histórias. Surge a mulher artista ou escritora como tema central na obra da austríaca – incluindo crescentemente os impasses da própria autora na posição de artista de renome (sobretudo após o Nobel) mas sempre ainda impotente frente aos “pilares das sociedades” burguesas e masculinas. Esses pilares, porém, não serão mais segredos a serem desvendados, estruturas das quais tomar consciência, e sim pressupostos sobre os quais *já se sabe*, sem que tal saber consiga se transformar em qualquer ação, e muito menos na sua transformação.

Com isso, vemos retornar certa carga de subjetividade supostamente negada na elaboração da história de Nora. Isso pareceria corresponder à ideia de Jean-Pierre Sarrazac (2017: 20) de que a epicização ou desdramatização do drama não era uma via de mão única como supunha Peter Szondi (que o francês censura como herdando de Hegel e Adorno uma suposta visão teleológica da história), sendo antes sucedida por “uma relativa redramatização das peças de teatro”, baseada não no diálogo, mas numa visão do homem como indivíduo isolado, separado dos demais (198), numa solidão generalizada que teria se tornado o principal tema dos dramaturgos (206). O modelo principal desse drama, para Sarrazac (2013: 21), é Strindberg e seu teatro do íntimo, “onde *teatro do eu* e *teatro do mundo* são postos em tensão”, íntimo que “se define como o mais interior e o mais essencial de um ser ou de uma coisa, por assim dizer, o *interior do interior*”. Mas é preciso notar também que “o íntimo não é, na verdade, nada mais que uma profundidade fingida, um sutil efeito de superfície”, situado “nos antípodas de qualquer teatro *intimista*” e participando “de uma espetacularidade estritamente delimitada, e ainda mais concentrada pelo fato de ser voluntariamente restrita” (22). Ora, não haverá algo de strindberguiano no final de *O que aconteceu depois que Nora deixou seu marido*, com o casal refeito a despeito dos planos de cada um, ambos condenados ao ódio mútuo e à luta dos sexos na prisão da casa de bonecas? E talvez também haja algo disso em *Clara S.: tragédia musical*, a peça seguinte de Jelinek.

Clara é esposa do grande compositor Robert S., por quem sacrificou a própria carreira promissora de musicista, tornando-se apenas esposa e mãe: “por meio de partos calculados você sempre voltava a torpedear meus humildes progressos!”, dirá ao marido no fim (Ts 120). Ele agora está demente e à beira da morte, incapaz de concluir uma nova obra que garantiria o sustento do casal. Novamente Jelinek parte de figuras prontas: trata-se do casal Schumann, também transposto de meados do século XIX para os anos 1920 (especificamente o outono de 1929), de modo a poder encontrar o escritor Gabriele d’Annunzio – chamado “Commandante” – em sua Villa na Itália fascista, de cujas ideias nacionalistas é considerado precursor. Ele pode ajudar financeiramente o casal, mas despreza a música (preferindo, à maneira futurista, o “barulho de motores” como “a mais bela sinfonia” [110]), de modo que exige em troca do auxílio financeiro dispor sexualmente da pequena filha dos Schumann, Marie. Clara recusa, projetando na filha a possibilidade de uma carreira musical de sucesso,²⁵ como para compensar o ressentimento pelo próprio destino – diferente da “visão habitual de Clara [Schumann] como modelo da devoção e renúncia de uma esposa” (Thomas 1999: 143). Aqui, ela parece lamentar não ter uma voz própria: “uma voz de ventríloquo frequentemente parece falar através da personagem de Clara, emitindo fios dos discursos estranhos que se combinam nela e através dela” (145). Suas falas ao longo da peça consistem em “reflexões (...) atravessadas por abordagens teóricas atuais/em voga, de modo a emergir um misto de empréstimos da psicanálise, da análise marxista sobre o fascismo e de ideologia feminista” (Hoff in Janke 2013: 134).

Frente a tal colagem de materiais externos, em grande parte reificados, como falar em uma carga de subjetividade?²⁶ Segundo Thomas (1999: 144), Jelinek “reproduz o ego descentrado do pós-modernismo por meio de um uso extensivo de citações, suplantando o diálogo autêntico” e “deslocando a si mesma como originadora do diálogo de suas personagens”; o sucesso dessa técnica significaria que as figuras não são “origem de suas próprias palavras e ações”, e portanto “não aparecem como indivíduos afirmando uma vontade e um ego cartesianos”, mas como meros “construtos de linguagem, cultura e do inconsciente”, simples “*locus* de discursos e desejos que se interseccionam”.

25. Ela prende a menina a “um tipo de estrutura de treinamento” para aprender “a postura corporal correta para tocar piano” (81), o que ecoa a disciplina imposta à própria Jelinek pela mãe (ver introdução).

26. Marjorie Perloff (2013: 25) ressalta como, segundo uma concepção conservadora de literatura, “a citação, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a própria essência da poesia, que é (ou deveria ser) a expressão da emoção pessoal - a emoção expressa, é claro, nas próprias palavras do poeta, inventadas para esse exato propósito”. “No clima do novo século, porém, parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética” que privilegia “uma nova poesia, mais conceitual do que diretamente expressiva” no “diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do ‘escrever-através’ ou *écfrases* que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade”.

Diferentemente de Nora, Clara sabe ser um erro acreditar que se possa – por meio do Gênio do artista, por exemplo – “passar por cima do que já está aí”, só é possível “colocar mais um natimorto no lençol”; diante dessa impotência, ela conclui citando a famosa formulação de Lacan: “tudo já existe faz tempo. Só a mulher não existe e não pode existir” (Ts 103). Ou ainda: “a mulher é um buraco que se cala, mas segue apodrecendo” (108).

Ao final, Clara estrangula Robert, é violentada por d’Annunzio e entra num delírio em forma de epílogo, onde escala uma montanha imaginária para, no topo, dar uma última réplica enquanto toca ao piano música de salão (gênero considerado *kitsch* por Robert Schumann), antes de morrer: “Ela move os lábios com cada vez mais força, mas toca tão alto que não se entende mais nada. Todos a observam com atenção. O que vai quebrar antes, o piano ou ela?” (127). Sua fala final ao marido morto é lida por Bärbel Lücke (2008: 114) como uma declaração também da própria Jelinek: “Agora eu não tenho mais medo da radicalidade feminina, e estou até escalando um símbolo fálico” (Ts 124). Também Rebecca Thomas (1999: 153) lê o fim (“a transformação final de Clara em música”) como “momento revolucionário”, uma “fantasia de subversão” que abre a peça ao empoderamento e à subjetivação da protagonista pela vingança contra o marido (“ela só pode reclamar por si mesma para si mesma no contexto da morte de Robert porque tem que criar um espaço para a sua existência”) e da reivindicação artística à linguagem (152). Mas aqui esse empoderamento só pode ser um delírio no momento da morte.

“Dentro dos parâmetros sócio-políticos existentes, as mulheres tanto estão quanto não estão aí”, o que significa que “estão presentes sempre como objetos de abuso mas nunca como sujeitos criando a si mesmas ou seu mundo” (142). E, contudo, a personagem luta contra a própria inexistência, recusa o fato de não significar nada, mas também rejeita as possibilidades de significar “qualquer coisa que não ela mesma, aquela que supostamente não está ali” (ibid.); ela “age como sujeito quando foi construída como objeto, ela exercita sua mente quando foi construída como corpo” (151). Haveria justamente aí “um momento de autorrealização que é negado a Nora”, bem como a “Erika [Kohut, do mais célebre romance da autora, *A pianista*] e às outras mulheres protagonistas de Jelinek” (143). A imagem do buraco, escolhida pela própria Clara, é a de um vazio, algo que não existe, que “como a mulher, não é um nada”, ganhando sentido precisamente ao insistir “na circunscrição da presença de uma ausência” (150). Thomas insiste – e diz fazê-lo *contra Jelinek* – que, “por trás das cortinas”, das camadas de citações e imagens prontas, “não está um nada mas sim uma mulher” (155), isso porque ela acredita que “ao minar o conceito do indivíduo com autonomia mesmo limitada ou contingente, Jelinek destrói” (ou tenta, num gesto chamado por Thomas de pós-moderno, e que poderíamos

associar a um estruturalismo estrito, ao “cárcere da linguagem” de que falava Fredric Jameson) “o alvo mesmo de sua crítica, isto é, uma parte responsável, uma entidade com a capacidade de fazer de outro modo” (156). Ora, no texto ainda dramático de *Clara S.*, a manutenção do indivíduo como ponto de apoio parece mesmo inevitável. Só outra forma de escritura teatral permitirá apresentar a subjetividade feminina como *pura mascarada*, jogo de cortinas ou superfícies, que porém não implicará na alienação que Thomas supõe.

Será na próxima peça feminista de Jelinek, *Doença ou Mulheres modernas* (1984/7),²⁷ que o tema da inexistência ou impossibilidade da posição feminina alcançará sua mais interessante expressão dramática, antes da renúncia de Jelinek ao drama. Na verdade, essa forma será levada aqui ao seu limite, ponto em que mal pode ainda ser reconhecida. Trata-se de “um arriscado passo à frente”, segundo Dagmar von Hoff (in Janke 2013: 135), intensificando “a evisceração das personagens” e a montagem de “diversas partículas triviais, discursos literários, midiáticos e teóricos em uma nova teia textual que é papagaiada por suas personagens dramáticas semimortas”, fazendo surgir “uma mistura moderna e grotesca de diferentes estilos teatrais” (como o Grand Guignol, o mistério medieval e a tragédia antiga, ao lado do farsesco, “quase uma comédia pastelão [slapstick]”). Antes mesmo da lista de personagens, Jelinek lista seus agradecimentos aos autores nos quais teria se inspirado, todos homens: “Jean Baudrillard, Robert Walser, Roland Barthes, Joseph Goebbels, Bram Stoker, Joseph Sheridan Le Fanu” e até mesmo “o Spiegel, o Rádio, o Televisor etc.” (Ts 192, grifo nosso). Hoff (loc. cit.) cita ainda Foucault e Descartes como fontes maiores. A apresentação e desconstrução de ideologias, estereótipos e discursos forçaria a ação (“sempre alguma coisa a mais é colocada ali”) a ponto de criar “imagens corporais pós-dramáticas” e romper a separação tradicional entre falas e rubricas, texto principal e secundário (135-6).

Além disso, é digno de nota o surgimento das figuras dos mortos-vivos, que a partir de então se tornarão recorrentes e centrais na obra da autora, sobretudo no romance *Die Kinder der Toten* (“Os filhos dos mortos”), protagonizado por um trio de zumbis. Mas essas figuras, remetendo tanto aos espectros shakespearianos quanto aos corpos semidecompostos dos filmes *trash* de Hollywood, aparecerão também na sua dramaturgia madura, apresentando sujeitos excluídos do campo da vida – como as mulheres em *Dramas de princesas* (que analisaremos a seguir) e a própria autora (como veremos no quarto capítulo com *No caminho real*) – ou que se recusam a morrer, como o coro do

27. Trata-se do quarto texto de Jelinek para o teatro. O terceiro, *Burgtheater*, não será analisado aqui, devido à especificidade do tema dentro do contexto austríaco, e por não tratar diretamente da questão feminista.

povo alemão em *País.nas.Nuvens.* e o coro de refugiados de *As implicantes* (leremos ambas no segundo capítulo). Para Andreas Heimann (2015: 14), a novidade é tal que se deve considerar essa peça como ponto de virada paradigmático em toda a obra de Jelinek: “desde o fim dos anos 1980, quase todos os textos mostram apenas figuras mortas-vivas (*untote*, não-mortos)”, em resposta da autora à questão do status do sujeito como instância operante na literatura bem como no mundo social (15). Nesse sentido, a cesura também é mudança na consciência, e mesmo na posição subjetiva, das personagens femininas:

Pois já nos textos anteriores as mulheres conheciam sua opressão, mas sempre tentavam escapar dentro das estruturas de sentido ao seu redor, sobretudo as da linguagem. Porém uma fuga dentro de um léxico conhecido não é possível. Apenas por meio do arrombamento de um léxico conhecido, da redefinição das cadeias significantes e do *devir* ligado a isso uma transformação é possível (116, grifo do original).

Dito de outro modo, “só após a morte biológica as mulheres podem seguir para suas novas identidades” (119), sua “recém-criada existência num espaço fantástico, não apreensível, repelindo o entendimento e o discurso (linguístico) dominante”, onde se tornam mesmo uma “ameaça existencial ao homem” (117-8). A partir de agora, “a morte da mulher em Jelinek não é mais ponto final” e nem “simplesmente um fracasso diante da violência patriarcal”, abrindo um novo “espaço do Real” e até um “espaço de possibilidades” (130). Em *Doença*, temos duas vampiras, Emily (Brontë, a célebre escritora)²⁸ e Carmilla (personagem-título de obra precursora de *Drácula* de autoria de Sheridan Le Fanu), que além de afrontar a ordem biológica da vida e da morte recusam a heterossexualidade supostamente natural em sua relação lésbica (excluindo os pares masculinos, ousadia que será vingada).

Antes de passar para a análise da peça, vale ainda notar duas informações oferecidas por Jelinek logo no começo. *Doença ou Mulheres modernas* é, diz um subtítulo, “como uma peça” (*wie ein Stück*). Segundo Maja Sibylle Pflüger (1995: 109), “já o subtítulo antecipa assim o questionamento da forma dramática e começa a decompor o drama desde o princípio”. Além disso, o “*wie ein Stück*” de *Doença (Krankheit)* seria uma citação do romance *Infância (Kindheit)*, da escritora francesa Nathalie Sarraute, autobiografia escrita em forma de diálogo (108). Ao jogar com essa fonte, Jelinek parece

28. Em seu único romance, *O morro dos ventos uivantes*, o protagonista é comparado a um vampiro, e a fortuna crítica muitas vezes apontou a obra como próxima do gótico, vendo nas relações de desejo que ali figuram mais vampirismo que amor (ver Nelson 2009). Para Bataille (2017: 13-4), pelo contrário, o livro é “a mais bela, a mais profundamente violenta das histórias de amor”, pois Brontë teria “esse conhecimento que não liga o amor apenas à clareza, mas à violência e à morte”, uma vez que teria tido “do abismo do Mal uma experiência profunda”. Esse Mal que Bataille busca na literatura não é o interesse egoísta do “crápula” e sim paixão (27), revolta “terminantemente insensata” nascida “da imaginação e do sonho” da autora (17), e pela qual “a morte e o *instante* de uma embriaguez divina (...) se opõem às intenções do Bem, fundadas no cálculo da razão” (21). Na personagem principal do livro Bataille vê, “contra esse mundo real, que a razão domina, que a vontade de subsistir funda”, uma “recusa a renunciar o impossível” (17).

entender sua obra dramatúrgica como almejando à mesma amplidão de possibilidades formais alcançada historicamente pelo romance, considerado desde Lukács e Bakhtin como um “antigênero”. Se essa é a última peça ainda dramática de Jelinek, também é aquela em que o gênero chega ao seu limite lógico, depois do qual os textos teatrais da autora deverão se inscrever na negação do gênero que lhe seria próprio (e, portanto, como negação de sua inscrição numa poética dos gêneros).

Jelinek dedica a peça a Eva Meyer, crítica literária de quem também toma a epígrafe: “Nas lendas chinesas está escrito que grandes mestres entravam em seus quadros e desapareciam. A mulher não é nenhum grande mestre. Por isso seu desaparecimento nunca será completo. Ela sempre reemerge, ocupada como está com desaparecer” (Ts 192). De fato, como veremos ao longo de todo este estudo, Jelinek cada vez mais *entrará dentro* de suas próprias peças, seja simbolizada em figuras de escritoras, como voz em primeira pessoa emergindo entre os cruzamentos intrincados das falas, ou explicitamente como personagem. A epígrafe também ecoa declarações da austríaca, dizendo que só um escritor homem fala a partir de uma subjetividade abstrata, enquanto a mulher não pode deixar de trazer o texto para a concretude de seu lugar social de opressão, falando assim por todas as mulheres (Jelinek e Honegger 2006: 27), ou afirmando que o homem fala “o discurso da autoridade” no qual “a linguagem é mais um veículo que ele usa para (...) alcançar seu alvo com perfeição total”, enquanto a mulher só pode articular sua própria impotência em relação à linguagem e a impotência da própria linguagem, sua inautenticidade necessária (29); um autor homem pode *construir*, e a mulher apenas *desconstruir*. Mas essa desconstrução, longe de excluir o lugar do sujeito (como a leitura estruturalista ou derridiana estrita indicaria), antes o evidencia.

É o lugar da fala masculina que introduz *Doença*, quando logo no primeiro momento “o senhor Dr. Heidkliff [versão germânica de Heathcliff, protagonista de *O morro dos ventos uivantes*], médico dentista e ginecologista, entra correndo, arfando e arquejando como um lobo” (Ts 193). Estamos em seu consultório, portanto “um tipo de consultório médico com uma cadeira que mistura cadeira de dentista e de ginecologista”, ao lado do qual há “uma paisagem selvagem de charnecas e rochas” com “montes, água etc.” à distância – a rubrica concede que “em palcos pequenos a paisagem pode ser representada por uma piscina de criança” (ibid.), já dando o tom farsesco e explicitamente teatral da peça. O estranho par de especialidades do doutor também já adianta algo de irreal e sombrio (sobretudo na cadeira que parece sugerir algum instrumento de tortura, o que ecoará na trama), além de relacionar o órgão sexual feminino aos dentes – como na lenda da *vagina dentata* – antecipando as figuras das vampiras. O médico enuncia um

longo solilóquio, no qual articula sua posição de homem: “Eu escrevo onde quiser (...). Eu escavo a terra. Eu compro algo. Eu pergunto o preço. Isso me é permitido. (...) Estou em oposição. Sou aquele contra o qual um outro se mede. (...) Eu tenho um coração. Eu sou uma régua. Eu sou uma regra” (Ts 193-4).

A rubrica diz que em algum momento dessa fala, Emily entra, e de fato parte do texto é direcionada a ela: “Você para mim é como uma decisão da maioria: imposta contra a vontade. Mas agora eu já te amo também. Muito bem. Eu te concedo a permissão para uma ou duas palavras. Eu me mantenho. Você não me perturba” (194). Ela é noiva de Heidkliff, e ao falar explicita sua posição feminina, isto é, subalterna: “Você tem razão mais de uma vez. Eu estou fora de você. Agora sei exatamente onde começo e você termina. Você me perturba. Você capítulo aberto. Você cardápio. Muito obrigado” (194-5) – as mulheres agradecerão aos homens muitas vezes ao longo da peça (como a própria Jelinek agradeceu aos autores nos quais se inspirou), a maior parte das vezes sem motivo aparente. Os discursos se articulam de modo muito menos lógico e compreensível que nas peças anteriores, já próximo a como aparecerão nas seguintes: estruturados por associações de imagens e palavras, de modo que as personagens discorrem sobre suas situações, relações e preocupações, desenvolvem reflexões muito mais que diálogos que avancem alguma trama. Como vimos no solilóquio de Heidkliff, “é indiferente se as personagens a quem se fala estão presentes em cena ou não”, as pessoas a quem alguém porventura se dirige são pressupostas, “e não tratadas como opositores claramente delimitados” (Pflüger 1995: 23). Segundo a própria Jelinek (apud *ibid.*: 26), “talvez as personagens simplesmente tenham medo de se perder caso não falem ininterruptamente”. Com isso, “o diálogo se decompõe em réplicas sem relação que se sobrepõem sem se referir umas às outras” e “as personagens falam uma para além da outra, para si mesma (*aneinander vorbei und vor sich hin*)”, sem influenciar umas às outras, sem se engajar em uma verdadeira conversa, “apenas colocam a sua visão das coisas no espaço” (23):

HEIDKLIFF: Você também me parece conhecida. Provavelmente é porque estamos noivos. (...) A roupa certa, rápido! Agora vou praticar esporte. Eu sorrio para as pessoas em um trem, em um avião. Não tenho problemas financeiros. Sempre tenho sorte com as consultas. Uma vem, uma não vem. Eu tenho um rosto e como com ele.

EMILY: Agora vou bater a testa contra a pedra de uma pirâmide. *Ela simplesmente desaparece. (...) Heidkliff continua a falar, como se Emily ainda estivesse aí.* (Ts 195-7)

Esse aspecto pode remeter ao teatro de Tchekov na análise de Szondi (2011: 43), com “monólogos travestidos de réplicas” ali onde, “de modo quase imperceptível, o diálogo sem substância passa aos solilóquios substanciais” na origem dos quais há “não a situação, mas a temática”. Mas se no russo isso movia um lirismo como discurso do silêncio (*ibid.*), se o “isolamento das figuras falantes” (Pflüger 1995: 27) poderia remeter

ao “teatro do íntimo” proposto por Sarrazac, nada disso figura em *Doença*: antes a crítica ácida e explícita, baseada no efeito farsesco e no envolvimento de cada lado consigo apenas, como se homens e mulheres falassem línguas diferentes: narcisismo intenso deles, autorreflexividade impotente delas. Assim o médico, em mais um solilóquio, prolonga o discurso masculino de poder (dirigindo-se à noiva ausente enquanto “um morcego voeja gracioso por sobre ele” [Ts 197]); “ele se despiu até a sunga de oncinha” e “pula na água” da paisagem cenográfica e “imediatamente se ouve (...) murmúrios, gritos alegres de banhistas, vozes de crianças, risos, latidos de cachorros, uma praia lotada num dia bonito” (198-9). Em Jelinek, o esporte sempre reaparece associado às figuras masculinas (em contraste com a intelectualidade débil das femininas): “Oh esporte, esporte! Superesporte! Esporte competitivo! Por você, oh esporte, eu até desvio de um caminho! Vocês, águas maravilhosas e ainda não poluídas! Eu quero afundar em vocês. Com movimentos treinados mantenho aberta para mim uma saída para o ar livre” (199).

Na cena seguinte conhecemos o outro casal de protagonistas. Na ausência de Heidkliff, entra o Dr. Benno Hundekoffer (na realidade “consultor fiscal”, apesar de “doutor”: afinal, sua profissão também “é curar e ajudar”) conduzindo Carmilla, “em estágio avançado de gravidez” (200). Vêm com eles seus filhos: cinco crianças, “mas interpretadas por adultos”, em patins, formando “uma corrente humana [que] se pendura no casal”; tudo é “como nos espetáculos *on ice*”, a corrente “gira pela sala furiosamente, joga coisas para todo lado”, criando “um efeito de loucura” (ibid.). A mãe está em trabalho de parto, prestes portanto a ter o sexto filho, condição que o marido vê como um “processo natural encantador”; ele diz que “desejaria poder aliviar você dele” (202), mas “força a mulher a sentar na cadeira de gineco, força-a alegremente a abrir as pernas, prende-as nos estribos” enquanto “as crianças menores se aproximam apressadas e se acotovelam para”, rindo muito, “olhar entre as pernas da mãe” (201). Ela “geme” e “luta contra as amarras”, não se mostra tão segura e otimista, afinal sabe não ser uma “obra engenhosa do senhor Deus”, que por sua vez seria “ingênuo de confiar o milagre da criação justo a alguém como eu”, a “uma diletante da existência”, “um nada sem resto”; e se “o nascido vai ser então do material do qual eu também sou feita, pobre criança” (202-3). Conforme o trabalho de parto avança sem Heidkliff, ela pressente “que uma tempestade se aproxima. Morte?” (203), mas o casal conversa quase casualmente – afinal, segundo a rubrica inicial da peça, todos os diálogos devem ter um tom “quase direto, (...) rápido, ágil, dinâmico, leve” (192). Só o trovejar ao fundo e o esforço da mulher ao falar dão um ar sinistro à cena. Carmilla pede desculpas a Benno por não ter levado as roupas à lavanderia antes de morrer, e lhe agradece por tê-la engravidado (por “enfiar esse assado no meu forno” [204-5]); o marido comenta a sorte da mulher, pois “sua vida é mesmo um único sono

imperturbado” (205-6). Ao ver o bebê nascendo sem auxílio médico, ele assume o trabalho munido tão somente da autoridade paterna: “Vem logo! Sai! *Como no esporte. Fora!* Eu não tolero nada pela metade ao meu redor! (...) *Benno agarra decidido entre suas pernas. Raio, trovão. Luz ofuscante, escuro. Pausa*” (206). A cena acaba.

No início da seguinte, a rubrica indica que não há “nada de estranho”, está “tudo como antes” apesar de Carmilla “pendurada na poltrona, morta”: “ninguém parece perceber ou se incomodar”, as crianças seguem brincando, o Dr. Heidkliff “entra molhado em roupa de banho e em seguida se veste lentamente”, tudo de modo “bem cotidiano” (ibid.). Emily entra em uniforme de enfermeira e fala com Carmilla, que lamenta a própria morte; Benno parabeniza a esposa pelo parto e se congratula pelo filho varão: “Você viu que deliciosos três quilos e quarenta e cinco essa criatura morta aqui, na qual ainda se vê o esforço, acabou de me dar de presente?” (207). As mulheres lhe dão cada vez menos atenção, interessadas unicamente uma pela outra, até que ele esteja “balançando o bebê” diante delas, “que mordem uma a outra e não o notam” (212). Em seguida vemos a situação inversa: na dialética de senhor e escrava descrita por Jessica Benjamin (1988: 171), “os homens não veem mais as mulheres como outros sujeitos que podem reconhecê-los”, mas “apenas em outros homens podem encontrar um igual”. Heidkliff e Hundekoffer se encontram e se encantam um com o outro, justamente por serem praticamente iguais, num narcisismo masculino cômico e quase homoerótico:

HEIDKLIFF: (...) temos os mesmos interesses, mas duas mulheres diferentes. Nós não temos opiniões compartilhadas. Nós somos idênticos um ao outro. (...)

BENNO: Somos formas aparentes agradáveis de uma mesma coisa.

HEIDKLIFF: Cada um de nós se veste de um jeito. Mas nossos cérebros têm a mesma qualidade. Somos um. Somos nós.

BENNO: Ficar juntos no mictório. Fazer fila. Sem espiar! Mijamos alegremente ali dentro. Todos por um. Um por todos. Um e o mesmo (Ts 213-4).

Enquanto isso Emily e Carmilla se acariciam; esta agora também é uma vampira e ataca os próprios filhos, que “fogem correndo dela com seus patins”; ela “se joga sobre um, que se defende energicamente”, e após uma luta (durante a qual “os homens seguem conversando” sem nada perceber), “Carmilla morde o filho, cujos movimentos tornam-se cada vez mais fracos” até que ele morre (218). Heidkliff expulsa a família para receber o próximo paciente; somente “aquele que Carmilla sugou simplesmente fica ali, ninguém se atenta. Simplesmente fica ali assim, numa poça de sangue” (219). Vê-se como as rubricas sublinham o horror *gore* das cenas e a indiferença das personagens.

Na última cena do primeiro ato, de caráter mais ou menos anedótico, Emily pede a Heidkliff que lhe faça dentes de vampira retráteis, que “devem espreitar para fora e poder sumir de novo”, o que ela compara ao mesmo tempo com a própria condição de

vampira e com o dispositivo “que vocês homens têm” (222). O objetivo seria “conseguir impressionar” e também “exibir desejo” (ibid.). Para Szalay (2001: 251), essa operação que “inscreve o falo no próprio corpo de vampiro” carrega uma ambiguidade “em relação à posição da peça em minar a ordem dominante”: seria o pedido uma tentativa “de se identificar com o falocentrismo da ordem prevalecente” ou estaria Emily “subvertendo a ordem (simbólica) por meio da sátira, da zombaria, e da paródia da cumplicidade dos sujeitos com as forças de dominação”? Ora, essa duplicidade é própria da fantasia da “mulher fálica”, perigo que habita os pesadelos masculinos. De *Nora* a *Doença*, toda revolta contra a ordem patriarcal aparece como certa masculinização da mulher, uma apropriação (indevida) do falo. Quando o mecanismo funciona, a vampira salta sobre o pescoço do médico, que quase sucumbe, mas no último momento encontra um crucifixo que a faz recuar (ele explica que tem esse objeto à mão porque é “membro do partido certo”, o partido conservador ÖVP, “por sorte” [Ts 228]). Emily se vai e o ato acaba.

O segundo ato começa no quarto das vampiras: vemos seus caixões dispostos como uma cama de casal e grandes congeladores onde os filhos mortos de Carmilla estão armazenados como alimento. As duas conversam sobre a condição de mortas-vivas. Aqui surge o discurso sobre a doença, central para a peça; se lembrarmos do título da obra, podemos ler as reflexões como se referindo à posição feminina no mundo moderno: segundo Emily, a “existência irritantemente feia” e impopular de seres apenas “pseudomortos”, que são e não são, não podendo se expor plenamente; já para Carmilla “a doença é bela” e “essencial”, “minha causa bem como meu objetivo”, levando-a mesmo a afirmar um novo *cogito*: “estou doente, logo sou” (Ts 230-2). Maria Rita Kehl (2016: 54) lembra como “a fragilidade das mulheres foi um forte argumento contra a profissionalização, contra a exposição das mulheres ao tumulto das ruas e à vida noturna, contra quase todos os esforços físicos, contra o abuso nos estudos, contra os excessos sexuais”. A psicanalista também nota que aquilo que nas mulheres constituiria “uma forma de patologia, com sintomas de histeria para alguns médicos, de paranoia para outros”, na realidade corresponde a “formas de alienação típicas do homem burguês”, sem que este fosse dito doente: isto é, “ilusões do eu, fantasias de ser um outro, crença no livre-arbítrio, insatisfações” (66). Vale ainda recordar Foucault (1999: 99), para quem uma “histerização do corpo da mulher” o levou a ser visto “como corpo integralmente saturado de sexualidade” e intrinsecamente patológico, e ao mesmo tempo, na figura da Mãe, como estando “em comunicação orgânica com o corpo social (cujas fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar”. Por outro lado, para as personagens da peça a doença também é “condição de sua criatividade”, que por não poder “se estabelecer como valor autônomo” deve jogar “um jogo desconcertante com o existente e

desorganizar o sistema da ordem” (Pflüger 1995: 102). Além disso, a doença representa, para as mulheres, uma forma de “relação com a morte”, um “momento produtivo de demarcação de fronteiras, que pela primeira vez põe em curso essa relação”, na forma de “uma situação intermediária entre vida e morte” (ibid.).

Já os homens “veem a doença como ameaça ao ‘corpo sadio do povo’ (ibid.). É ele que se apresenta na cena seguinte, quando os dois doutores – que estão “saltitando dinâmicos” em roupas de tênis e raquetes e “não ficam parados nenhum instante, explodem de tanta atividade (...), batem com as raquetes no ar, batem em bolas” e “mal podem andar de tanta energia” – se aproximam do quarto das vampiras (Ts 236). Heidkliff pragueja contra as duas mulheres que “não merecem a maternidade”, pedindo permissão a Benno para “ceifar a cabeça de sua valorosa esposa” e ainda “encher de alho a boca e a boceta”, para então acabar com ela: “estaca no coração com um golpe e foi” (237). Ele até insiste que o outro “não deve levar isso para o pessoal”, mas a réplica de Benno apenas continua as invectivas, mostrando que temos aqui um monólogo disfarçado de diálogo (Ts 237-8).²⁹ Carmilla é chamada por seu marido de “repulsiva desperdiçadora de sementes” (238), sublinhando como “as vampiras de Jelinek (...) também não procriam”, estando “em oposição a um discurso de reprodução biológica”, e chegando ao cúmulo de matar e devorar os próprios filhos (Heimann 2015: 93). O relacionamento lésbico apenas contribui para essa recusa da determinação biológica à maternidade.³⁰ Ao contrariar seu suposto destino biológico, as duas mulheres rompem com a ordem simbólica da qual “as personagens masculinas se compreendem como senhores” (Pflüger 1995: 83). É verdade que os hábitos da vida de casado não são facilmente superados, e ressurgem comicamente repetidos mesmo em meio à luta de morte, quando Benno reclama que Carmilla “ainda não disse onde escondeu meu machado”; ela responde que “Está lá onde sempre está”, e ele insiste: “Mas lá não está! Não consigo encontrar!”; nota-se então que a oposição das vampiras abre nos homens uma ferida narcísica, devendo por isso ser terminada: ao

29. “Dentro das relações de mesmo sexo as características comuns predominam tanto que as personagens se tornam quase idênticas e podem valer estruturalmente como duplos” (Pflüger 1995: 78).

30. Lembremos da crítica de Lee Edelman (2004: 2) a um “futurismo reprodutivo” heteronormativo que constituiria um consenso social “impossível de se recusar”. À medida que “a fantasia subjacente à imagem da Criança invariavelmente molda a lógica dentro da qual o próprio político deve ser pensado” (ibid.), seria urgente mobilizar “a pulsão de morte”, no sentido lacaniano, como aquilo “que o *queer*, na ordem do social, é chamado a figurar: a negatividade oposta a toda forma de viabilidade social”, ou ainda “uma vontade de desfazer o que está instituído, de começar de novo *ex nihilo*” (9). Como as vampiras, a pulsão de morte é imortal (também o filósofo esloveno Slavoj Žižek com frequência falou sobre a pulsão como *undead*, não-morta ou morta-viva), apresentando “uma negação persistente que não oferece segurança de absolutamente nada: nem identidade, nem sobrevivência, nem qualquer promessa de um futuro” (48). É preciso recusar ideias de “uma nova política, uma sociedade melhor, um amanhã resplandecente, já que todas essas fantasias reproduzem o passado, por meio de um deslocamento, na forma do futuro” (31). O que fica claro na atitude de Benno para com o filho homem recém-nascido, em detrimento da mãe que morreu ao pari-lo.

mesmo tempo que Benno lamenta não poder “mais uma vez deitar minha cabeça no seu avental branco”, também recusa a mulher fálica: “ela não me seduz mais” pois “se torna forte demais para mim” e ganha “algo de masculino que não me agrada” (Ts 239-41). Os dois homens golpeiam a porta, tentando entrar para matar as duas. Vêm com cães de caça, e suas falas são acompanhadas de uivos, como se eles mesmos se tornassem cães; aos poucos, suas frases e palavras vão se deformando, tornando-se quase incompreensíveis: “Se tivessenem me falado ontem de vampiro, eu teria rido. São devoradoras! Mim ser agora um grupos de risco? Um grupos comunistas radical? Perigo! Eu queriaria imediatamente excrementizar. Sim” (246)³¹. Pflüger (1995: 85) interpreta a mudança como uma “destruição da ordem linguística” uma “despersonalização e animalização das personagens masculinas” devido à “exclusão do feminino”. Mas essa progressiva mudez demora para se impor, enquanto uma “pseudoação” sem lógica (como teriam expressado certos críticos, censurando a peça), ação “crua”, “informe” e “sem densidade” (64) é preenchida pelo diálogo repetitivo e desconexo ao longo de diversas páginas (o que explica o intervalo grande entre as páginas das citações a seguir).

Antes que eles consigam entrar, uma voz feminina em *off* anuncia que é chegada a noite, e as relações de força se inverteram (Ts 242). As mulheres “se arrumam, se penteiam, se maquiam uma à outra, pois não podem se ver no espelho” (*ibid.*), e atacam. Ao mordê-los, porém, descobrem que eles são “totalmente ocos por dentro”, sem nenhum sangue (250), num comentário jocoso sobre a posição masculina. Sem poderem matá-los, as vampiras se tornam novamente presas, tendo que fugir. Escondem-se em um banheiro feminino, diante do qual os homens “são repelidos pela porta fechada (...) como o vampiro pela cruz”, ou como diz Heidkliff: “Aqui é um porto seguro. Para mulheres. O lugar onde não podemos entrar. (...) Ladies only” (254). Só podem avançar quando amanhece, e as duas vampiras surgem então “costuradas em um traje único” e assim transformadas numa “mulher enorme, gorda, a CRIATURA DUPLA, (...) gêmea siamesa Emily/Carmilla” (261). Talvez se trate de uma paródia dos seres completos que Aristófanes, no *Banquete* de Platão, propunha como anteriores à separação que teria dado origem ao amor (desde então o ideal do amor “platônico” corresponderia à complementaridade que Jessica Benjamin apontava como paradigma da dominação). O amor degenerado entre mulheres ao mesmo tempo fálicas e doentes não resulta numa totalidade harmoniosa, numa ordem, mas num verdadeiro monstro. Heidkliff e Benno comemoram a vitória sobre as mulheres: agora, “o mundo das ideias não vai invadir a realidade por muito mais tempo” (Ts 261,

31. “Hätten mir gestern jemand von Vampir gesagt, ich hätt ihn ausgelacht. Sind Fresserinnen! Sein mir jetzten eine Risikogruppen? Eine K-Gruppen? Gefahr! Ich möchtenen sofort exkrementieren. Ja.”

grifo nosso). Após atirar diversas vezes no corpo da criatura, que “se contorce e jaz imóvel”, os homens unem suas vozes e seu alemão distorcido num coro final, enquanto “sugam no pescoço da criatura”, agora eles mesmos vampirizando as mortas (265). Por fim voltam as imprecações contra o público, expulsando-o da sala: “Mim terminou. (...) Admiração pra nós! Batendo palmas! Batendo os pés! (...) Então obrigado. (...) Agore por favor vão embora. Acendam a luz e saiam pra claridade! Vai logo! (...) Desapareçam! Mergulhem! Vão à merda! Me errem! (...) Ainda tão aí?” (ibid.).

Ao lado da doença, a feminilidade monstruosa será tema recorrente de Jelinek, que o desenvolve a partir da própria experiência: “para muitos eu não sou mulher nenhuma, mas um monstro assexuado”, de modo que “o ser-mulher me foi muitas vezes negado no sentido de: Essa não é uma mulher de verdade” (apud Kovacs 2016: 234). Surpreendente e significativamente, ao invés de recusar essas ofensas, a escritora as toma para si, dizendo: “e faz sentido”, já que “o desejo de realizar algo que ultrapasse a gestação de crianças torna a mulher uma monstruosidade”. Com isso já afasta a colocação, comum não apenas nos melodramas da indústria cultural, mas também em certo feminismo, da mulher no papel de *vítima* de um algoz masculino visto como monstruoso, ambos “substancializados em perfis que os identificam, antes ainda que com os atos que praticam, com um caráter, uma natureza, um destino” (Giglioli 2016). Também Eliane Robert Moraes (2013: 196-7) tira consequências produtivas dessa aproximação entre o monstruoso e o feminino, encontrada desde “a tese aristotélica de que a mulher é um homem mutilado”, e portanto “contém em si o mesmo princípio de incompletude que caracteriza os monstros” (entre ambos “haveria tão somente uma diferença de grau, não de essência”, sendo possível dizer que “o monstro descende da mulher”), até a concepção de Bataille de que “cada monstro é (...) um degenerado”, um ser sem gênero mais que uma identidade: “o princípio de incompletude, manifesto nas mulheres e nos monstros, implica um espaço em branco, tal qual uma pergunta sem resposta”, deixando espaço para “a inesgotável potência do particular” (202-3). Ora, veremos como essa potência degenerada é o que dá forças aos *textos monstruosos* de Jelinek.

O resumo da trama certamente não faz jus à experiência de ler a peça. Os acontecimentos são agitados, mas nem por isso constituem uma ação dramática, sendo antes mero pretexto para a profusão de discursos. Os diálogos complexos, cuja relação com a (pseudo)ação é muitas vezes incompreensível, tiveram de ser cortados radicalmente – e com eles duas intrusões de figuras alheias à narrativa, um “Santo” e uma “Mártir”, que entram em cena (ele na última cena do primeiro ato, ela na penúltima do segundo) e enunciam longos

monólogos. Pflüger (1995: 134) vê aí um “mal estar com os diálogos” (*Unbehagen an den Dialogen*) que constituem o gênero dramático e uma “tendência à prosa”. Como se já estivessem sendo preparados os longos blocos de texto, as “superfícies de linguagem” da dramaturgia posterior de Jelinek. *Doença ou Mulheres modernas* “permanece com isso reconhecível como drama e também encontra aí sua coesão, mas a encenação dos constituintes do drama impede que o texto teatral seja idêntico ao drama” (135).

Nessa peça, como nas duas anteriores, “Jelinek toma o próprio gênero dramático como material e radicaliza suas formas”, de modo que “o momento teatral se potencializa: estamos lidando com a encenação da encenação” (11). Como buscamos demonstrar (e seguiremos explorando ao investigar as peças de maturidade da autora), “a questão do gênero [*Gattung*] dramático e sua superação está ligada à diferença sexual e o jogo com os papéis de gênero [*Geschlecht*] dados” (19). Com a evidenciação dessa questão formal, na esteira das reflexões szondianas sobre o drama moderno, podemos ver nas três peças de juventude da escritora um progressivo desinteresse pelo conteúdo ficcional, pelo drama, ainda que ele ainda esteja presente. Assim, ainda que por vezes essa dramaturgia possa parecer se conformar às mencionadas reflexões de Sarrazac, há uma diferença fundamental: se o crítico francês, mesmo sabendo que essa intimidade é *efeito* do trabalho formal, procura um teatro do íntimo, podemos dizer que nem fingida a profundidade interessa a Jelinek. Para ela não importa, ou importa cada vez menos, o *sutil efeito* de superfície, mas a superfície mesma: o discurso, a linguagem.

Como diz Kiebuszinska (2001: 105), o foco principal está “na natureza do discurso à medida que ela esquadrinha a linguagem e sua habilidade de reformular, reiterar e traduzir o que já foi dito” (“a maior parte das coisas foi dita tão frequentemente que é desnecessário criar algo novo”, afirma Jelinek [apud *ibid.*]) e não “nas personagens, que são, como Jelinek explica, meras ficções conscientes de si, mas sim”. Já Pflüger (1995: 82) enfatiza como até mesmo para essas figuras ficcionais “é bastante óbvio (...) que elas são formações de linguagem, constituídas de textos”, e elas mesmas passam a se tratar como tal – desde comentários metalinguísticos em *O que aconteceu depois que Nora deixou seu marido* (“HELMER: Diga aí, contador Krogstad... nós todos já sabemos, do teatro, que o senhor outrora amou essa mulher” [Ts 59] e “WEYGANG: (...) trata-se de uma ferrovia como na peça ‘Pilares da sociedade’, também do Ibsen” [41]) até o vocabulário das figuras de *Doença ou Mulheres Modernas* (“HEIDKLIFF: “Nessa mulher leia quem quiser. Você é para mim um enigma, Emily. (...) Eu adoraria ter uma letra ou um número para te chamar de forma abreviada, sem me esforçar. Você permite que eu crie uma versão resumida de você?” (Ts 197). Pflüger (op. cit.: 116) descreve o procedimento como uma

“autoria vampírica”, fazendo valer para a própria dramaturga a condição feminina tal como representada em *Doença*: aquela de morto-vivo. A “morte vampírica, que sempre dá a impressão de vida, forma uma analogia com a produção artística”, pois esta pode ser entendida como “processo de desavivamento (*Entlebendigung*)” do material original (69).

Finalmente, para Ulrike Haß (apud Lücke 2008: 119), *Doença* propõe um jogo de “reversão de espelhos” que vale não apenas “para a relação entre homem e mulher”, mas também entre teatro e mundo, pondo em questão “a metáfora convencional do palco como um espelho da realidade”. Se o modelo brechtiano da primeira peça de Jelinek ainda visava à relação especular, isto é, a representação adequada de certa realidade exterior, a revelação dos “pilares da sociedade” por trás da falsa aparência cotidiana (contaminada pela ideologia da burguesia patriarcal) com vistas a formar as consciências do público, aqui a relação se inverte: a realidade passa a ser tomada “não como verdade, mas como uma imagem especular já elaborada”, que “por sua vez não deixa surgir uma imagem outra ou ‘correta’, mas – como no caso do vampiro – nenhuma imagem. O espelho permanece vazio” (ibid.).

A própria Jelinek parece refletir sobre os limites do modelo de sua *Nora* ao escrever um epílogo para a peça, por encomenda da Schauspielhaus de Düsseldorf, que encenou a obra em 2013. Intitulado “Depois de Nora” – e traduzido em Portugal como “O custo das camisas” (Jelinek 2014: 89-121) – o texto se vale de um caso real³² para criar uma espécie de coro das trabalhadoras da fábrica têxtil da peça após o incêndio supostamente acidental ocorrido ali. Elas lamentam que, se “noutros tempos as massas humanas movimentavam-se” e “chamava-se a isso política”, agora “apenas se movimentam os indivíduos, do passado para o presente”, e “muitos já não existem”, assim como “já não existem movimentos de massas, porque as massas estão mortas e, por isso, já não se podem movimentar”; mas as trabalhadoras também cedem a voz à própria autora: “por isso, hoje não posso escrever sobre mais nada, quer dizer, claro que posso, mas não desta maneira. Não, assim não!” (89). É explícita a relação entre a percepção de uma mudança histórica e a necessidade de encontrar outras formas de escrita que possam fazer frente às novas configurações da realidade. Há novos problemas para um teatro político, como a adesão dos próprios trabalhadores à exploração (afinal, se não vamos embora da fábrica em chamas, também “ninguém nos fecha à chave lá dentro” [ibid.]) a despeito de toda consciência possível. Ganha particular relevo o declínio dos movimentos

32. Jelinek cita declarações do presidente da multinacional de moda H&M quando do colapso de uma fábrica têxtil em Bangladesh, matando mais de mil pessoas (disponíveis em <http://www.spiegel.de/international/europe/interview-with-h-m-boss-on-bangladesh-working-conditions-a-910054.html>).

de massas que sustentaram os projetos políticos do século XX, o sonho de uma mudança radical da sociedade, sobretudo baseado num projeto de conscientização e politização da classe trabalhadora (para qual um teatro politizado deveria contribuir desvelando os “pilares da sociedade” e mostrando-os como mutáveis, segundo a proposta de Brecht). É o que se lê quando a autora se pergunta o que fazer diante desse fracasso aparente: “esclarecer as trabalhadoras a tempo perpétuo sobre os seus direitos” (incluindo aí tanto “as trabalhadoras têxteis” quanto “as trabalhadoras textuais”) ou “tratar de uma autêntica mudança”, isto é, “a moda” que no fim das contas é “o sempre-o-mesmo, que pode ser apresentado como mutável, caso você circule nesse meio” (105, tradução modificada).

“O que nos resta” quando “nada resta de nós” (ibid.), todos mortos e soterrados para garantir a sobrevivência do Capital? É na figura do morto-vivo que Jelinek, desde *Doença*, vai buscar outra forma de pensar uma posição de sujeito capaz de abrir fendas no determinismo das estruturas. Mas com essa peça ela parece perceber a impossibilidade de continuar seu projeto dentro da forma dramática, apesar do alargamento alcançado nas primeiras tentativas. Em 1988, com *País.nas.Nuvens.*, ela encontra uma nova forma de escrever para o teatro, radicalizando o procedimento de colagem em um texto composto de uma única longa fala de um “Nós” indeterminado, a qual mescla diversos textos da tradição poética e filosófica alemã, de Hölderlin e Kleist a Fichte, Hegel e Heidegger, chegando ao terrorismo de esquerda dos anos 70. Essa peça será analisada adiante, em nosso segundo capítulo. Agora buscaremos explorar como, depois dela, Jelinek seguiu dando forma dramatúrgica, mas não dramática, a sua reflexão sobre a questão feminina, sobretudo à relação entre homem e mulher como dialética de senhor e escravo.

A DIALÉTICA DO SENHOR E DA ESCRITA

BRANCA DE NEVE: Estou andando pelas curvas e voltas do bosque há eternidades já, e o que é que eu não acho? Anões! (...) Por muito tempo a minha aparência me levou ao sucesso, e então, no afinho de buscar ainda mais sucesso, caí na armadilha da minha madrastra, que me apanhou por um lado que eu não esperava, e de pronto me envenenou com uma fruta. (...) Desde então sou uma buscadora da verdade, inclusive em matérias linguísticas. Tudo isso parece ser extraordinariamente interessante para as massas, pois minha história já existe há séculos, não faço ideia do que é que devia ser tão engraçado ou excitante nela. É como se eu tivesse que me erguer e então cair, sem cessar, por mãos de mulher. Uma bela exceção, é o que a morte não é. Ela sempre chega, no mais das vezes como homem, e então não é homem nenhum. Ela nos arma uma emboscada, ela chega indesejada, e justo quando a gente tem sucesso, como no meu caso, isso ela não nos permite e, sem consolo, nos tira de campo (TM 9-10).

Isso diz Branca de Neve ao Caçador, abrindo a primeira parte de *Dramas de princesas: A morte e a donzela I – V*, conjunto de cinco textos para teatro escritos por Elfriede Jelinek entre 1999 e 2002. Podemos ler essa primeira fala como uma espécie de prólogo,

antecipando o problema investigado por Jelinek em todo o ciclo, encarnado na figura da princesa. Ela é aquela que “sempre teve sucesso”, devido a sua beleza, mas também por só ter sido encarregada de tarefas leves, aceitas como femininas. Por isso é considerada (como a própria autora foi vista pela mãe) “uma gênica capaz de realizar tudo e alcançar tudo”, mas ao buscar um sucesso maior só pode fracassar, cair numa armadilha armada pelo poder (aqui encarnado na madrasta): “uma vez que está na sociedade, a princesa descobriu que ela era apenas um objeto (...) e que devia se fazer pequena” (Jelinek e Lecerf 2007: 75-6).

Essa armadilha nada mais é que o próprio conto-de-fadas protagonizado pela moça, história arquiconhecida que “existe há séculos” e por isso parece interessar às massas, mas que no fundo nada tem “de engraçado ou excitante”, pois corresponde à prisão num ciclo interminável de cair e se reerguer, morrer e reviver, apenas para morrer de novo. Aqui temos de lembrar do papel central dos Irmãos Grimm na construção da identidade literária germânica, mas também do impacto de suas versões animadas pela Disney na formação de um imaginário hollywoodiano (e de mais de uma geração de crianças) a nível global. Marilena Chauí (1984: 31) também remete à *Psicanálise dos Contos de Fadas* de Bruno Bettelheim, com sua ênfase em como essas narrativas são essenciais na formação da criança, mas critica o psicanalista por dissolver seu “aspecto repressivo”, não pondo em dúvida “a moral sexual burguesa veiculada pelos contos” e sobretudo não vendo que neles “a sexualidade feminina sempre é apresentada como dolorosa, mas compensada pela maternidade”. Essa ênfase na *formação* nos lembra que, como diz a austríaca, “a princesa é um pré-estágio da feminilidade, por assim dizer, e então da mulher, (...) algo que ainda não está estabelecido” (Jelinek e Honegger 2006: 25). Nesse sentido, todo o ciclo apresentará sujeitos femininos no momento de formação, de tornar-se mulher (já que não nasceram mulheres, como sabemos ao menos desde Beauvoir – para não dizer desde Freud).

Eis por que podemos ler as peças como constituindo um *Bildungsroman* do espírito feminino, ademais em paralelo com a “dialética do senhor e do escravo” como parte da busca da verdade que constitui a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, na qual a consciência *se perde* e *se desespera* para se encontrar. Também em Jelinek a Queda é o que faz Branca de Neve se tornar “buscadora da verdade”, lançando-se no bosque desconhecido para tentar superar sua posição desvantajosa. Isso significará enfrentar o Caçador, isto é, a Morte – *Der Tod*, substantivo masculino no original alemão, detalhe essencial para a interpretação da obra desde o título –, que sempre se interpõe entre a princesa e o êxito. Esse enfrentamento também se dá inteiramente no campo do discurso,

da linguagem, e constitui toda a peça que abre o ciclo. A luta pelo sentido das palavras e conceitos, busca da verdade “inclusive em matérias linguísticas” como Branca de Neve diz, já começa quando ela descreve o trabalho do Caçador (do homem, da morte) como “clarear o ser e se encarregar do dever”: definições filosóficas do humano (tiradas por Jelinek da filosofia de Heidegger) são atribuídas ao gênero masculino em oposição à mulher, que se ocupa “do que é leve”, sublinhando como em nossa linguagem – da mais cotidiana à mais conceitualmente elaborada – o “humano em geral” (ao mesmo tempo supostamente neutro e valorizado), é sempre enviesado no sentido do masculino.

Na primeira fala do Caçador, a questão central é decidir quem pode representar a Verdade, ele próprio ou os anões buscados pela princesa. Aliás, que as personagens falem de si como papéis de um drama a ser desempenhado repetidamente – e a despeito da vontade de seus atores – constitui a primeira chave para compreendê-lo. Pois “representar a Verdade” aqui corresponde a ser seu “*Darsteller*” (ator ou intérprete, e não “*Vertreter*”, representante), e mesmo “*sie spielen*”, “jogá-la”, fazer esse papel (TM 13). Deveria a Verdade que a Branca de Neve quer conhecer pela primeira vez na vida “*aufreten*” (11) – aparecer, mas também *entrar em cena* no teatro – na forma de sete anões (“se nem mesmo como uma só querem deixá-la em paz, (...) ela se tornou tão tímida, porque todos buscam agarrá-la”) ou com “*Verkleidung*” (disfarce, mas também figurino cênico) de caçador? De fato, o homem afirma que “por ora não há ninguém melhor que eu para representá-la”, ele que é ninguém menos que a morte, “a morte como verdade extrema” (12-3), assim se opondo duplamente à princesa: primeiro, zombando dela por não abdicar de sua beleza na busca pela verdade (vestindo “uma roupa completamente inadequada para um bosque” [11]), segundo, por ter ele o poder (e de fato a tarefa) de acabar com toda Beleza, necessariamente impermanente porque viva. Ao mesmo tempo, ele mesmo diz que já não quer exercer o papel da verdade, mas precisa, tendo ao fim se confundido com a personagem: “nem sei se ainda estou representando” (13). Ora, vemos que os dois são forçados a repetir seus papéis, suas identidades, que por sua vez só seguem existindo porque eles os repetem. É o que nos remete à teoria de Judith Butler e sua conhecida tese sobre como “o gênero mostra ser *performativo*, isto é, constituinte da identidade que se supõe que ele é”, ou ainda “sempre um fazer, embora não um fazer de um sujeito que poderia ser dito que preexiste ao feito” (2006: 34). A filósofa “oscila entre entender a performatividade como linguística e colocá-la como teatral”, e aponta as duas opções como “invariavelmente relacionadas” (xxvi), o que reforça a aproximação com a obra de Jelinek. Butler descreve o gênero ora como “um tipo de *impersonation* [personificação, mas também interpretação dramática] persistente que se passa pelo real” (xxxix), ora como “uma construção *dramática* e contingente do sentido” (190), e ainda (seguindo Lacan e

Joan Riviere) como “mascarada”, isto é, “a produção performativa de uma ontologia sexual, uma aparição que se faz convincente como um ‘ser’” (64).

Branca de Neve começa a réplica (ainda em tom heideggeriano) discorrendo sobre esse Ser, agora ameaçado pela morte metaforizada no verme dentro da bela maçã (TM 14). A princesa busca entender a tentativa de sua madrasta de envenená-la, motivada por uma disputa de beleza que equivale a uma disputa por poder: “A mamãe não se conforma (...) com a impotência diante da minha beleza, e tenta simplesmente me privar do expediente da minha potência” (15). Mas Branca de Neve percebe nessa beleza uma forma de existência inautêntica, pela qual a madrasta “queria sempre ser para os outros” e não para si, fugindo à Verdade de sua finitude (a princesa é “tão luminosa que ninguém via mais o papel de jornal velho no chão” onde figuram, “desbotadas antes do tempo, tantas como eu”) e alimentando a rivalidade: “Que eu fosse, isso era um espinho no seu olho, que só queria olhar para si” (17).³³ Isso leva a rainha a tentar eliminar a enteada, quando seria mais fácil “se colocar na minha frente e meu poder já se foi, pois não posso mais ser vista” (15-16). A princesa admite buscar os anões porque, menores que ela, não encobrirão sua beleza: ela é incapaz de se decidir entre a busca da verdade e seu apego à aparência, o que confirma a crítica do Caçador, mas também desperta nele ira (ou ciúme, já que a princesa tinha dito anteriormente que para os anões se “deitaria com prazer”) e a queixa: “a um senhor anão deveria ser permitido o que a mim não é?” (19). A partir daí se acirra a tensão entre as figuras, e aumenta a ambiguidade a respeito da identidade (do papel) do Caçador: ao mesmo tempo “verdade extrema” e “gigante da inverdade”, em oposição aos anões da verdade (16); a Morte em sua abstrata neutralidade, mas também homem com seu gênero específico. A princesa, confusa e entorpecida pelo veneno da maçã, pergunta: “Que brilho desconhecido é esse que você continua jogando na minha cara? Comprido e fino? E como desliga?” (20-22). Imagem aterrorizante da espingarda-lanterna como falo, unindo assassinato e estupro numa só ameaça: apesar de iluminar Branca de Neve, “serve antes para apagar a luz” (22), e de fato o Caçador atira, e dirige o resto de sua fala ao cadáver, antes de sair de cena: “Diante da morte seu encolhimento não lhe serviu de nada, ela vai atrás de você com a minha garantia” (23). Antes de acabar a peça, entram enfim os sete anões para pôr Branca de Neve, “a Bondosa”, no caixão de

33. Marilena Chauí (1985: 47-8) sublinha “a posição originária das mulheres como *seres para outrem*”: “Definida como esposa, mãe e filha (ao contrário dos homens, para os quais ser marido, pai e filho é algo que *acontece* apenas), são definidas como seres *para os outros* e não como seres *com os outros*”, por meio da “dependência econômica e social” e da “menoridade política e cultural” imposta. A filósofa nota ainda a frequência das “relações de rivalidade cujo núcleo se encontra numa figura ausente: o homem”, embora sejam “raros os conflitos e violências nos quais as expectativas e ideias masculinas sejam invocadas” (52).

vidro do conto e levá-la embora de cena, lamentando não terem sido encontrados a tempo: a princesa havia “segurado o mapa turístico de ponta-cabeça esse tempo todo” (TM 24).

Poderíamos dizer, com Hegel (1992: 132), que nessa primeira peça vimos o sujeito feminino enfrentar uma “angústia, não por isto ou aquilo, não por este ou aquele instante, mas sim através de sua essência toda, pois sentiu o medo da morte, do senhor absoluto”, diante do qual “se dissolveu interiormente; em si mesma tremeu em sua totalidade; e tudo que havia de fixo nela vacilou”. Será tema da peça seguinte a vida possível depois dessa morte: a consciência descobriu “que a vida *lhe* é tão essencial quanto a pura consciência-de-si”, mas ambas aparecem como figuras opostas: “uma, a consciência independente para a qual o ser-para-si é a essência; outra, a consciência dependente para a qual a essência é a vida, ou o ser para um Outro. Uma é o senhor, outra é o escravo” (129-30).

Do conto da Bela Adormecida, a escritora, dramaturga e filósofa Hélène Cixous³⁴ diz que “ainda não se pode dizer: ‘é apenas uma história’”, isto é, “segue sendo real hoje em dia”, pois mesmo “a maioria das mulheres que despertaram recordam terem dormido, *terem sido dormidas*”, postas na posição de esperar “que os príncipes cheguem para despertá-las”, ensinadas a serem “belas, mas passivas; portanto, desejáveis” (1995: 17). Como diz a protagonista do segundo drama de Jelinek, abrindo-o:

Minha existência é sono, por isso a vida é meu limite lógico. Mas talvez minha existência também seja só esperar, até que eu seja beijada. (...) O senhor é afinal de contas aquele que eu devo esperar até que me beije? Prefiro não fazer essa pergunta, afinal eu mesma não sei quem vou ser quando estiver acordada. No meio tempo terei estado morta. Isso quer dizer que por ora ainda estou morta. Mas não me permitem, como às outras, me dissolver na morte (...), ela é consultora e constante da minha existência (TM 27).

O sono da princesa é suspensão de seu Ser. Este *lhe* pode ser negado: o “peso ontológico não é presumido, mas sempre conferido”, lembra Butler (2011: 9). Do feminino “não se pode dizer que *seja* qualquer coisa, que sequer participe na ontologia” (13); “a força normativa da performatividade” não determina apenas que os seres tenham um gênero, mas é um “poder de estabelecer o que se qualifica como ‘ser’”, por reiteração ou exclusão (140). De modo semelhante, para Lacan (1985: 45), “toda dimensão do ser se produz na

34. Cixous é a principal proponente da *écriture féminine* criticada por Jelinek em seus primeiros textos (ver acima). Apesar de nas peças maduras a austríaca seguir recusando uma literatura baseada nas emoções e na intimidade, sua escrita volta a se aproximar das propostas da francesa, para quem aliás seria “impossível presentemente definir uma prática feminina da Escrita”, o que no entanto “não significa que ela não exista”, de um modo que “excederá sempre o discurso regido pelo sistema falocêntrico” e se afasta dos “territórios subordinados ao domínio filosófico-teórico”, só podendo ser pensada “por sujeitos rompedores de automatismos, correndo à margem e que nunca submetidos a nenhuma autoridade” (54). Como logo veremos, vale para Jelinek a proposição de Cixous: “gostamos da inquietude, do questionamento. Há desperdícios no que dizemos. Necessitamos desses desperdícios. Escrever, ao romper o valor de troca que mantem a palavra em seus trilhos, é sempre dar à superabundância, ao inútil a sua parte selvagem” (55).

corrente do discurso do senhor”, do mestre cuja fala tem poder de comando, tem eficácia, cujo significante “é, de saída, imperativo”. Como continua a Bela Adormecida: “Uma mulher diz (...): eu tinha esperanças de, graças a ele, finalmente poder viver. Ela diz: Eu só queria viver para ele, e foi como se só graças a ele eu tivesse encontrado pela primeira vez a minha alma, como se eu não fosse nada mais que uma casca vazia sem ele” (TM 29). Falando de si em terceira pessoa, ela mostra que constrói a linguagem com *citações*, reiteraões fundando performativamente a norma que parecem apenas seguir.

Se a norma é masculina, só o príncipe encantado pode conferir à Bela Adormecida dignidade ontológica, garantir que sua existência seja vista e sentida como vida e não como uma espécie de morte, uma morte em vida que sequer permite descanso. É ele que pode “me elucidar quem eu sou, sendo que eu já a partir desse beijo bem posso concluir quem você é” (28). Repetindo a espera pelo príncipe, a princesa reforça sua autoridade, como numa profecia que se autorrealiza: “Você simplesmente vem de lá e alega ser príncipe. Pois muito bem, tem que ser mesmo, pois eu neste momento pareço acordada, o que só é possível com a sua intervenção, como me informou por sua vez a Senhora F[ada]”. Mas no fundo não importa: “de todo modo tenho que pegar o que me dão”. Por isso, quando o príncipe a beijar, será “de tal maneira que, ao abrir os olhos, ela só verá a *ele*, a ele no lugar de tudo, ele-tudo” (Cixous 1995: 17). A réplica do príncipe, que desde o princípio diz claramente “eu sou o poder”, leva adiante essa lógica: “Que bom que a senhorita logo reconheceu que deve sua existência a mim e apenas a mim” (TM 31). Daí, ousa tirar ainda mais consequências: “Eu gostaria de ser o Eterno, e talvez eu seja, pois até agora não morri, e sim, muito pelo contrário, cheguei a ressuscitar uma morta”, e “provavelmente até fui eu mesmo que a fabriquei. Se eu sou Deus, eu posso” (31-2). O tom da peça é comicamente absurdo; a situação apresentada é tragicamente opressora.

O príncipe, o homem, é Deus, Senhor, ser-para-si acima do tempo e do mundo (e universal, supostamente acima da divisão de gêneros), enquanto a princesa, a mulher, é escravo que do senhor recebe a vida, corpo jogado no mundo e por isso sujeito à morte e ao tempo, o que reforça sua necessidade de se submeter enquanto é tempo ao senhor marido: “Porque eu sou Deus pude fazer isso então, dar um sinal à existência para que agora, quando te beijei, ela desse corda no relógio, soltando-o da coleira como um cão raivoso pulando sobre você, e é dada a partida para o envelhecimento!” (32). A certeza exagerada do príncipe a respeito do próprio poder faz dele uma caricatura ridícula, efeito que explicita paradoxalmente “a dependência inesperada do mestre em relação ao escravo para estabelecer sua própria identidade pela reflexão”, como Butler explica a “estrutura hegeliana da reciprocidade fracassada entre mestre e escravo, em particular” (2006: 60),

onde vê justamente uma clara “dimensão cômica” (62). Pois, se “vem-a-ser para o senhor o seu Ser-reconhecido mediante uma outra consciência” (Hegel 1992: 131), o escravo ou a princesa, fica claro que sem esse outro o senhor não é senhor.

Por isso ela questiona: “Mas quem é você realmente verdadeiramente? Qual é o país que você tem intenção de governar? Aposto no meu” (28). Só o casamento fará dele um rei, o reino da princesa é o dote sem o qual também ele ficará para sempre no “pré-estágio” do poder masculino. Para Lacan, se o sujeito masculino precisa “*ter* o falo”, a posição feminina é “*ser* o falo”. Ora, aquela que quer ser (o falo) e nisso questiona (interroga e põe em questão) o mestre é *a histérica*: aquela que “põe o mestre contra a parede”, desafiando-o com um “mostre-me se você é homem” que é ao mesmo tempo um “bancar o homem”, uma identificação com o homem, mas “com o homem como aquele que não é pleno, que também está insatisfeito, e cujo gozo é castrado”, segundo Colette Soler (2005): “o discurso do mestre/senhor encontra sua razão no discurso da histérica”.³⁵ Assim Lacan adapta a dialética de senhor e escravo em uma entre mestre e histérica, par que atravessa a história e as histórias – “hystória”, na escrita do psicanalista – revelando-as como “falsificações, ficções” à medida que não escapam aos limites da narrativa (Soler 2018: 8-9). Ao que acrescentaríamos: seja essa narrativa um drama ou um conto de fadas. Como resume Butler (2006: 61-2), se a mulher é “‘ser para’ um sujeito masculino”, mas este por sua vez precisa dela para “reconfirmar e aumentar sua identidade”, então ambas as posições “devem finalmente ser entendidas como fracassos cômicos” ainda que só lhes reste continuar a “articular e encenar essas impossibilidades repetidas”.

Graças ao fracasso cômico da reciprocidade, abre-se espaço para questionar e desviar a lei masculina: “uma vez desperta, seria outra história. Então quiçá haveria duas pessoas. Com as mulheres nunca se sabe” (Cixous 1995: 18). E eis que a Bela Adormecida começa mesmo a duvidar da solidez da autoridade do homem, opondo seu poder terreno ao suposto poder absoluto: “Você acredita mesmo que é a mesma coisa se dizem: Deus está aí, ou: O príncipe está aí” (TM 34)? Se “um príncipe afinal pode ser deposto”, a princesa chega mesmo à conclusão extrema de sua própria potência, vendo-se como quem pode derrubá-lo: “afinal, pelo menos por um tempo, também fui eterna” (ibid.). A ameaça de empoderamento obriga o príncipe a uma reação mais dura: “Já vi tudo: se eu não te

35. “A histeria é uma patologia cuja questão central gira em torno da identidade de gênero, patologia que marca o sofrimento diante da assunção de um corpo marcado pela diferença sexual e sua genitalidade. Daí por que uma das características principais da histérica diz respeito ao modo de construir identificações que possam reforçá-la, por imitação, em uma posição feminina que aparece insistentemente em questão” (Safatle 2006: 383). Soler (2005) nota que a identificação da histérica com o homem pode aparecer “sob a forma de semblantes da hiperfeminilidade”, mas também que “essa definição, essencial, não especifica a histérica como mulher”, mas “implica até que em todo sujeito existe a histeria”.

esclarecer você nunca vai compreender o seu Ser” (ibid.). Ele explica que se a princesa quiser possuir o próprio ser, “então em primeiro lugar ainda tem que acontecer algo que eu já vou lhe mostrar” (34-5). Então ele “*veste alguma roupa de animal de pelúcia com um pênis muito grande*” (35). A Bela Adormecida reage com repulsa, acusando-o de ter se tornado “um completo outro”, mas também entende que agora ele “mostra sua alma” (35-6). Mas ele insiste na posição de Criador e nega qualquer iniciativa da parte da princesa (“só encontrei o que esperava encontrar. Só criei o que de todo modo queria criar” [37]), e dá a entender que o destino dela (seu ser, sua vida) ainda não está garantido, dependendo ainda de certa consumação: “É um cadáver diante de mim? Ou o quê? Bom, vamos ver isso agora mesmo!” (37-8).

Então ele “estende para Bela Adormecida uma fantasia de pelúcia branca de coelho, com uma vulva bem acentuada, e indica que ela vista, e ela o faz (...) ambos começam logo a acasalar como selvagens” (38). Consumado o casamento, firmados e confirmados os papéis (afinal, desde Austin “eu os declaro marido e mulher” sempre foi o exemplo clássico do performativo), os dois justificam sua escolha como uma pela *vida*, numa última fala em coro: “sabemos que um dia estaremos mortos e no entanto vivemos. (...) Ainda não vamos tão longe a ponto de corrigir o pressuposto de que temos que morrer. Mas dizemos em todo caso que estivemos mortos e que agora vivemos. Experimentadas as duas coisas – não tem comparação!” (38-9). Como coloca Butler (1997: 130), lendo Nietzsche com e contra Hegel, “uma tal moralidade de escravo pode estar baseada no cálculo sóbrio de que é melhor “ser” escravizado de tal modo do que nem ‘ser’”. Esse constrangimento das possibilidades a uma mera oposição entre ser e não ser a leva a perguntar: “Sob quais condições uma lei monopoliza os termos da existência de modo tão completo? (...) Há uma possibilidade de ser em outra parte ou de outro modo, sem negar nossa cumplicidade na lei a que nos opomos?” (ibid.). Se há, deverá ser buscada para além da escolha (ou do destino) da Bela Adormecida.

Rosamunda, princesa de Chipre, de Helmina von Chézy, é uma “grande peça romântica em quatro atos, com coros, acompanhamento musical e dança”, mais lembrada pela música incidental de Franz Schubert.³⁶ Narra o esforço da personagem-título de retomar o trono da ilha, seu de direito, do governador Fúlvio, que matou seus pais e agora tenta

36. Que também compôs a *Lied* que dá nome ao ciclo, sobre poema de Matthias Claudius: “A DONZELA: Vai embora! Ah, vai embora! Vai, bravo homem de ossos!// Ainda sou jovem, vai, querido!// E não me toques.// A MORTE: Dá tua mão, figura bela e doce!// Sou amigo, não venho castigar.// Tem ânimo! Não sou bravo,// Hás de dormir suavemente em meus braços!” (<https://oxfordlieder.co.uk/song/2616>, tradução nossa).

frustrar seus planos, primeiro por meio de intriga, depois pedindo-a em casamento e finalmente tentando envenená-la; todas as tentativas fracassam, ele é morto pelo próprio veneno, e Rosamunda sobe ao trono. A peça estreou em 1823, mas as composições de Schubert, mesmo incluindo algumas de suas mais belas, permaneceram incompletas. Muitos atribuem isso à mediocridade do texto de Chézy (considerado perdido até 1996).

No terceiro dos *Dramas de princesas*, a figura de Rosamunda combina a princesa da peça com a escritora que a imaginou, ambas lutando contra a submissão do trabalho das mulheres a “critérios de avaliação especificamente masculinos” (como disse Jelinek), contra um mundo em que jamais poderão ser reconhecidas. Nesse sentido, a peça se aproxima ainda mais das preocupações mais caras à autora austríaca, que também se vê como alguém cujo trabalho não pode ser reconhecido: não só ela diz que “os homens não podem compreender o que eu escrevo” (pois “o mestre não pode compreender aquele que ele oprime”), mais ainda, para eles isso “não é necessário” (Jelinek e Lecerf 2007: 61). Temos aqui, pois, a primeira experiência feminina de autonomia por meio do trabalho, como “o escravo [que] labuta e se torna ciente de sua própria assinatura nas coisas que faz” (Butler 1997: 36). Mas “essa assinatura é apagada quando o objeto é entregue ao senhor, que o carimba com *seu* nome, o possui, ou o consome de algum modo”; fazendo desse trabalho uma “marca que regularmente se desmarca, ato signatário que se apaga no momento em que circula, pois a circulação aqui é sempre uma questão de expropriação pelo senhor” (38). A assinatura negada “se torna o lugar da duplicação da posse e, portanto, *monta o palco para uma cena de contestação*” (ibid., grifo nosso).

Como as duas peças anteriores, esta começa com um longo monólogo introdutório (não atribuído a nenhuma personagem, mas podemos deduzir que se trata de Rosamunda), feito de imagens confusas e misturadas: o resultado de um desastre, entre naufrágio e acidente de carro, talvez uma metáfora para o fracasso das suas tentativas profissionais e afetivas, sua sensibilidade (julgada como excessiva) ao que vê como injustiças, sua necessidade de lutar contra elas pela escrita (que não tem poder algum para modificá-las), sua incapacidade de ceder à leveza e à alegria, de adentrar “o círculo dos viventes”:

Infelizmente a água penetrou meu corpo. Embora eu só quisesse dar de beber às minhas imagens. (...) Tudo me consterna, até o que não me concerne. Assim sou e assim permaneço, no mundo só vejo o novo e o turvo. (...) Uma banhista num biquíni sexy, isso é que eu queria ser (...). Mas da banhista de repente surge o sério, só porque tive de representá-la eu. (...) Ondas cortantes, escrevo e escrevo, sou a rainha do mundo, só falta alguém alguma vez me ver. (...) não tenho voz e nem ganho votos. Não posso mais dizer o que quero ou por quê (TM 43-7).

Fala então Fúlvio, que mistura habilmente sedução e ofensa na tentativa de se manter no poder (pois o que se disputa é, em primeiro lugar, um poder *na linguagem*):

“não desvie o olhar, ofereça-se por favor à situação que acaba de se oferecer aí, nesse bar, onde a luz um tantinho melancólica se apegou a pessoas confusas como você” (49). As pretensões profissionais da princesa (ao trono e à escrita) são menosprezadas, vistas como uma ofensa ao homem, que se sente ignorado: “Você olhava sempre só para a glória, que supostamente te sorria. Você me ignorava, preferia descrever a força da minha insignificância. Porque você caçava um outro significado!” (50). Ele zomba da posição ambígua de Rosamunda, querendo a alegria do mundo, mas se mantendo à parte: “Acreditava que era possível te procurarem e evitarem ao mesmo tempo?” (ibid.). Com isso parece fragilizar a oponente: ela o ataca, chamando-o de monstro, mas prossegue com uma série de confissões de fracasso na forma de infindáveis pedidos de perdão: à mãe, à escrita, à obra, à natureza, a suas roupas, a sua coxa e a sua bunda, ao “chão onde pisam pés de mulheres” (“por entrarem em cena atrasadas”) (51-2).

Diante da aparente desistência de Rosamunda, Fúlvio reduz a agressão e enfatiza a sedução, afirmando ter aprendido a não ser mais um machista: “já se passou o tempo em que uma deusa do amor, por paixão e persuasão, era chamada de vagabunda” (52). Aposta, assim, na liberdade e satisfação sexuais como solução para o impasse: “eu ficaria contente de ver o mundo inteiro trepando, todos ficariam de bom humor” (ibid.). Render-se aos encantos do homem é a melhor opção para sua adversária, opção pela vida, pela alegria (“sempre há uma festa nos chamando”) e pelo prazer, contra a sisudez e rabugice da intelectual:³⁷ “sua língua vale mais do que esse discurso que ela solta, essa língua solta. Isso é só show. Eu corto fora essa sua língua, e agora, onde foi a palavra? Vê, ela foi embora! A palavra agora com certeza não vai ser mais tão má como você a educou” (53). Numa última humilhação, Fúlvio insinua que essa seria a única opção de Rosamunda, indesejável apesar de se considerar tão superior (54). É oferecida à mulher uma forma de *gozo* como possível saída à sua condição subalterna, oportunidade de emancipação que já estaria dada, dependendo somente dela (como suposto sujeito autônomo) aproveitar. Mas trata-se na verdade daquele “imperativo do gozo” atribuído por Lacan a um supereu não mais repressor (como em Freud) próprio ao capitalismo avançado. Um gozo ele mesmo “capitalizável” à medida que, estando “sempre em falta”, exige “sempre mais, mais um esforço”, produzindo uma culpa constante; um “gozo fálico” que “não se limita, no entanto, ao registro do erotismo”, passando a gerir todo o “conjunto das realizações do sujeito no campo da realidade” e constituindo “a substância de todas as satisfações capitalizáveis” (Soler, 2005). Esse gozo, “aquele que a castração deixa ao ser falante”, passa a ser “igualmente oferecido a todos”, homens e mulheres, que têm agora (com “a

37. É notável a semelhança com as censuras feitas ao feminismo de Jelinek, como vimos.

evolução das mentalidades, dos costumes e dos grupos sociais”) a liberdade de competir por ele, no regime que Soler chama de “unissex”, concluindo: “Para novas possibilidades, portanto, novos tormentos para as mulheres” (ibid.). Tormentos alçados a meta por certo feminismo liberal baseado no “empoderamento” e no sucesso da mulher como indivíduo.

Talvez seja por isso que a resposta de Rosamunda une mais uma vez revolta e resignação: “Monstro! Inconveniente! Herege! Um par perfeito para mim!” (ibid.). A princesa zomba de si mesma por ter pretendido ser “bem-sucedida, bem-aventurada”, “feminista-fundamentalista solteira por convicção” (ibid.). Ela cita um discurso feminista que ela mesma teria escrito (“Eu exijo de uma vez por todas que as mulheres tomem para si cada vez mais o direito de viver sua sexualidade” e “que as mulheres tomem para si o direito de viver de uma vez por todas”), apenas para renegá-lo: “Antes, escrevendo, eu ainda estava bem feliz. Agora, revendo, de repente não ficou mais tão bacana” (ibid.). Olhando em retrospectiva, tudo “volta a ser como sempre” (55), o discurso não mudou nada. Fúlvio aproveita para questionar o feminismo de Rosamunda como ódio ou medo dos homens: “Por que você deixou as mulheres tomarem tanto do seu tempo? Isso também já me ocorreu: por que é que você fica tão assustadiça ao ser tocada por um homem?” (ibid.) Quer se queira quer não, a dominação masculina seria insuperável, pois poder engendra poder, sendo a resistência da mulher mero ódio estéril, ressentimento que causaria mais mal a ela do que ao homem (56). Seguindo com as mais reiteradas críticas às feministas, Fúlvio acusa seu “vitimismo”: “por que você é uma vítima e tem que se fazer de vítima e foi feita de vítima e (...) justamente quer se tornar uma vítima, quer se tornar justamente a minha vítima”? (ibid.).

Mas o ataque de Fúlvio dessa vez falha. A resignação de Rosamunda se torna ira, e é justamente a derrota como mulher (a incapacidade de *ser para um homem*) que lhe dá novas forças: “Por favor me diga finalmente o resultado da minha falha! Para eu saber quão longe errei o alvo quando mirava no erotismo”; se ela não acertou o alvo, nem por isso deixa de atirar: “Eu atiro meu ódio no concurso de canção (...), atiro meu ódio na entrada da garagem e nessa casa que você, rapaz, deve reger em nome de meus pais, (...) atiro e atiro o ódio, atiro e atiro esse ódio há muito envelhecido, vencido” (57-8). A energia autoderrisória do ódio lhe dá forças para expulsar o oponente, mesmo que destrua a si mesma junto: “Acredito que agora você deva descer. Bem agora o ódio prega raízes no meu coração, (...) em mim é que ele bate! (...) É o ódio, que avança sobre os campos, tranquilo, descontraído, seguro de si, semeando grãos com suas mãos. De algum modo isso também é positivo” (60-1). Sem poder ter o que deseja, Fúlvio desdenha: “Tenho que descer. Enfim, essa hipocrisia da sociedade já está me irritando” (61).

A explosão de ódio da mulher – a *fúria* que move a escritora, como insiste a própria Jelinek (2005) – parece corresponder àquele “dispêndio monstruoso de energia” que para Düttmann (2007: 8) “é o custo do exagero”, aquele excesso que víamos como base da escrita da autora bem como de seu feminismo, e que amedronta aquele que o testemunha. Ora, fica explícito que há uma forma de *gozo* por parte de Rosamunda (e quiçá em toda a escrita de Jelinek) nesse exagero, nesse ódio. Mas não se trata mais do gozo fálico proposto (imposto) por Fúlvio. Nesse exagero improdutivo, puro desperdício de energia (preconizado por Bataille), há a marca de um gozo Outro, que Lacan via justamente como feminino: “gozo suplementar [i.e., fora da lógica do complemento] que a feminilidade furta e que faz dela, não um outro sexo, mas o Outro absoluto” (Soler, 2005). Além do princípio do prazer, o sujeito também não calcula o desprazer, entregando-se à dor e à destruição – inclusive de si, pois se “a histérica quer ser, a mulher quer gozar” – de “um gozo diferente, que Lacan qualifica de louco, de enigmático”, um silêncio que “não se inscreve e permanece indecifrável” (ibid.). Assim Rosamunda põe ponto final da peça que leva seu nome: “Minha voz. Não diz nada” (TM 61).

Em alemão, *Stimme* é tanto “voz” quanto “voto”, reforçando a inseparabilidade de linguagem e poder, da fala e do falo. A mulher-escravo “obtem uma sensação de autorreconhecimento no fim do capítulo, mas não ao ler sua assinatura” (que “foi rasurada pela do senhor”) e sim “no próprio confisco da assinatura, na *ameaça* à autonomia”; o alento vem, estranhamente, “do status radicalmente frágil do escravo” (Butler 1997: 39). Se ela vê “implacavelmente sacrificado” o objeto que lhe dá sentido (a escrita, para Rosamunda e Jelinek), então seu próprio ser é “implacavelmente autossacrificante”: “o que é irredutivelmente seu é seu próprio desaparecer” (40). A fala final de Rosamunda o comprova: vitoriosa no debate, só lhe resta reiterar a própria mudez.

Os três primeiros *Dramas de princesas* repetem uma mesma forma textual: o embate entre um homem e uma mulher, como num núcleo mínimo, denominador comum da forma dramática. Mas, como é característico dos textos de Jelinek, não há diálogo real entre as duas partes, imersas cada uma no próprio discurso. Nem há o bom funcionamento que a tradição cênica sempre reiterou como norma de maestria dramatúrgica (mesmo se empregado para representar a incomunicabilidade). Se o drama parte “unicamente da reprodução das relações intersubjetivas” é porque a esfera “do ‘inter’” parecia ao homem (renascentista) que o criou “o essencial de sua existência”, ali ele entrava “como membro de uma comunidade” onde “seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática”,

por meio de seus valores máximos: “liberdade e formação, vontade e decisão”, excluindo “tudo aquilo que estava aquém ou além” de sua *decisão de agir* (Szondi 2001: 29).

Ora, as princesas de Jelinek, no “pré-estágio” da existência, na impossibilidade de Ser, estão certamente excluídas dessa subjetividade dramática voluntarista, da gramática desse “sujeito universal” moderno tão claramente masculino. Que diálogo ou intersubjetividade é realmente possível entre princesa e senhor, seja ele a (o) Morte, o Príncipe encantado ou um Governador usurpador? “Poupada pelo senhor, ela é conservada como uma coisa é conservada. Ela reconhece o senhor, mas não é reconhecida por ele” (Hyppolite 1974: 171). Como diz Butler (2006: 20), à medida que “um falante pode se sentir seguro de que tem lugar uma conversação” enquanto “o outro pode ter certeza de que não”, entra em ruína “a própria noção de ‘diálogo’”, reduzida a “um modelo liberal que assume que os agentes falantes ocupam posições iguais de poder e falam com as mesmas pressuposições sobre o que constitui ‘acordo’ e ‘unidade’ e, de fato, que esses são os objetivos a serem almejados”. Os problemas de gênero, a reificação do feminino, não são exprimíveis no modelo ideal do reconhecimento mútuo entre indivíduos, da intersubjetividade *dramática* (essa *gramática* moral em voga na teoria política contemporânea, ver por exemplo o pensamento de Axel Honneth). Não há relação sexual, dizia Lacan.³⁸ As protagonistas do ciclo se movem antes no campo do sem expressão, em algum lugar entre “a alma fechada” e o “mundo das coisas” (Szondi, loc. cit.). À *performatividade da repetição dramática do gênero* de que fala Butler corresponde, em Jelinek, a *perversa repetição do gênero dramático*.

Mas também não se trata de representar a mulher como mera vítima de um sistema que a reifica e que lhe nega o reconhecimento. Já vimos que o questionamento da posição da mulher como vítima ressentida (inclusive em certos feminismos) é central para o feminismo peculiar de Jelinek, sobretudo na relação com a tradição do (melo)drama, e em sua *Rosamunda* essa recusa ganha expressão particularmente pungente. Seria importante lembrar, com a psicanalista Maria Rita Kehl (2015: 182), que

o melodrama é o gênero em que o ressentimento adquire estatuto moral de paixão romântica, representada a partir de personagens que sofrem porque são autênticos (contra o pano de fundo da hipocrisia social), porque são puros (diante da imoralidade e da corrupção), porque são inocentes demais para viver nesse mundo mau. Tal superioridade moral e espiritual justifica o fracasso e o isolamento de que se lamentam: há sempre uma tonalidade patética no herói ressentido. A *estética do ressentimento* é melodramática.

38. “Certamente há significantes casados na linguagem, significantes de sexo, homem e mulher (...). E discursos certamente tentam parear esses significantes. Mas o pareamento não funciona além das aparências, (...) pois esses [significantes] não são nada mais que semblantes que projetam toda manifestação da diferença sexual no registro do teatro, de fato no da comédia” (Soler 2018: 11).

Os *Dramas de princesas* são e não são “dramas”³⁹ também porque mimetizam – criticamente – essa estética e a posição subjetiva que a acompanha. A própria narrativa original escrita por von Chézy parece se encaixar no gênero do melodrama, descrito por Ismail Xavier como “afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias” (apud Kehl 2015: 183). Mas é possível ver *um núcleo melodramático escondido em todo drama*, gênero baseado no foco no protagonista que enfrenta um mundo que não o reconhece: como Hollywood bem sabe, o herói ressentido “conta com a vantagem secundária de parecer ‘profundo’, introspectivo, psicologicamente interessante” (105). A própria lógica do protagonismo se baseia numa exclusão: “o reconhecimento de alguns exclui necessariamente o dos outros – o reconhecimento se efetiva ao produzir o destaque de uma minoria contra o pano de fundo do anonimato geral” (298). Comparemos esse quadro com a análise de Peter Szondi sobre o drama burguês, que tem “seu herói paradigmático na vítima impotente da arbitrariedade absolutista”, o burguês que enquanto “não se rebelar contra o absolutismo e declarar sua pretensão ao poder, (...) viverá seus sentimentos e, impotente, deplorará no teatro a sua própria miséria” (Szondi 2004: 158). Esse drama serve enquanto “o burguês quiser praticar a compaixão como espectador no teatro” (ibid.), compaixão negada por Jelinek, sobretudo na caracterização das figuras femininas, pelo que foi muitas vezes admoestada. Mas é importante notar que essa crítica de Jelinek a uma posição feminina ou feminista baseada em um vitimismo ressentido⁴⁰ não pode ser equiparada à censura exercida pelo pensamento conservador⁴¹ (na esteira de Max Scheler e Nietzsche, também citados por Kehl), o qual corresponde antes às imprecizações de Fúlvio contra Rosamunda. Pois, se o ressentimento é mesmo qualidade dos “escravos” com sua “dependência infantil” do senhor, incapazes de agir contra ele (Kehl 2015: 17), e se para Jelinek a mulher ocupa a posição do escravo numa dialética hegeliana, então seu ressentimento é “sintoma de um impasse, não individual, mas histórico” (202), e não poderá ser resolvido meramente pela adoção de uma “moral do mestre” ou pela afirmação da vida contra o ódio e a impotência. Resta perguntar “como colocar em ato o saudável impulso de reação imediata aos agravos nos casos de impotência objetiva diante da força de coerção do opressor” (18).

39 “Nesse tipo de trabalho, a lembrança do drama é um ‘resto’ do drama e do diálogo, um futuro possível do teatro com o drama, e não do teatro dramático” (Lehmann 2012: 75).

40. Possível “base afetiva para a criação de um forte sentimento identitário – o que põe em causa o caráter pretensamente progressista das atuais micropolíticas identitárias” (Kehl 2015: 304).

41. Ver, por exemplo, a descrição do presente como uma “era do ressentimento” composta tanto por “todo o blábláblá da luta de classes” quanto pela “preocupação com a realização pessoal” por parte das “mulheres inférteis contemporâneas”, incapazes “de encontrar um homem que queira fecundá-la[s]” (Pondé 2014).

Para a escritora como para a psicanalista, há que “passar pela condição da escravidão sem ocupar subjetivamente a posição de escravo” (20). Se “o derrotado só se torna um ressentido quando ele deixa de se identificar como derrotado e passa a se identificar como vítima, sobretudo de vítima *inocente* de um vencedor que, nesses termos, passa a ocupar o lugar de culpado” (23), Jelinek buscará na experiência da mulher (da “princesa”, ocupante de um relativo lugar de poder) a corresponsabilidade em seu próprio prejuízo, “no mínimo por ter cedido sem lutar, sobre algo que dizia respeito a seu desejo” (24) – diz Kehl remetendo à célebre fórmula ética lacaniana. Há que se assumir que “ninguém está acima das relações que homens e mulheres estabelecem entre eles”, isto é, “ninguém distribui prêmios e castigos, organiza os dons conforme os méritos e os deméritos, ninguém faz justiça por nós”; só há saída para o ressentimento da mulher histérica se ela se faz “irmã do homem em sua orfandade comum” (95) – acrescentemos que a irmandade não é uma aliança puramente amigável, mas inclui conflitos ferrenhos.

Mas antes que isso seja possível, o homem terá de sair de cena, ao menos por ora. Se a posição da histérica questiona a aptidão do mestre para ocupar o lugar de poder, nesse mesmo movimento acaba reafirmando esse lugar, enunciando uma demanda por um mestre (a histérica é “uma inconsolável do pai”, diz Soler [2005]). Diante desse impasse, a mulher tem agora de se ver consigo mesma, com a própria escravidão. Para poder *atravessar a fantasia* que sustenta sua posição ressentida e passar *da impotência ao impossível*, como queria Lacan. “Assim como a oposição entre os homens leva a dominação e servidão, também, por uma inversão dialética, dominação e servidão levam à libertação do escravo” (Hyppolite, loc. cit.); mas “o caminho da dominação é um beco sem saída” e apenas “o caminho da servidão é o verdadeiro caminho da libertação humana” (174). Reconhecendo o fracasso do reconhecimento mútuo, Rosamunda expulsou seu senhor de cena. A princesa ficou sozinha no teatro, mas sua voz que “não diz nada” ainda terá muito a dizer. Nada está resolvido. Pois o mestre que era externo ao escravo “reemerge como a consciência do próprio escravo”, como autocensura, “efeito da transmutação do mestre em uma realidade psíquica”, uma introjeção do poder “que constitui a autoidentidade do sujeito”, lembra Butler (1997: 3). A filósofa nota um fato habitualmente negligenciado na “narrativa liberacionista” que a dialética de senhor e escravo representou “para várias visões políticas progressistas”: que a resolução da dialética entre senhor e escravo é “distópica” (31). A princesa em Jelinek, como o escravo em Hegel, “descarta o ‘Senhor’ externo apenas para se encontrar (...) submetido a várias normas e ideais” (32), sendo essa subjetivação o terreno por excelência da desigualdade

de gênero (muito mais que o embate frontal preferido pela forma dramática). Emerge a figura da consciência infeliz. O drama continua, mas saímos do reino dos contos de fada.

A quarta peça investiga a biografia de Jacqueline Kennedy, primeira-dama dos EUA de 1961 a 63, quando do assassinato de seu marido; vemos, portanto, a princesa no auge do poder possível para ela: não se tornou de fato rainha, mas está ao lado do rei, servindo-lhe de fortaleza e propaganda, responsável por “falar com a população, que me deu sua confiança de presente, mas de mim não recebeu nada em troca” (TM 67). A autora indica que Jackie pode aparecer no seu clássico conjunto Chanel ou de peruca, como era vista no fim da vida (por causa da quimioterapia); as escolhas de roupas são a grande obsessão ao longo da peça: “Sempre falaram sobre minhas roupas, quase mais do que sobre mim, e isso não é pouco! Ela era a minha escrita, a minha roupa”. A rubrica indica ainda que “ela deveria trabalhar duro”, arrastando atrás de si “todos os seus mortos, as crianças, bem, o embrião e os dois bebês mortos não são tão pesados, mas por sua vez os homens mortos, Jack, Bobby, Telis (“Ari”), isso já dá um belo peso, não?! (...) de todo modo do crânio do Jack está faltando todo um pedaço” (TM 65). A ação simboliza a tragédia de Jackie, sobrevivente quase solitária do que a mídia sensacionalista chamou *a maldição dos Kennedy*, e deixa a atriz “cada vez mais sem fôlego, ofegante”, até que ela não aguento mais e precise terminar o monólogo (65-6), constituído por um só parágrafo, duas vezes maior que cada uma das três peças anteriores.

Apesar disso estamos longe da figuração da mulher “sob o único ângulo da vítima, da santa, daquela que sofre”: ela é “cúmplice do sistema masculino” e por isso “só pode inevitavelmente fracassar” (Jelinek e Lecerf 2007: 62). Se o ressentimento vem de “uma solução de compromisso entre os sentimentos de revolta/insatisfação e a subordinação às condições impostas pelo poder”, Jackie Kennedy será caso exemplar para investigar a experiência dos “que se sentem prejudicados [mas] não ousam alterar os termos da ordem” (alimentada por ela como primeira-dama), experiência do ressentimento como “*revolta submissa*” (Kehl 2015: 286). Ora, essa perspectiva crítica nos leva a questionar o sentido que assume aqui a forma do *monólogo*. Se a “expressão predileta” do ressentido “é o monólogo interior, produzido incessantemente em consequência de sua recusa em fazer contato com o outro” (105), podemos dizer que a autora elabora nas peças uma série de *monólogos exteriores* que se entrecruzam afastando assim os modelos dramáticos (o lirismo tchekoviano bem como o “teatro do íntimo” strindberguiano). As superfícies textuais de Jelinek formam um *teatro do “êxtimo”*, neologismo de Lacan para marcar “a presença da exterioridade na intimidade” do sujeito e “a resultante não-distinção e

identidade do exterior e do íntimo” (Pavón-Cuéllar 2014: 661). Ali, “o íntimo é Outro – como um corpo estranho, um parasita –, a presença parasitária da linguagem” (663).

Não há linearidade no longo bloco de texto, um fluxo de consciência pouco lógico, como as lembranças alucinatórias de uma moribunda (ou já morta, como ela mesma diz). Circula-se livre e obsessivamente⁴² por certos assuntos: as roupas, o corpo, as expressões e atitudes calculadas (mesmo diante das piores tragédias), o uso de drogas, o câncer, o modo de lidar com as dificuldades na família e a rivalidade com a amante do marido, Marilyn Monroe. Não obstante, um tema comum une as reflexões: a construção meticulosa pela primeira-dama de uma imagem de si a ser apresentada ao público, seguindo (ou melhor, *performando*) as normas e exigências do poder: “É preciso prover tudo com pompa e circunstância, só a si mesma é que não, é melhor você mesma permanecer simples, para isso é claro que é necessário, justo na maior discrição, no mais sussurrado tom de trivialidade, um jeito ousado”; assim Jackie “entra em cena como um milagre de Maria” (pois é “um milagre que uma imagem como eu saiba falar”), como “os passos que as pessoas ouvem diante da porta, fazendo-as paralisar de medo” – eis o que significa soberania (TM 67). Mas Jackie conhece (seja porque está próxima da morte, seja porque tem um saber cínico sobre os mecanismos internos do poder, seja ainda porque não é bem uma personagem dramática que só saberia aquilo que verossimilmente pode saber) o caráter violento desse processo de subjetivação: “Você precisa ser o próprio cativo, só então também vai poder cativar os outros” (TM 67). Nada pode escapar à transformação da realidade em imagem, da imagem em norma, nem mesmo os filhos, nem mesmo na morte do pai: “dispostos diante de mim com seus rostinhos comportados, os sapatinhos vermelhinhos, os casaquinhos azul-claro, eu não os embonequei direitinho?, isso fica com as pessoas por séculos, na memória”, tudo para “convencer as pessoas dessa morte encantadora, (...) a morte na figura de duas criancinhas” (72).

Nesse sentido a obsessão da primeira-dama pelas roupas ganha relevância. Gilda de Mello e Souza (1996: 25) viu na “ligação da moda com a divisão em classes e a divisão sexual da sociedade” seus dois aspectos fundamentais, e analisou com perspicácia particular o ponto de encontro de ambos. Jackie Kennedy foi a mulher que desenvolveu a “distinção estética da elegância” pela qual marca sua posição social, isto é, o “polimento das maneiras” e uma “composição elaborada dos gestos” que constituem o “elemento dinâmico da moda” (134). Mas também precisou de “uma curiosa técnica de avanços e

42. “O sentido próprio é obstinação [*eigene Sinn* = *Eigensinn*, N.T.], uma liberdade que ainda permanece no interior da escravidão” (Hegel 1992: 134).

recuos, de entregas parciais, um se dar se negando, que é a essência da *coquetterie*” (92),⁴³ porque teve no casamento a única possibilidade de garantir uma posição social (“Eu tive que casar, de outro modo não tinha como demonstrar meus encantos, eles precisavam mesmo de um endereço fixo” [TM 73]) ao mesmo tempo que lhe é interdito tomar uma iniciativa direta. E “como as modas vigentes são sempre as da classe dominante, os grupos mais próximos estão, a cada momento, identificando-se aos imediatamente superiores através da imitação da vestimenta” (Souza 1996: 130). Mas não há dominação *unilateral* do povo pelos mestres: as pessoas olham para seus ídolos “como quem vê a si mesmo no espelho”, almejando ser como eles; mas também se expressa, como opinião pública, para “se tornar o fator decisivo, a medida para nós soberanos” (TM 70).

Mesmo assim Jackie não deixa de crer na própria autonomia, vendo a própria sujeição como obra sua. Como explica Marilena Chauí (1985: 46-7), “quando examinamos a ‘subjetivação’ das mulheres, notamos que lhes foram dadas finalidades ‘internas’ a partir do exterior”, isto é, o sutil procedimento do poder consiste “em dotar as mulheres de vontade e de liberdade para que a interiorização das finalidades externas se fizesse com o consentimento, a colaboração e a cumplicidade das próprias mulheres”. Essa pretensão de autonomia pode até dar origem a um curioso pseudofeminismo liberal, bastante adequado às mídias modernas que tanto reproduziram a imagem de Jackie, figura idealizada da mulher forte, mais poderosa que o marido presidente porque senhora de si. O homem é ridicularizado, mas a zombaria ao mesmo tempo minimiza e perdoa seus defeitos, mantendo-o como verdadeiro detentor do poder: “Logo o Jack começou a assediar essa ou aquela mulher, era só lhe virar as costas, mas isso era da cortisona. Dá tesão” e além disso “nenhuma escapa à sua personalidade” (TM 72). O importante é que a esposa sabe enfrentar a situação e dar ponto final aos impasses: “A coisa com a Marilyn eu finalmente esclareci com o Jack, ele me disse que já tinha terminado com ela antes dela morrer, enfim, ninguém pode responsabilizá-lo por essa morte” (73). Assim as figuras femininas “descarnadas, saudáveis” apesar de sofrerem na carne “os piores golpes”, tornam-se “casas modelo, o showroom da nossa geração e de todas as seguintes” (75). Essa fortaleza torna-se um ideal estoico – não é por acaso que o estoicismo, indiferente à posição de escravo ou imperador, livre mesmo na escravidão, é em Hegel a figura seguinte à dialética do senhor e do escravo.

Ao longo do monólogo, porém, a certeza de si dá lugar ao horror: o horror de ser “os sonhos dos outros” e “estar em todo mundo” (TM 77-8); a lembrança indelével do

43. Vimos na introdução que Jelinek também foi acusada de *coquetterie*, tanto por se ausentar da cerimônia do Nobel quanto pela sua paixão pelas roupas.

interior do crânio do marido, a massa cerebral escorrendo junto com o sangue, manchando o fino casaco (“Eu tentei manter junto o crânio como fiz com toda minha família” [89]); os “abortos e natimortos” (por causa de uma infecção venérea contraída do adúltero Jack), os “nascimentos prematuros”, os “partos demais, mais da metade deles em vão” marcados na sua cintura (87). É justamente porque “tudo é inseguro” que Jackie parece “tão segura”, pois “das figuras públicas exige-se dureza” (83), alcançada graças às roupas e acessórios rigorosamente selecionados.⁴⁴ No fim, só há morte por todos os lados: “A morte no legume, a morte no peixe, a morte na fruta. E a culpa é nossa. A culpa é nossa se tudo isso foi plantado, porque nós queríamos alimentar nossos filhos e maridos” (86). Mas como imagem congelada, Jackie enfrenta a morte, torna-se eterna como um ícone – ou uma morta-viva: “Meu marido pode morrer, meu cunhado pode morrer, vinte mil, cem mil outras pessoas podem morrer”, mas “ninguém tira nada de mim, porque eu poupei tudo, investi tudo na minha roupa, e a mim mesma também. Eu sou e não sou. Eu sou como se fosse um vampiro. Eu estou morta, mas jamais morrerei” (96).

Partimos dos contos dos irmãos Grimm, passamos pela personagem teatral misturada com sua criadora real em *Rosamunda* e chegamos à “realidade” (espetacularizada) e ao século XX com Jackie. A última etapa dessa progressiva aproximação das figuras será *A parede*, onde figuram Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann, cujas vidas e obras são semelhantes em vários aspectos: a primeira, poetisa norte-americana, foi casada com Ted Hughes até ele ter um caso extraconjugal; pouco depois, Plath vedou o quarto dos dois filhos, abrindo as janelas mesmo sob forte nevasca, tomou grande quantidade de narcóticos e deitou a cabeça dentro do forno com o gás ligado, morrendo rapidamente. Um mês antes publicara seu único e semiautobiográfico romance, retratando sua depressão como sensação de estar presa, lutando para respirar, sob *A redoma de vidro* que dá título ao livro. Já a escritora austríaca Bachmann relacionou-se com Max Frisch, cuja infidelidade causou a separação, com grande impacto sobre ela. Dez anos depois, foi levada ao hospital após um cigarro deixado aceso iniciar um incêndio que lhe infligiu graves queimaduras – o abuso de barbitúricos a impediu de sentir a dor, e produziu uma crise de abstinência no hospital que provavelmente contribuiu para sua morte. Seu romance *Malina* (adaptado para o cinema com roteiro de Jelinek) retrata uma mulher escritora que, sentindo não poder mais viver sob a dominação masculina, desaparece sem deixar rastros dentro de uma rachadura

44. “Numa sociedade da reificação, (...) certos atributos da ‘feminilidade’ são perversa e grotescamente transferidos para objetos com a participação das próprias mulheres”; “sua imagem dependente é reforçada pelos objetos mágicos, pois ela depende deles para ser jovem, bela e sadia” (Chauí, 1985: 48-50)

na parede (a obra termina com a afirmação: “Foi assassinato”). Às imagens da redoma e da parede com a rachadura se soma um romance da austríaca Marlen Haushofer (que não aparece em cena, mas é evocada pelas duas outras durante a peça) de onde a peça empresta seu título: lançado em 1963, *Die Wand* (“A parede”) era narrado por uma mulher que um dia se vê totalmente só num mundo morto (referência à ameaça nuclear); separada da catástrofe por um muro invisível (e inexplicável), ela registra em restos de papel sua luta para sobreviver, na tentativa de manter a sanidade.⁴⁵

A referência erudita à literatura feminina dos anos 60 é levada à cena como sátira grotesca de um ritual de sacrifício, remetendo às origens gregas do teatro: “Sylvia e Inge abatem juntas um animal macho (um bode). Rasgam-lhe fora os testículos e se besuntam de sangue. Isso deve ter uma aparência muito arcaica e cruel, bem diferente do que é dito!” (TM 103). Como numa tragédia clássica, as falas são repletas de referências mitológicas desde o início: “Aquieta. Não são de Urano essas sementes que você está arrancando junto com seus dutos, (...) e você também não é Kronos, que simplesmente esparge seu negócio no mar ou na mãe, (...) e o que você definitivamente não é é essa Afrodite, que acaba de subir ali no seu novo biquíni” (104). A autora indica, ainda, que não há divisão de personagens, não está determinado previamente qual das duas fala o quê, e além disso “as personagens também podem se duplicar ou triplicar” e de todo modo “falam por muitas outras” (103). Muitas outras mulheres expropriadas de qualquer poder e qualquer produtividade: “Nunca dá em nada quando a gente põe a mão” e “ali para onde a gente veio só tem pedra” (104). Mas a essa constatação de impossibilidade se soma uma nova ideia, um movimento inesperado e incompreendido de ascensão: “Figuras heroicas? Nós é que não somos. Conduzir um exército à vitória? Não sabemos. Mesmo assim estamos, sob todos os aspectos, absortas num movimento ascendente, mas ainda não absorvemos direito o sentido desse movimento” (106). É a partir dessa oposição entre impotência e ascensão que surge a imagem central dessa última peça, mais tarde tornada ação: a necessidade de escalar a parede invisível que prende as mulheres dentro de casa, fazendo do espaço *privado* um espaço de *privação*. Essa tentativa se dá pelo trabalho, um trabalho insistente de negação do estado do mundo, ou seja, o trabalho da escrita: “Na nossa escrita retumbam sentenças, uma loucura, um julgamento, uma detenção de nós mesmas, mas bum, eis que já tombamos de novo da nossa parede” (ibid.).

Porque a parede é invisível, é difícil de apreender e de galgar. Problema propriamente feminino, uma vez que “os homens jamais iam gastar tempo com uma coisa que não se vê” (110) – e afinal foi a mulher que “lavou essa parede por tanto tempo até

45. Notável semelhança: após o apocalipse, essa mulher sente ter mais liberdade do que jamais antes.

que não se visse mais nada” (113). A mulher aqui se tornou o cético (que vem após o estóico na *Fenomenologia*) que questiona “todas as diferenças internas à vida, as determinações da experiência no conhecimento” (Hyppolite 1974: 186). Também questiona “as situações concretas e particulares no mundo ético”, e se encarrega de “dissolver essa estabilidade, mostrar a nulidade das determinações a que o homem em vão se aferra” (Hyppolite, loc. cit.). Contra essa nulidade, o cético afirma seu eu, sua igualdade a si. Mas “o caráter teimoso e persistente dos esforços do cético será sem dúvida desafiado quanto o cético encontra outro como ele mesmo”; as duas personagens se alternam entre “o prazer infantil e teimoso que o cético tem em assistir a um outro cair” e a “profunda infelicidade quando ele é, por assim dizer, forçado a *assistir a si mesmo* cair em contradições sem fim” (Butler 1997: 45), numa rivalidade vaidosa: “Essa parede é minha! Vai procurar o que fazer em outro lugar! Agora falo eu” (TM 106). Uma diz à outra, transitando comicamente entre sadismo e masoquismo em sua rivalidade: “Bem feito que você tenha sido devorada por [essa parede] (...). Ouço ela te deglutindo. Não deve ser nada agradável. Ouço ela arrancando nacos de você, cravando os dentes em você (...). Deixe-me entrar!” (110). Disputas de quem é a mais bela são frequentes.

Começando o segundo ato dessa quinta e última peça do ciclo, as duas escritoras fazem um resumo de sua situação que é ao mesmo tempo uma declaração de intenções:

- 1) Eu me decido por um aspecto corporal, com relações sexuais, como parte animal e libertadora da vida.
- 2) Não posso me satisfazer promiscuamente e simultaneamente manter o respeito e apoio da sociedade (essa praga!) – pois sou uma mulher: consequentemente: a raiz única da inveja em relação à liberdade dos homens.
- 3) Uma vez que sigo sendo mulher, tenho que ser inteligente e conseguir tanta segurança quanto possível para os anos insuportáveis da velhice, quando (...) não conseguir mais conquistar nenhum parceiro novo. Então está claro: Farei tudo para que eu possa trilhar o caminho habitual para chegar a um parceiro: isto é, me casar. (...) Tenho que combater as fraquezas já mencionadas – amor próprio, ciúme, orgulho (121-2).

Misturam-se resistência feminista e aceitação da ordem patriarcal. Se é impossível conhecer a parede, as duas adotam uma nova abordagem para a escalada: a ida ao mundo dos mortos, ou das mortas, sombras também invisíveis, aquelas que sofreram a dominação masculina antes delas. Levam como oferenda a sopa do sangue do bode sacrificial: elas “enchem tupperwares com o sangue e os empilham cada uma em uma mochila, no fim põem as mochilas nas costas e escalam a parede” (128). Como as escritoras em que são baseadas, as figuras da peça escolhem a morte: “para um vivo, como percebo, não é difícil chegar até as sombras. Eu imaginei que seria mais difícil. Um fogão. Um cigarro. Uma camisola de nylon. (...) As sombras não vieram até nós, então vamos até elas (...). Para que elas se lembrem que não estão sozinhas” (134-5).

Essa morte final tem sentido ambíguo. Por um lado, Jelinek diz em entrevista a Honegger (2006: 26) que “queria mostrar o que acontecia com tudo isso: com a ascensão intelectual ou criativa das mulheres, com Bachmann, Plath, Haushofer. Então esse é o final pessimista – que todas essas ascensões são ridículas no fim” (quando lhe é perguntado se “no seu caso também”, a autora responde afirmativamente). Por outro lado, em outra entrevista a austríaca também diz que, apoiadas sobre o destino das antecessoras, “pudemos (...) construir para nós por assim dizer certas defesas imunitárias. Nós não nos deixamos destruir mais tão facilmente” (Jelinek e Lecerf 2007: 76). Há então certa potência libertadora nessa morte, nessa sororidade de sombras: “renunciei a minha vida de mulher” ou “pelo menos a tomar parte nela” – “sem com isso renunciar a minha feminilidade” – porque “aprendi a saltar do barco a tempo, a abandonar meu corpo por outra coisa que na verdade ainda não saberia dizer o que é” (107). Não se trata de fugir à dor do Real: “Eu vou sofrer talvez. Nós vamos sofrer talvez. Mas não vamos acabar tão feridas e destruídas quanto Ingeborg Bachmann ou Sylvia Plath. Porque, graças a elas, nós aprendemos” (107). Eis por que vale a pena fazer o esforço de, contraintuitivamente, ler na morte das personagens femininas de Jelinek (e dela mesma como autoproclamada morta-viva) certo final feliz.⁴⁶

Essa coisa que a escritora “não sabe o que é”, não será a própria escrita? Colette Soler (2014: 34) lembra que “muitos sujeitos que sofrem podem dizer que encontraram a salvação pelas palavras”, isto é, “no nível da lalíngua”; ora, se Lacan criou esse neologismo pensando sobretudo na escrita joyceana, Soler diz que “nem é preciso evocar Joyce”, bastando pensar num caso mais recente: justamente Elfriede Jelinek! *Lalíngua* (*lalangue*) é a língua que não serve à comunicação, mas ao *gozo*, justamente aquilo que a princípio não se diz, que excede o simbólico e que por isso mesmo o discurso do Mestre visa a normalizar, domar. Um gozo feminino, como vimos com Rosamunda.⁴⁷ Trata-se da inscrição do Real (impossível) no simbólico por meio de “linhas de falha”, “recantos em que cintila o desejo e nos quais o gozo se deposita”, segundo Jean-Claude Milner (2012: 8). Ora, essas falhas ou “equivocos” são justamente os traços centrais e característicos da escrita de Jelinek: seus jogos de palavras, trocadilhos, atos falhos, assonâncias e aliteraões, “desestratificando, confundindo sistematicamente som e sentido, menção e uso, escrita e representado, impedindo, com isto, que um estrato possa servir de apoio para desembaraçar um outro” (12). A compulsão da autora pelo aspecto

46. Para uma primeira tentativa nesse sentido, analisando a peça *Schatten* (*Eurydike sagt*), ver Kon (2018).

47. “No que se refere aos nós do gozo e de lalíngua, há outra via aberta: como esclarecer melhor do que por meio de uma homologia entre lalíngua e a mulher?” (Milner 2012: 123). Já para Joan Copjec (1994: 227), “a mulher é um produto de um ‘simbólico sem um Outro’”, isto é, justamente de lalíngua.

sonoro da linguagem é um gozo da língua naquilo que ela tem de mais distante de um significado, na pura “lalação”. Mas em lalíngua também “acontece de um sujeito imprimir uma marca e abrir uma via onde se escreve um impossível de escrever”, onde algo “cessa de não escrever”: esse “ponto de cessação, que se poderia chamar inclusive de ponto de poesia” recebe diversos nomes: “para uns, a morte; para outros, o obsceno; e, para outros, o sentido mais puro que se atinge arrancando as palavras do círculo da referência ordinária – o que designamos como hermetismo” (39-40). Mais três marcas da obra de Jelinek.

É em torno desse ponto que circula o ofício, herdado de Bachmann, Plath e tantas outras mortas, de *cunhar a fala mesmo sem o falo*. Isto é, fazer “um furo no muro da linguagem”, fazer dela “matéria plástica, transformável de acordo com suas necessidades expressivas”; superar a impotência vitimista assumindo uma posição de “sujeito do desejo, em busca de um significante que o realize” (Kehl 2016: 20). Ainda que essa posição seja impossível, quer dizer, imprevisível no atual campo dos possíveis, forçando essa atualidade a se reconfigurar em direção a algo ainda não realizado e ainda não realizável. Ainda que custe a vida. Sobretudo se significar o fim da vida tal como ela se dá presentemente, vida que só pode aparecer como danificada (“No limite, alguns prisioneiros escolhem a morte como meio de preservar sua humanidade”, uma “afirmação extrema de insubmissão sob regimes totalitários”, segundo Kehl [2005: 20]). Afinal, “ao falar, não exorcizo minha morte, mas a estabeleço; (...) suprimo toda interioridade, e cedo minha enunciação a um fora tão indiferente para com minha vida (...) que não conhece diferença alguma entre minha vida e minha morte” (Foucault apud Butler 2005: 35-6). Entrego-me à repetição da gramática que me precede, mas uma repetição criadora à medida que a distorce. Pois “sem uma repetição que ponha em risco a vida – em sua organização atual – como começar a imaginar a contingência dessa organização, e performativamente reconfigurar os contornos das condições da vida?” (Butler 1997: 29).

DO SEGUNDO SEXO AO SEGUNDO DRAMA

Jüers-Munby nota que as peças de Jelinek “com frequência eram ‘pós-dramáticas’ em um sentido bastante literal”, pois “ela usava e abusava de dramas clássicos de tal modo que eles criavam uma ‘sobrevida’ [*afterlife*, pós-vida] novamente politizada” (2013: 212). Entre 2008 e 2012, Jelinek avançou na formalização desse procedimento desconstrutivo, criando a partir de *Natan, o sábio* de Lessing e do *Urfaust* ou “Fausto Zero” de Goethe⁴⁸

48. Note-se que nenhum dos materiais é um “drama puro”: Lessing chamou sua peça de “poema dramático”, a de Goethe sempre foi vista como monstruosa, ambas sempre consideradas impossíveis de encenar.

os “dramas secundários” (*Sekundärdramen*) *Abrahamhalde* e *Faust In and out*. A autora explicou essa invenção em um pequeno ensaio (Sd) onde se refere ironicamente ao conceito como uma “nova ideia de negócios” e também uma “nova estratégia” que proporcionaria mais segurança para “uma artista secundária” como ela, “afinal as pessoas sempre veem os clássicos e sempre vão ver”. Agora ela poderia de se aliviar do fardo de escritora transferindo-o para os Grandes, escrever a partir deles, isto é, “melhorá-los,⁴⁹ tingi-los de loiro ou fazer neles um permanente”, apesar de nada ser “menos necessário aos clássicos do que serem mantidos ou entretidos por mim” e de que “eu também não entendo as instruções desses clássicos (ou entendo errado)”. Por isso “escrevo o drama secundário certo para uma peça errada, totalmente diferente, ou não entendo o drama original e então escrevo algo totalmente errado sobre ele”.

Uma proposta como essa nos leva de volta a Szondi (2011: 26), que já propunha que “a natureza absoluta do drama pode ser formulada do seguinte modo: o drama é primário”, isto é, “ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação”. A ação dramática “é ‘originária’, realiza-se no ato mesmo de seu surgimento”, e o mesmo pode ser dito dos diálogos dramáticos. Isso significa que “o drama não conhece a citação” (que “iria referi-lo ao que é citado”) e “nem tampouco a variação” (que “questionaria sua qualidade primária, seu ‘ser verdade’ e, sendo uma entre outras variações possíveis, ele se mostraria ao mesmo tempo como secundário”); citação e variação também pressuporiam “a existência de um autor que cita e varia, a quem o drama se veria referido” (ibid.). Se o lugar do originário, do primário, é historicamente ocupado pelo homem (autores, como Lessing e Goethe, e personagens, como Natan e Fausto), cabe à mulher tentar ocupar esse mesmo *primeiro* lugar (assumir *protagonismo* e *autoria*) ou afirmar justamente o secundário como produtivo?

Como dissemos, Jelinek vê uma diferença nas possibilidades expressivas de escritores e escritoras. O homem “tem direito de reclamar uma posição de autoridade”, de modo que “quando um homem fala, ele fala o discurso da autoridade”, diferente de uma mulher (Jelinek e Honegger 2006: 29). “Mas o que ela *pode* fazer é o que eu estou fazendo, isto é, lidar com essa mudez, mostrar, usando essa linguagem depravada, quão depravada ela é e de onde vem essa depravação, e analisar essa linguagem de segunda-mão usando citações e mitologias pop” (ibid.). Se o homem “usa a linguagem” para dizer “precisamente o que quer dizer”, a mulher, a própria Jelinek, “está dizendo que isso não é possível”: invertendo a comum posição da verdade universal na boca do homem, a

49. O verbo é “aufnorden”, usado pelos nazistas para indicar a melhoria de algo por meio do aumento da porção de raça nórdica ali presente, e depois de modo irônico com o sentido de descolorir o cabelo.

austriaca opõe “o desejo [masculino] desesperado de ser positivo” ao “saber [feminino, isto é, da própria autora] da absoluta futilidade disso” (ibid.). O único caminho seria “uma desconstrução constante”, já que “a linguagem não pode ser autêntica” e, “como mulher, você não tem o direito de falar, você tem que catar os restos” (ibid.). Ora, nesse sentido, e por mais contraintuitivo que possa soar, será que o lugar secundário da mulher não poderia “ser um caminho de afirmação do feminino” (sem visar a “especificidades” do feminino), como questiona a filósofa brasileira Carla Rodrigues (2013: 108)? Eis para onde a conduz o projeto derridiano de desconstruir toda ideia de origem e todo privilégio concedido ao masculino, a “crítica ao falo-logo-centrismo” como “denúncia da ideologia da propriedade, da posse, do pensamento que pretende alcançar ‘a coisa mesma’, tarefa que o pensamento da desconstrução – pensamento do feminino – entende como promessa impossível” (38-9).⁵⁰ Isso implica levar em consideração a produtividade do desvio (“a verdade como o descaminho do ser”, diz o Caçador da “Branca de Neve”) e do impróprio, da errância e do *erro*: “de todo modo tudo o que eu escrevo está sempre errado”, diz Jelinek (Sd).

Jelinek se autointitula “uma *Trümmerfrau* da linguagem”, citando as mulheres que após a Segunda Guerra Mundial –grande parte dos homens estando mortos ou feitos prisioneiros – tiveram de limpar as cidades bombardeadas na Alemanha e na Áustria movendo os destroços, e ajudar a reconstruí-las.⁵¹ Tal trabalho com as ruínas está em todas as peças investigadas. A autora jamais inventa uma ficção inédita para cumprir seus propósitos literários, parte sempre de materiais prévios: dramas de Ibsen, romances góticos ou contos de fadas, pessoas reais ou mitos. Todos retrabalhados de modo bastante peculiar, traçando um comentário crítico tanto sobre eles, quanto sobre sua recepção e contexto, enfatizando sobretudo o modo como as mulheres têm sido representadas há séculos. Teresa Kovacs (2016: 20-1) lista as tentativas de diversos pesquisadores de categorizar o procedimento central à obra de Jelinek desde sua *Nora*: paráfrase, prosseguimento, atualização, reelaboração, reescrita, releitura, e enfatiza dois que lhe parecem mais adequados para falar também dos dramas secundários: a paródia, que traz “a ideia do juntar e tencionar de dois textos”, e o palimpsesto, “a estratificação de textos e texturas”. Finalmente, lamentando que nenhum desses “permite descrever

50. O drama, ao almejar certa experiência imediata (como vimos com Szondi), implica e pressupõe a metafísica da presença criticada por Derrida. Cormac Power (2008) faz uma crítica derridiana do uso do conceito de “presença” no discurso teatral, inclusive no intuito ficcional dramático de “fazer presente”.

51. Para Irigaray (1985b: 76), “talvez só haja, numa fase inicial, um ‘caminho’” para “uma possível operação do feminino na linguagem”, qual seja, “jogar com a *mimesis* (...)”, tentar reencontrar o lugar de sua exploração pelo discurso, sem se deixar simplesmente reduzir a isso”; a mulher deve “se ressubmeter – do lado do ‘sensível’, da ‘matéria’ – a ‘ideias’, notavelmente ideias sobre ela, elaboradas por/em uma lógica masculina, mas para fazer ‘aparecer’, por um efeito de repetição lúdica, o que deveria permanecer oculto”.

adequadamente a coexistência factual de textos no momento da encenação”, acrescenta sua própria proposta de conceituação: estaríamos lidando com uma estética da *Störung*, palavra alemã que pode ser traduzida de diversos modos de acordo com as inflexões propostas na análise de Kovacs: perturbação, interferência, interrupção, estorvo, ruído (21-2). Já a própria escritora diz querer “se espremer dentro” do texto original ou (citando a obra do artista visual austríaco Arnulf Rainer como modelo) “pintar por cima” dele (Jelinek apud ibid.: 18 e 134).

Para tanto, os textos secundários devem “correr latindo ao lado dos clássicos”, sendo “desenrolados e colados atrás deles como tapeçarias”; são “dramas de acompanhamento” aos originais, e um deles “nunca pode ser encenado como a peça principal e sozinho” (Sd) – exigência da autora para conceder os diretos de montagem – criando “uma ‘(inter-)textualidade paralela’ que gera relações e perturbações entre os dois textos ao encená-los juntos” (Jürs-Munby 2013: 214). Apesar da exigência, a autora insiste que “as possibilidades são ilimitadas”: o drama principal pode “integrar cenas do drama lateral” ou este pode ser projetado ao fundo “por escrito, ou ouvido como peça radiofônica, em *off* ou executado por atores no palco (...) só falado ou também atuado” durante uma apresentação da peça original; o drama secundário pode constituir um entreto dentro do drama primário, “os espectadores podem ler junto o texto em seus laptops ou celulares” ou o secundário pode “substituir a peça principal em alguns trechos”. Em *Abraumhalde*, a rubrica inicial diz que “o texto talvez pudesse não ser nada mais que música de fundo”, talvez “quase inaudível, como uma litania, como pano de fundo a uma representação de ‘Nathan’ (ou uma peça semelhante)”, outras vezes “um pouco mais alto, no limite do audível”; finalmente, “também se pode cortar pedaços dele, mais ou menos como de uma salsicha” e inclusive “cortar frases no meio” (Jelinek 2009).

Já em *FaustIn and out*, Jelinek sugere “dois televisores, nos quais talvez passem cenas do ‘Fausto Zero’, que também poderiam em parte ser representadas no palco, filmadas e projetadas”; mas a autora reforça que é “só uma sugestão” (“nem preciso dizer que também pode ser diferente”), mencionando outras possibilidades: “talvez o Fausto original só como filme?” (FI). A rubrica termina comentando a posição da autora em relação à obra: “nós também podemos fazer diferente. Só eu infelizmente não posso fazer diferente” (*Nur ich kann ja leider nicht anders*, algo como “eu infelizmente não posso evitar”). Em cena, diante dos dois televisores, estão “duas poltronas de ver tv, nas quais se sentam as figuras *GeistIn* e *Faust-In*, “quem quer que essa seja” (ibid.). Mas a autora determina que “pelo menos *Faust-In* tem que ser uma mulher”, e de fato o sufixo alemão “-in” indica o feminino. A maiúscula constitui “uma ortografia progressista originalmente

adotada por feministas para indicar o viés masculino na linguagem alemã” (Jürs-Munby 2013: 227); costuma ser empregada no plural, *-Innen*, para indicar de modo politicamente correto um coletivo composto tanto de homens quanto de mulheres, o que dá às duas figuras da peça certa indeterminação – talvez por isso as figuras sejam caracterizadas como “coros-de-uma-pessoa-só”. Propomos traduzir os nomes das “personagens” como “Faust(a)” e “Espírito(a)”, e o título como *Faust(a)(não tá)*, buscando manter o jogo de “*in and out*”, presença e ausência, que será central à discussão trazida pelo texto.

O primeiro longo discurso é do(a) Espírito(a), que discorre sobre a atual situação das mulheres, dando a entender que elas agora são poderosas, conquistaram seu lugar de fala e poder na sociedade,⁵² enquanto o homem teria se tornado oprimido. Ele(a) parte da cena do *Fausto Zero* em que Mefistófeles ensina a um estudante como “captar o espírito da medicina”, dizendo que ele tem que “aprender a dirigir o mulherio” com “seus eternos ais e uis” (Goethe 2001, tradução modificada). Na versão de Jelinek, a ideia é invertida:

Ensinar a dirigir, as mulheres? Tem muito mais motivo para torná-las inofensivas. Pois já faz tempo que elas dirigem! (...) Hoje em dia elas dirigem a palavra em todo lugar. Aprender a dirigir com as mulheres. Mas tem desvantagens. Ninguém mais ousa nomeá-las. Esse ai e ui o tempo todo, qualquer entonação errada a dilacera, qualquer palavra dura a atravessa (...), e aí ela nunca mais consegue esquecer. (...) é possível fazê-las calar, quem é que não quer isso, calar a boca dessas mulheres feias, das outras ainda se quer ouvir mais e para isso se lê as revistas delas. A política foi fundada para que as mulheres feias também tenham uma chance (...). Fazer calar as mulheres mais simpáticas, fazer calar todas, (...) é isso que demanda o homem, é isso que demanda o homem (...). Tudo o enfurece, pois ele se sente oprimido. A mulher fala e domina. A mulher rege e regula o trânsito. Ela assumiu deveres. Ela assinou o empréstimo, e agora ela está dentro. Ela também é importante. Ela é a mais importante, ela se faz importante o tempo todo. Tanto faz. Não se pode fazer, não se pode nada, não se pode fazê-las calar (FI).

Também é retomado o tema da *doença* das mulheres, retratadas como querendo ir ao médico o tempo todo, sobretudo “por causa de depressões”. Por isso se conclui que “a arte do médico supera todas as outras artes, pois ele sabe tornar a mulher amigável”, afinal foi para isso que estudou tanto – “mas ei-lo aqui, pobre ignorante, não mais sabido do que antes”, diz o texto numa paródia explícita do célebre primeiro monólogo de Fausto.

Em seguida fala “um outro espírito (uma ‘espírita’)” e torna-se mais explícita a referência a Fausto, quando pede a Mefistófeles que lhe consiga o amor de uma donzela que passa por eles na rua: “Ele diz então para mim, ouve só, você tem que conseguir essa moça para mim, essa que acabou de passar” (FI).⁵³ A moça é Margarete, apelidada de

52. Impossível não lembrar de Angela Merkel, chanceler alemã desde 2005, primeira mulher a ocupar o cargo (com isso assumindo de certo modo também, na prática, a liderança da União Europeia) e frequentemente citada (por exemplo pela revista Forbes) como a mulher mais poderosa do mundo.

53. Vale notar que, em Goethe, ele a chama de “putinha” (*Dirne*), enquanto em Jelinek ela é simplesmente uma “moça” (*Mädel*) – provavelmente seria de se esperar o contrário, que a versão contemporânea empregasse o vocabulário mais agressivo e misógino para enfatizar algo implícito no clássico, mas ao

Gretchen (Margarida e Guida, na tradução consultada). De fato, é essa personagem que ganha proeminência na peça-comentário de Jelinek, e a isso se deve também a escolha do *Urfaust*, onde a moça tem destaque, em detrimento do *Fausto* completo. Em Goethe, o demônio tenta demover Fausto da ideia, pois a menina, de “pouco mais de catorze anos”, seria plenamente inocente, sem pecado; o protagonista não desiste, e com auxílio de joias, uma vizinha e uma poção mágica (que deveria fazer a mãe da jovem dormir, mas acaba por matá-la), realiza sua vontade. Margarete engravida e cai no desespero (atormetada por um “espírito maligno” que alimenta sua culpa), afoga o filho recém-nascido e é condenada à morte. Fausto sente-se culpado e tenta ajudá-la a escapar do cárcere; enlouquecida e percebendo que ele não a ama, ela se recusa a fugir. Mefistófeles leva Fausto embora dizendo que a moça “foi julgada!”, e assim termina o *Fausto Zero*. Na versão madura a cena tem novo desfecho: um coro celestial, uma “Voz (do alto)” entoia o veredito de Deus: “Salva!” (Goethe 2002: 205). Como diz Ian Watt (1997: 203), “Goethe segue o código masculino burguês laureando a mulher com o prêmio de consolação da salvação espiritual em troca da escravidão doméstica que é seu quinhão comum na terra”.

Em Jelinek, outra história de violência patriarcal, ainda mais terrível, será somada e mesclada ao destino trágico da personagem de Goethe. O conselho de Mefistófeles (que Fausto desista de Margarida) é citado sarcasticamente na voz do próprio sedutor: “Não sei: Será que devo? O que você aconselha à minha concupiscência? Poupar a bela e boa luz do dia, o meu incômodo e a paciência? Ah, o quê, não é incômodo nenhum!” (FI). Mas ao falar da jovem, informações divergentes começam a surgir, como um ruído interferindo na referência clássica: ela começa a ser tratada como uma filha que deve obedecer e ajudar o pai, cansado por “semanas de escavações e outros trabalhos nas minhas costas, tudo por você, minha filha”, a “levar lá embaixo essa coisa pesada”, pois “essa coisa dura tem que ir para o porão”. E se ela “não está disposta, então preciso usar a força, então eu vou usá-la”. A filha responde, como se se tratasse de um diálogo (no entanto sempre enunciado pela mesma voz): “Já vou te ajudar! Então vem, me ajuda logo! Só demora um instantinho! Um minuto. Mas essa é a última vez, papai, que eu te ajudo. As últimas vezes não foram muito boas, foram médias, não, foi tudo horrível, e eu fiquei feliz quando você acabou, feliz que você finalmente gozou” (FI). O espectador austríaco, sobretudo na época da estreia, provavelmente reconhecia a referência ao caso Josef Fritzl, “o monstro de Amstetten”,⁵⁴ que manteve a filha Elisabeth presa no porão por vinte e

inversamente abrandar a linguagem de Goethe (e lembrando que o público deverá ter contato com o original, graças à exigência da autora), a crítica ganha dose maior de ironia.

54. As informações sobre o caso foram tiradas de http://bbc.com/portuguese/noticias/2009/03/090318_cronologiafritzl e <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1044773-5602,00.html>.

quatro anos, desde 1984 quando a menina tinha dezoito (o pai a violentava desde os onze), tendo com ela sete filhos: três criados ali mesmo no porão, três na casa acima pela mãe de Elisabeth (que supostamente nunca soube de nada) e o sétimo morto logo após o nascimento e jogado no incinerador. Ela só foi libertada em 2008, depois de sua filha de dezenove anos ser internada em um hospital com uma doença grave, levando o crime a ser descoberto (donde a irritação, na peça, com a necessidade das mulheres de irem sempre ao médico). O porão tinha originalmente vinte metros quadrados, com lavabo, banheiro e cozinha; conforme nasceram mais crianças, o pai duplicou a área do cativeiro, que passou a ter chuveiro, dois dormitórios e uma sala de estar com televisão; nunca houve janela ou sistema de ventilação, e os cativos lidavam com umidade, altas temperaturas no verão e ratos.

Já em maio de 2008 Jelinek escreveu um primeiro comentário sobre o caso, ligando-o ao contexto austríaco para afastar a ideia de uma excepcionalidade monstruosa, simplesmente aberrante e incompreensível: “a Áustria é um pequeno mundo no qual o grande realiza seu ensaio”, começa, citando um famoso dito do poeta oitocentista Friedrich Hebbel, ao qual acrescenta: “No porão-calabouço de Amstetten, ainda muito menor, é que tem lugar a apresentação, todo dia, toda noite”, enquanto os políticos “temem que a reputação da Áustria seja manchada” (Jelinek 2008b). De fato, o chanceler Alfred Gusenbauer havia prometido proteger a imagem do país com uma campanha em países estrangeiros, dizendo: “Não vamos permitir que o país inteiro seja mantido refém por um único homem”. Para Jelinek, o resultado é que “já não se ouve mais os chamados que veem do porão”, isto é, “tudo deve ficar embaixo de nós, não queremos deixar nada sair” (como fez o próprio Fritzl), mas “divulgamos de bom grado a palavra do pai” (na veiculação midiática de seus depoimentos). A tradição cultural do país torna-se cortina de fumaça para o horror: “Por favor, ouçam nossas palavras no estrangeiro, ouçam o Baile da Ópera e o Concerto de Ano Novo [eventos centrais da cultura burguesa vienense], ouçam tudo!, mas por favor não ouçam nossos gritos! A isso, por favor, não se atentem, nós também enfim não nos atentamos”. Com *Faust(a)(não tá)*, Jelinek resiste a esse abafamento dos clamores vindos do porão, deixa-os falar, insiste neles apesar do horror e da repulsa que o tema causa. Não à toa, a longa peça é constituída em sua maior parte de repetições incessantes dos mesmos temas, das mesmas frases, dos mesmos fatos, intensificando a sensação de aprisionamento e tortura, bem como a própria ideia de uma recorrência desse tipo de crime, de Goethe a Fritzl e mais adiante⁵⁵: “Grete no submundo

55. A peça inclui ainda referências ao caso, também austríaco, de Natascha Kampusch, semelhante ao de Elisabeth Fritzl. Ela foi raptada aos dez anos, em 1998, ficando oito no cativeiro (escapando em 2006).

(...), Elisabeth também no submundo e mais várias outras no submundo, muitas quantas?, quem sabe?, ninguém conhece os nomes, ninguém as contou, não, nós também não” (FI) – lembremos que não falam personagens individuais, mas “coros de uma pessoa só”. Nesse sentido, interessa a observação do filósofo esloveno Slavoj Žižek (2010: 316), para quem Jelinek, “ainda mais que uma contemporânea” que apenas comenta as notícias recentes, seria na verdade autora de “uma história do futuro, detectando no presente os potenciais para os horrores vindouros” – e Elisabeth Fritzl não seria, no sarcasmo mais abominável, amargo e cruel como a peça, uma princesa no submundo como as criadas pela escritora mais de cinco anos antes? Nessa reversão temporal descrita por Žižek (note-se que ele escreve antes da estreia da peça que estamos analisando), “a representação simbólica precede o fato que representa, a história (*history*) como história (*story*) precede a história como processo na realidade”; esse seria “um indicador da nossa modernidade tardia na qual o real da história está assumindo o caráter de um trauma” (ibid.).⁵⁶

Ou seja, o fundamento patriarcal profundamente misógino sobre o qual se constrói a sociedade, reprimido pela democracia liberal europeia que se supõe ter superado esses arcaísmos, retorna sintomaticamente em casos como o de Fritzl, em que o poder do Nome do Pai é assumido explicitamente, o que se revela insuportável até para quem defende sua conservação. Assumindo a voz do criminoso, o Espírito fala: “Sou seu pai. Sou o pai. As pessoas louvam vocês, crianças, quase com compaixão, dizendo que não temos nada melhor do que vocês, e algo melhor do que vocês sempre podemos conseguir. Sempre podemos conseguir tudo”, mas “que você saia em público, isso não posso aceitar”, pois “é horrível rastrear seus maus hábitos antes de estarem totalmente formados, suportar suas calúnias e ameaças” (FI). Para Žižek (2010: 317-8), o aspecto mais arrepiante do crime de Fritzl é que “seu exercício de poder e seu usufruto da filha não eram apenas atos frios de exploração, mas acompanhados por uma justificativa ideológico-familiar”: ele acreditava que só “fez o que um pai deveria fazer, protegendo seus filhos das drogas e outros perigos do mundo exterior” e ainda insistia em “demonstrações ocasionais de compaixão e considerações humanas (afinal ele levou a filha doente ao hospital, etc.)”. Esse curto-circuito entre autojustificativa e coerção sobre o outro, graças ao qual “o desamparo da mulher é a justificação legal de sua opressão”, como dizem Adorno e Horkheimer (1985: 105), é exposto sucintamente por Jelinek: “Como pai a gente faz algo assim. Como um pai amável a gente faz algo assim. Para o papai você vai fazer isso sim!”

56. Žižek vê nas “tentativas de culpar a particularidade austríaca” pelo caso o intuito de “manter a paternidade enquanto tal limpa e inocente”, isto é, omitir “o potencial para tais atos na própria noção da autoridade paterna” (318-9). Mas o filósofo não crê que Jelinek, apesar de suas posições, cometa esse erro.

(FI). O que permite a normalização da vida dupla: “Amo todos os meus filhos, alguns são até ao mesmo tempo meus netos”.

Žižek (2010: 317) vê essa duplicidade também no “arranjo arquitetural”, com “os andares térreo e superiores suportados (literalmente e libidinalmente) pelo espaço subterrâneo sem janelas, de total dominação e gozo ilimitado”, onde se “materializa o espaço familiar ‘normal’ reduplicado pelo domínio secreto do ‘pai primordial’ obscuro”; assim, “Fritz criou no seu porão a sua própria utopia, um paraíso privado no qual, como ele disse ao seu advogado, passava horas a fio vendo TV e brincando com as crianças enquanto Elisabeth preparava o jantar”.⁵⁷ Curiosamente, a utopia de Josef Fritzl – o inferno da filha – se assemelha a uma *sitcom* americana dos anos 50 (que talvez pudesse estar passando nas TVs do cenário ao lado do *Fausto*). Faust(a) explicita o arranjo indicando que é a casa subterrânea que aquece a casa de cima com a respiração dos moradores-prisioneiros e o calor do corpo queimado do filho morto: “a família aqui embaixo alimenta a família lá em cima com aquecimento barato, ecológico, feito aqui mesmo”, sendo que ela mesma só tem “o aquecimento da terra, o aquecimento global, lá em cima vivem com mais aquecimento do que o aquecimento global tem para oferecer, embora moremos na terra e teríamos que saber [que] esse calor vem de nós” (FI).

Além disso, a mãe que habita o porão disputa com a mãe que habita a casa, de quem é filha: “Sou a segunda, que agora é a primeira, a primeira esposa, ainda antes da segunda, mas ninguém sabe disso. Estou aí, mesmo que não sozinha. As segundas serão as primeiras” (ibid.). Não à toa, essa estrutura dúplice será replicada em diversas camadas da peça: há duas figuras, duas poltronas, duas televisões; cada figura se dividirá em duas, como o Espírito já fez – adiante surgirá também uma “Faust(a) 2”, que lutará com a primeira pela possibilidade de falar. Além disso, em seus discursos as personagens sempre apresentam outras versões dos fatos narrados, interrompendo o fluxo de suas falas com um “Não, diferente” (*Nein, anders*) que indica uma variação a seguir. Nada é original, nada é próprio: o próprio é o campo do pai, de Deus, “Ele próprio”, que tem lá em cima a “sua própria” mulher, mas que agora teria se tornado ela mesma “a número dois” (ibid.). Mas a disputa pelo primeiro lugar ao lado do pai é inútil: “Embora sejamos as primeiras para o papai, somos as últimas. A cada uma o seu. A cada uma o seu próprio lar, é, o próprio Ser” (ibid.). Próprio para a mulher, como vimos, é apenas seu ser-

57. É o que também mostra “No porão” (*Im Keller*), documentário de Ulrich Seidl de 2014, registrando as atividades excêntricas realizadas no subterrâneo das casas de diversas famílias austríacas. Além das diversas variações de práticas sexuais sadomasoquistas (que por fim se tornam as cenas mais banais do filme), ou da mulher que cuida de bonecos hiper-realistas como se fossem bebês de verdade, há os senhores de idade que treinam de tiro enquanto fazem comentários racistas contra os imigrantes turcos, ou a banda de idosos que ensaia em um ambiente decorado como um altar para devoção de Hitler e do nazismo.

segunda: “Não sou outra coisa senão a Outra” (ibid.). Eis o que se vê no *drama secundário* daquela que se considera uma *artista secundária*.

Só então, depois de já passado um quarto do texto, o(a) Espírito(a) cala e ouvimos Faust(a), em quem se concentram Margarida e Elisabeth, embora nomead(a) como uma versão feminina do protagonista original. Ela pergunta “por que ninguém me resgata?”, mas ela mesma sabe a resposta: “Não está previsto que alguém como eu seja resgatada”, isso é mera consequência de o mundo “ser como é” (FI). Em sua busca por compreender a própria situação, surge um jogo com o verbo *erklären* (ao mesmo tempo clarear, explicar, esclarecer e declarar): “Como explicar? Como me explicar, se só tenho eu para me esclarecer a partir de mim mesma? Outros também me esclareceram só a partir de mim”. Mas se “a mulher não pode sair, então tem que ser esclarecida desde o interior, ela se esclarece a si mesma sob demanda também, embora não se entenda bem (...). Mas isso não foi necessário, nós esclarecemos a mulher com prazer”. É difícil não ouvir aí o eco de *Aufklärung*, Iluminismo ou Esclarecimento, em cuja análise Adorno e Horkheimer (1985: 106) incluíram a reflexão sobre a opressão da mulher que, “na medida em que está inteiramente capturada pela lógica masculina” (correspondente à razão instrumental), “representa a natureza, o substrato de uma subsunção sem fim na Ideia, de uma submissão sem fim na realidade”, como na fala de Faust(a).⁵⁸ Como tal, “a mulher tornou-se na sociedade burguesa a imagem enigmática da sedução irresistível e da impotência” (“nós ainda precisamos dela, porque ela tem essa aparência, porque ela tem uma aparência tão linda (...). Se eu a visse morta, então ela não poderia mais ser socorrida. Mas assim eu a socorro” [FI]). Se “a mulher não é sujeito”, se “não produz, mas cuida dos que produzem” (Adorno e Horkheimer op. cit.: 231), também não produz conhecimento (nem, aliás, peças de teatro), nem mesmo sobre si, devendo ser por isso explicada, esclarecida pelo homem.

Talvez por isso diversas vezes Faust(a) recuse “a merda da filosofia”, que “não me diz nada”, mas “sempre segue falando”, e que não quis estudar porque considera o pensamento filosófico mero truque discursivo para fugir dos problemas: “sempre quando e onde não se sabe mais continuar, é só inserir a palavra Ser (...) e a filosofia já tá pronta, não é preciso se dar ao trabalho, é bem fácil, blé blé blé”. Novamente o alvo principal de Jelinek é Heidegger, cujo vocabulário próprio (o homem como “ser-no-mundo” ou “ser-

58. O próprio *Fausto* de Goethe é, segundo Hawkes (2007: 143-4) fruto maior dessa *Aufklärung*, introduzindo “a pulsão iluminista de derrubar todas as ilusões naquilo que seus contemporâneos viam como um mito constrangedoramente arcaico”, tomando como temas centrais “a dialética entre razão e superstição, entre *logos* e *eidolon*”; por outro lado, a peça mostrava que “é tolice desdenhar do demônio simplesmente porque ele não tem uma existência física ou consistentemente empírica”, assim criando “nas mentes da burguesia racionalista a sensação desconfortável de que ‘os fantasmas ainda assombram o Tegel’ [nome de uma região e um lago berlinenses]”. Já Koopmann (2013) considera mais ambígua essa relação.

com-o-outro”) parece particular e cruelmente equívoco diante da situação da menina retirada do mundo e do convívio humano, encarcerada num espaço mínimo com os filhos-irmãos e estuprada pelo pai: “ah se vocês tivessem apenas uma vez visto de dentro como eu, como eu!, não enche o tanque do meu Ser-um-coto e nem meu Ser-um-com-o-outro, meu ser-no-mundo também não”. Seria preciso dizer, com Catharine Malabou (2009: 115), que “a mulher não é nada mais do que essa violência pela qual seu ‘nada de ser’ continua a existir”, um “coto ontológico formado por aquilo que o nega”; a filósofa insiste em “pensar a possibilidade da mulher a partir da impossibilidade estrutural onde ela se encontra de não ser violentada, em sua própria casa ou fora, em toda parte”. Ou seja, o próprio conceito de “mulher” poderá tão simplesmente designar “um sujeito superexposto a um tipo determinado de violência”, uma “dupla constrição, ou pressão esquizoide, do trabalho social e da domesticidade” (108-9).

Nessa situação, caso a mulher ainda tente, apesar da ojeriza pela filosofia, elaborar um pensamento, uma autorreflexão, enfrentará a força das ideias reificadas vindas de fora, através da única janela para a realidade disponível no cárcere: “agora olho para dentro, empreendo uma visão interior, pois na tv, que conosco aqui embaixo também se encontra do lado de dentro, pois não tem um lado de fora, não para nós, não conosco!, sem querer ofender!, lá eu também me olho: na tv, só lá vejo meu mais íntimo”. Afinal, esse íntimo não é uma subjetividade autêntica, mas construída inteiramente por essas informações vindas de fora: “a minha vida interior, que vem da tv, tem lugar no porão, e na tv hoje não tem nada. Em mim também nada. Não é nada”. De modo semelhante ao que a própria Jelinek fala sobre seu desconhecimento da realidade fora da casa onde vive reclusa, “o porão não tem fora, fora o que tá dentro da tv”, e isso “é o meu fora e o meu dentro ao mesmo tempo”. A Indústria Cultural também investigada na *Dialética do Esclarecimento* é que assume o papel de explicar o mundo e a natureza.

Já o(a) Espírito(a) se coloca em uma posição ambígua, como provocador da prisioneira, perguntando-lhe o que ela de fato quer, o que de fato espera, como imagina alcançar a liberdade que almeja: “Você quer o seu assassino como seu libertador ou o quê?” Novamente evocando a cumplicidade da mulher em sua dominação, contra uma posição de vítima que apenas reforça sua impotência, ele(a) provoca: “quer escapar do seu destino horroroso? Mas você tem que trabalhar nisso então!” Não fica claro se essa posição, essa provocação, é de fato um chamado à ação ou mais um ataque sarcástico à vítima, responsabilizando-a pela sua sorte. Pois sua libertação dependeria do trabalho, e o trabalho nada mais é do que tudo o que ela já faz e por meio de que ela é oprimida: “O céu também trabalha, quando penetra em você com seu abraço na forma de um homem

(...). Dar de beber a um filho: trabalho. Dar a morte a um filho: trabalho. Uivar e bater os dentes: involuntário, mas trabalho. Foder: trabalho. Fazer com isso um ser humano: trabalho”. Mas então o que o trabalho de libertação poderia lhe trazer senão uma nova posição de opressão, ainda que do lado de fora? Se “todos têm que trabalhar”, se “vida é igual trabalho” e no fim das contas “tudo é igual trabalho”, o que o trabalho tem a oferecer senão a manutenção da ordem? E como trabalhar pela própria liberdade sem esse trabalho ser recapturado como “lucro, que é arrancado da vida: sim, ele também, trabalho”? Afinal, se “tudo é trabalho” é porque tudo “também tem que ter um valor” dentro do sistema capitalista, e “o capital financeiro nesse meio tempo é a única instância que pode estabelecer padrões de medida para o valor do trabalho”.

Certamente pode parecer anódina essa nova preocupação exposta na peça com a financeirização do capital e as novas formas de trabalho aí colocadas. Mas de fato Jelinek soma ao texto duas novas referências: uma, listada nos agradecimentos ao final da peça, é uma comunicação do crítico literário Joseph Vogl intitulada “A penhora corrente do tempo” (“*Die voranlaufende Verpfändung der Zeit*”); a outra, não explicitada mas reconhecível (como era o caso com os Fritzl), é o “caso Emmely”, ocorrido também em 2008, em que uma funcionária foi demitida por roubar do supermercado onde trabalhava €1.30 em cupons, demissão considerada justa pelo Tribunal do Trabalho (o caso teria repercutido e a transformado em uma “heroína do anticapitalismo alemão”).⁵⁹ Em *Faust(a)(não tá)*, ela se soma ao “coro-de-uma-pessoa-só”: entra em cena Faust(a) 2, não sem resistência de sua versão original: “Vaca idiota! Eu ainda não acabei! Se manda!”, diz a primeira Faust(a); a segunda versão da protagonista é caixa de supermercado (talvez seu emprego após trabalhar para ser libertada do porão?), e teria roubado dois potinhos de sobremesa industrializada fora do prazo de validade: “esse danone está bloqueado para o público, mas permanece propriedade do supermercado para o qual trabalho”, não podendo ser apossado por ela. Assim, se a sobremesa está “vencida”, o adjetivo passa a ser aplicável à própria enunciadora: “Tudo o mais: vencido. As pessoas são vencidas na luta por um emprego, eu tinha um tão lindo, próprio para uma força de trabalho sem formação, que no entanto não tem mais força, e esse emprego eu perco por causa de dois malditos danones vagabundos, que contudo já estão até vencidos”. Sujeito e objeto tornam-se equivalentes, compartilham a mesma situação: “Era tarde demais. Para eles e para mim”. Segundo Bärbel Lücke (apud Jürs-Munby 2013: 226-7), a referência traz para o coro da peça “as mulheres trabalhadoras do precariado neo-alemão”, “as abusadas e

59. As informações sobre o caso foram tiradas de <http://www.spiegel.de/international/business/fired-over-1-30-euros-supermarket-cashier-becomes-german-anti-capitalist-hero-a-610083.html>.

impotentes da nossa sociedade neoliberal foda-e-festa-no-mercado-financeiro”. Mulheres (pois é sobre elas que primeiro cai o ônus da crise) para quem “o futuro já está penhorado para outros futuros, que têm como garantia os futuros futuros do futuro” (FI), sobretudo após a crise econômica de 2008, segundo a análise de Vogl citada por Jelinek (veremos no terceiro capítulo essa crise como objeto privilegiado das investigações da autora). Assim, mesmo que a prisioneira pretenda recuperar o tempo perdido no cárcere por meio de “um supletivo, um curso que invista no futuro” para deixar de ser mera “força de trabalho sem formação”, não adianta, o curso “não traz absolutamente nada”, isto é, “com ele vocês conseguem um emprego, garantido, mas só podemos assegurar isso para os futuros dos futuros desse futuro futuro, não para agora, não para o presente”.

Diante desse exterior sem perspectivas, e por mais que lamente o maltrato e se queixe por não ser ouvida, Faust(a) segue agarrada ao seu opressor, esperando dele ao menos amparo e afeto: “Mas ele ainda é meu papai, sempre, mesmo como marido ele é meu papai”, e afinal “é assim que tem que ser. É você”. A peça acaba num breve diálogo – o único da peça – entre as duas figuras. Faust(a) repete as falas de Margarida no original de Goethe, enlouquecida no cárcere e lamentando o filho morto (“Salve o pobre verme, ele ainda mexe! O quê, você não quer? Jogá-lo no forno? Corre! Rápido! Salve o verme (...). Corre! Salvem! Salvem!”), enquanto o(a) Espírito(a) segue provocando-a agir e se responsabilizar pelo próprio destino: “‘Salvem’? Salve-se!” Até que por fim parece assumir o lugar da Faust(a): “É dia. Liberdade!” Ainda que essa liberdade signifique apenas o passo mínimo de atravessar a rua: “Como chego lá? Como chego do outro lado da rua? Não tem faixa de pedestre. Não tem passagem. Isso é bem perigoso. Mas chego. Ainda chego lá! Digo que chego lá! Mesmo que demore até depois de amanhã. Liberdade! Já a vejo! Boa recepção hoje. Liberdade!” Como se nele(a) pudesse persistir a confiança que a outra factualmente não tem; como se no Espírito algo pudesse ser tirado do horror apresentado na peça. Para Žižek (2010: 316), “a obra de Elfriede Jelinek é ‘o ganho absoluto que a humanidade derivou’ desses crimes aterrorizantes” (talvez, sopesando o referencial desse filósofo, um ganho do Espírito no sentido hegeliano?). O pensador esloveno nota que já há décadas Jelinek “descrevia de modo intransigente a violência dos homens contra as mulheres em todas as suas modalidades, incluindo a própria cumplicidade libidinal das mulheres em sua vitimização”, como ficou claro nesse final de peça; a autora escreve “sem misericórdia” (como Faust(a) também dizia que não tiveram misericórdia dela) para “trazer à luz fantasias obscenas que subjazem à respeitabilidade da Europa central”, revelando “a irrealidade de um ‘mau’ conto-de-fada”. Ele lembra o caso citado em nossa introdução, em que foram espalhados por Viena outdoors perguntando “*Jelinek oder Kultur?* – você quer verdadeira cultura ou os escritos de

Jelinek?"; para Žižek, "a resposta é clara: a verdadeira fórmula é *Jelinek oder das Unbehagen in der Kultur* – Jelinek encena o mal-estar obsceno que habita no coração mesmo de nossa cultura".

Neste capítulo, procuramos mostrar como o *drama* é criticado nas obras de Jelinek não apenas como ideologia (a ser combatida pelo entendimento, pela consciência), mas como modo de *adesão inconsciente do sujeito à sua própria sujeição* (pois "não é fácil abrir mão de um sofrimento tão justificado" [Kehl 2015: 45]), constituindo uma estética do ressentimento. Lendo a obra e o feminismo de Jelinek tanto a partir do marxismo quanto da psicanálise – aquela sobre a qual Adorno (2008:45) dizia que apenas seus exageros são verdadeiros⁶⁰ – Brenda Bethman (2011: 4-5) propõe uma "estética negativa" (aos moldes adonianos) própria a Jelinek.⁶¹ Ela seria visível "na forma da reescrita ou negação dos gêneros familiares da baixa ou alta cultura", uma "reelaboração negativa das formas genéricas (...) no sentido de 'dar testemunho da negatividade da existência social'", resultando em "uma intervenção fundamental na relação entre texto e leitor" (pois Bethman considera apenas os romances de Jelinek), "uma perturbação do entendimento convencional por parte do leitor do contrato, da instituição literária de um gênero particular" (5). A pesquisadora chama isso de "*perversões genéricas*", textos que *parodiam* um gênero (lá o romance popular ou erudito) à medida que este "trabalha para encobrir a falta que os sujeitos vivenciam", numa "metafísica da integridade" (lembrando que a "integridade narcísica" era marca do individualismo próprio ao ressentimento) a ser desconstruída (6). Para Bethman, essa seria a maior contribuição literária de Jelinek; seria preciso pensar o modo específico como essa perversão passa do campo literário para o teatral. Vimos que o texto pós-dramático de Jelinek traz em sua forma uma não-integridade fundamental, uma lógica "não-toda", como Lacan designava justamente a lógica do gozo feminino. Mas falta avaliar a relação proposta pela dramaturga entre textos e encenações. O dispositivo dos "dramas secundários" pode ser de grande ajuda.

Faust(a)(não tá) estreou como parte de *Faust 1 – 3*, encenação *site-specific* feita por Dušan David Pařízek na Schauspielhaus de Zurique: enquanto o *Fausto* de Goethe é apresentado por dois atores homens (como Fausto e Mefistófeles) na sala principal, o

60. O exagero é "doloroso e por isso também benéfico" para o analisando, conclui Düttmann (2007: 19).

61. Ewa Ziarek (2012: 4) também pensa uma estética feminista a partir de Adorno, perguntando "como a assombrosa história de destruição e a exclusão corrente da mulher da política e da produção literária podem ser transformadas em possibilidades inaugurais de escrita e ação", de modo que "a impossibilidade histórica da escritura feminina se transforme em sua futura possibilidade" (50). Ziarek enfatiza como, "para Adorno, a violência da novidade estética, em sua quebra com o passado, lembra o 'aspecto sinistro' da morte" (46).

drama secundário de Jelinek “começa no mesmo horário no pequeno estúdio de ensaio, a ‘Musikzimmer’, no porão do teatro”, uma “sala à prova de som embaixo do palco principal” (Jürs-Munby 2013: 228-9). Assim, “uma pequena plateia de cerca de trinta espectadores poderá assistir ao drama secundário de Jelinek” (“mulheres terão preferência na disponibilização de ingressos”, avisava o site do teatro), sendo atrizes e espectadoras “assim ‘encarceradas’ juntas” nesse espaço remissivo do cárcere de Elisabeth/Faust(a). A relação arquitetônica destacada acima por Žižek na casa dos Fritzl é transposta para o edifício teatral, em uma “segregação espacial” que acaba por também “sublinhar as hierarquias convencionais da produção teatral: os clássicos na sala principal, o teatro experimental no espaço de estúdio, menor e mais barato” (ibid.). A simultaneidade permite que as duas peças “perturbem mutuamente uma à outra por uma ligação de vídeo ao vivo”: nesse porão, televisões mostram algo do clássico encenado acima, onde por sua vez uma tela transmite esporadicamente a peça de Jelinek que transcorre embaixo, de modo a “interromper seu foco no protagonista principal e agindo como uma recordação constante da ‘morta-viva’ Gretchen” (230). Para Jürs-Munby, o efeito é que “ambos os grupos de público têm a sensação de estar perdendo algo – o público de baixo se sentindo excluído da ‘alta cultura’, o de cima sentindo que há algo acontecendo no subsolo que está sendo reprimido nos versos elevados de Goethe” (ibid.). Após pouco mais de uma hora de peça, “ouvimos altas batidas e vemos os atores do *Fausto* lá de cima abrindo seu caminho através do chão do palco com um machado” [fig. 9], até que eles “batem na porta e nos ‘libertam’”, isto é, levam o público feminino (vestindo gabardinas que lhe são fornecidas, iguais às das atrizes) para cima, para o palco principal, “onde ficamos desconfortavelmente por alguns minutos defrontando a outra plateia como um coletivo de ‘Guid(a)s [*GretInnen*] intrusos”; as peças acabam juntas, os textos entrelaçados (ibid.).

Vemos como o “drama secundário” produz “não apenas uma inovação literária, (...) mas uma inovação que afeta profundamente a programação dos teatros, o processo de ensaios e as montagens, para não falar da experiência do público na apresentação” (214). Há algo de peculiarmente interessante nessa força do texto de Jelinek, nessa sua potência para agir sobre todo o processo posterior de montagem, justamente neste tempo em que o texto é visto como mero pretexto, num *Regietheater* onde os diretores se tornam tanto mais respeitados quanto mais desrespeitam os materiais que encenam. De fato, a palavra de Jelinek sempre surge imperiosa, sobrevivendo aos mais duros golpes da encenação – um morto-vivo que segue avançando e atacando, podemos dizer, usando a imagem sugerida pela própria autora. Seria necessário falar em um *textocentrismo* muito mais literal e rigoroso do que aquele pelo qual se censura habitualmente o teatro dramático. Se o texto dramático governava o fenômeno cênico, só podia fazê-lo apagando

seus traços, não aparecendo *enquanto texto*, à medida que já era escrito para ser encenado (dramaticamente), para se tornar absoluto, isto é, primário (como vimos com Szondi). Já em Jelinek, a potência *soberana* – mais no sentido batailleano do que como dominação – do texto é justamente o que desfaz o elo que unia texto, ficção e cena para formar o drama.



Fig. 9. *Faust 1-3*, direção Dusan David Parížek. Schauspielhaus Zurich, 2012. Foto: Toni Suter.

Isso é tanto mais relevante se lembrarmos que a maior parte dos encenadores alemães (bem como de outras nacionalidades, aliás) ainda é de homens, isto é, que as peças de Jelinek permanecem “dependentes da realização por um aparato teatral orientado masculinamente” (Nyssen in Ts 271). A estratégia feminista mais comum, diante de disparidades como essa, costuma ser a da *demanda*: exigir mais espaço para as artistas mulheres, mais peças escritas por dramaturgas nos repertórios e programações, mais obras protagonizadas por personagens femininas, mais diretoras nas equipes dos teatros para dirigir essas e outras peças; assim se aplica ao campo da produção teatral a lógica cada vez mais difundida do “lugar de fala”, mas também se corre o risco de perpetuar uma posição (histórica, como vimos) em que as mulheres parecem ter de pedir algo *dos homens*, ou pelo menos de um Estado paterno ou um sistema patriarcal, esperar que eles

– como o pai da Faust(a) – tragam salvação e liberdade.⁶² Sem de modo algum desmerecer ou negar essa possibilidade (ou melhor, a necessidade dessa reivindicação no campo da práxis social), vale notar a diferença em relação à estratégia de Jelinek.

Como vimos na introdução, a autora parte de seu reconhecimento profundo (tanto no sentido de compreensão quanto de admiração) do contexto teatral em que se insere, o do teatro pós-dramático e mais especificamente do *Regietheater* alemão. É pensando nele que teria escolhido (ou se resignado a) não escrever diálogos tradicionais ou impor um modo de encenação. Vimos ainda como essa reverência não era exatamente mútua, e os diretores que estrelam nesse contexto tratavam as peças da autora, e aliás também ela própria, com uma indisciplina quase violenta, sobretudo apontando ambas como incompreensíveis. Lembremos as já citadas palavras de Nicolas Stemmann: “depois de ler três páginas de Jelinek, pelo menos eu tenho que pular para fora da janela gritando”. Ora, é significativo que Jelinek tenha escrito *Abraumhalde* justamente a pedido desse encenador, para a montagem de *Natan o sábio* que estava realizando no Thalia Theater de Hamburgo – e, em sua nota sobre esse “novo gênero”, a autora afirma que “agora também aceito encomendas para outros dramas” (Sd). Kovacs (2016: 275) insiste, porém, em relativizar essa colocação, lendo-a mais como provocação do que como fato: “que a própria Jelinek indique que não vai mais compor dramas secundários vai contra um estabelecimento desse conceito”, levando-os a “permanecer uma forma excepcional” que, baseada na “perturbação singular do drama primário (...), não pode se fixar como ‘gênero’”. De modo mais geral, podemos dizer que a desconstrução do drama nos textos teatrais de Jelinek não tem nenhum *telos* ou horizonte positivo (como parece ser o caso da epicização em Szondi), baseando-se antes em uma atitude puramente negativa, na repetição e reelaboração contínua de um questionamento da forma dramática – ou de um drama *morto-vivo* (um pouco como Adorno via um reaparecimento dos constituintes do drama após sua morte em Beckett – a quem voltaremos no quarto capítulo).

Essa insistência na posição do morto também a compromete com um difícil projeto de, em tempos pós-dramáticos, “perturbar o drama exclusivamente com textos”, como enfatiza Ulrike Haß (in Janke 2013: 62). Assim, ela se afasta do modo pelo qual o comentário a dramas clássicos já aparecia como parte fundamental das poéticas de Brecht e Heiner Müller. Já em 1940, o primeiro imaginava em seu *Diário de trabalho* (entrada do dia 10 de dezembro) que “se desse a escritores contemporâneos a oportunidade de

62. Em 2019, foi anunciada uma cota de 50% de diretoras mulheres para as seleções das peças a serem apresentadas nas próximas edições do *Theatertreffen* de Berlim (causando mais controvérsia do que era de se esperar em uma Alemanha supostamente bastante progressista).

escrever pequenas peças, cômicas ou trágicas, que poderiam ser apresentadas depois das obras em questão” – e é notável que ele cite como exemplo o drama retrabalhado por Jelinek: “Nenhuma representação do *Fausto* que não fosse seguida por uma sátira” (Brecht 2002: 146). Müller, por sua vez, encenou seu próprio texto *A máquina Hamlet* junto com o original de Shakespeare, no espetáculo *Hamlet/Maschine*, talvez o principal antecessor dos dramas secundários da austríaca. Em ambos, porém, “entra junto com o conceito de comentário (...) um ‘gesto soberano’, enquanto Jelinek com a ênfase no secundário leva em conta muito conscientemente uma posição ‘subalterna’” (Kovacs 2016: 17). Esse “gesto de sujeição” mais que soberano poderia ser lido como irônico, isto é, uma “fórmula fictícia de humildade” por parte de Jelinek, prêmio Nobel e uma das autoras mais encenadas no teatro de língua alemã (121). Mas devemos antes entendê-lo como parte da estratégia de exagero da autora: interessa dar a ver que *mesmo a autora mais celebrada* ainda está em posição secundária no campo majoritário e tradicional da produção cênica, isto é, ali onde um diretor homem encena o texto de um dramaturgo homem, usando sua posição relativamente vantajosa para apontar “o faltante, o outro, que não está representado nesse sistema” (ibid.).

Com isso, ela consegue *se infiltrar e contaminar* essas produções hegemônicas com seu feminismo peculiar e provocativo. A autora não é “vítima involuntária” dos homens que tomam suas peças para desrespeitosamente (des)montá-las, mas antes admite sua fraqueza (a impossibilidade de determinar os rumos das encenações de seus textos, como um verdadeiro Autor, Deus daquilo que Derrida chamava de “teatro teológico”) apenas para sobrecarregar com um dilúvio de palavras as novas autoridades do teatro pós-dramáticos, que agora têm de lidar sozinhos com essas obras que, diferente do drama tradicional, não vêm com manual de instrução. Assim, Jelinek põe em movimento – e mais explicitamente em *Faust(a)(não tá)*, provavelmente sua peça mais pessimista e desagradável, mais exagerada no tratamento da violência sofrida pela mulher – uma dialética de potência e impotência como sua mais poderosa estratégia. Fica claro que não se trata, para ela, de fazer um pedido ou uma reclamação, uma exigência para o Outro, para os homens, para os diretores e programadores – como o ressentido, que “em vez de fortalecer-se e lutar, sente-se moralmente autorizado a demandar do seu opressor *que não seja forte*” (Kehl 2015: 31, grifo da autora). O que ela lança é muito mais um *desafio* para eles. Com o que consegue ao menos de modo virtual, no campo de um jogo ou de uma ficção, colocar imediatamente ambos os gêneros como partes iguais.

capítulo dois

NÓS DO DISCURSO

No primeiro capítulo, vimos que os problemas de gênero abordados por Jelinek não eram exprimíveis dentro das coordenadas do modelo liberal de reconhecimento mútuo entre indivíduos, o qual fornece a gramática intersubjetiva ou *psicológica* do drama, propícia à manutenção de papéis sociais reificados e opressivos. Mas, se desde sua primeira peça a autora já se afastava do teatro dramático em direção ao épico-dialético, que tentava resolver os impasses da forma dramática a partir da consciência e do entendimento, ela logo abandonou também esse modelo em prol de outra forma de pensar e experimentar o material linguístico. Isso em uma tradição literária austríaca que, desde Wittgenstein e Freud, enfatiza o papel da linguagem na construção da realidade. Ora, se este segundo é muito comumente associado ao mais tacanho psicologismo dramático, é preciso lembrar que aquilo que o fundador da psicanálise apresentava como formações do inconsciente (chistes, sonhos, sintomas) não era mais que “resultado de sua habilidade de discernir o status primário da linguagem” (Stavrakakis 1999: 22). David Pavón-Cuéllar (in Tomšič e Zevnik 2016: 269) enfatiza a oposição entre psicanálise e psicologia (igualladas no senso comum), e vê na segunda a própria “essência da ideologia”: o “individualismo burguês” que imagina um “mundo interior isolado” conhecendo apenas “relações interindividuais”, marcadas pela visão da “subjetividade como propriedade privada” e pela “participação individual constitutiva em um núcleo familiar”. Esse sujeito psicológico (dramático) é caracterizado tanto pela “autodisciplina” quanto pela “atitude basicamente hedonista”, se manifesta “no egoísmo profundamente introjetado, e na racionalidade estratégica autocentrada”, e finalmente “na necessidade de se expressar individualmente” (ibid.).

Mas a linguagem não apenas expressa ou “exterioriza o interior”. “Componente necessário dos laços sociais”, ela também interioriza o exterior, de modo que a própria “divisão entre dentro e fora é relativizada e indeterminada”, segundo Tomšič e Zevnik (6). A essa continuidade entre externo e íntimo, esse “êxtimo” que vem substituir o sujeito identificado tradicionalmente com um eu, é o campo do “*discurso*”. Para Jelinek, “os atores SÃO o falar, eles não falam” (SK). Não por acaso sua obra é repleta de manifestações de *lalíngua*: trocadilhos, atos (propositalmente) falhos, livres associações sonoras; “são assonâncias, paranomásias, repetições, anáforas e paralelos sintáticos que agora organizam o processo do texto” (Lehmann 2017: 12), permitindo, de modo errático mais que programático (além da ênfase na consciência do teatro político tradicional), apontar e desatar os nós dos discursos que promovem configurações subjetivas as mais diversas e perversas, a começar pelas identidades femininas “melodramáticas”. Para Jelinek, não importa “aquilo que as pessoas são ou fazem”, pessoas “que, por mim, e de todo modo do meu ponto de vista, são intercambiáveis” (pois “não conheço e nem quero conhecer as pessoas”); sua tarefa autoimposta é “desmentir publicamente, ou antes:

ocultar que os fatos que se estabelecem sejam os atos de pessoas individuais” e para tanto “impedir de sugerir que os seres sobre o palco são diversos, pois por princípio não trabalho com a diversidade das pessoas” (DLö). Não interessam condutas e relações de personagens: “só tenho uma única relação, aquela com a linguagem”; importa “aquilo que é igual no seu agir, a estrutura do seu agir, ou seja, aquilo pelo que as figuras se conduzem, sem ser” – pois “elas estão aí [*sie sind da*], mas elas não são [*sie sind nicht*]”, isto é, “fora do seu falar elas não existem, e também recuso a ilusão de que sequer poderiam existir fora desse falar” (ibid.) Ora, fica claro que “a estrutura do seu agir” não pode corresponder a uma *ação* dramática, como vimos. Seu ser e seu agir são idênticos ao seu falar; a autora ilustra a proposta com a curiosa imagem de “uma revolução invertida na qual tudo das pessoas é cortado, menos a cabeça, afinal algo tem que falar” (ibid.).

Esses atores que não falam, mas são o falar, que são apenas cabeças, ou na verdade apenas discursos, põem em questão decisivamente outro dos pilares da forma dramática tradicional, qual seja, a atribuição das falas a *personagens*. Afinal, essa categoria, “entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens” e “encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação” pertence àquilo que Jelinek *perverte* desde suas primeiras peças feministas, uma dramaturgia burguesa que vê nessas “ilusões de pessoas humanas” a representação mais bem acabada de “suas aspirações ao reconhecimento de seu papel central na produção de bens e ideias”, como descreve Patrice Pavis (2008: 285), ressaltando porém que essa avaliação diz respeito à personagem em “sua forma mais precisa e determinada”. Afinal, a “crise da personagem” – na expressão de Robert Abirached (1994) – tem a mesma idade da crise do drama, e Nina já reclamava a Treplev, na *Gaivota* de Tchekov (1992: 11): “É tão difícil de representar, a sua peça. Não tem personagens vivas, nenhuma”. Jelinek, portanto, não encontra a personagem dramática intocada, mas leva adiante uma história do seu desmonte gradual, desde fins do século XIX, pelo menos. É o mesmo marco temporal adotado por Eliane Robert Moraes (2002: 21) ao investigar certa “interrogação que pesa sobre a figura humana”, resultando num “imaginário do corpo desfigurado” e por vezes na “inequívoca intenção de subverter os princípios do antropomorfismo”. Ela lembra como já em 1888 Strindberg, no prefácio a *Senhorita Júlia*, rejeitava as “personagens teatrais fixas” do teatro oitocentista, visando a criar figuras “incertas, desintegradas”, compostas como “aglomerados de estágios passados e presentes da civilização, pedaços tirados de livros e jornais, retalhos de humanidade, trapos e farrapos de tecidos finos, remendados como a alma humana” (56).

Ora, a proximidade entre essa descrição e as figuras criadas por Jelinek é patente, mas talvez tão enganosa quanto sugestiva. Se o teatro do século XX herda o projeto de

decomposição da personagem de Strindberg, nem por isso se reduz a ele. Elinor Fuchs (1996: 10) assinala, após o “impulso desindividualizador” de Mallarmé, Maeterlinck e Yeats e do “ataque desumanizante” de Jarry, “três direções maiores” (31-2) desse processo de dissolução: à tendência “alegórica” strindberguiana (em que “a personagem é apresentada como material a ser moldado pelas grandes forças no universo”) somam-se o projeto “crítico” de Brecht e o “teatralista” de Pirandello. O primeiro substitui essas forças metafísicas pelas sociais, que expõem o Eu não apenas como uma ilusão mascarando sua mutabilidade e descontinuidade (em *Um homem é um homem*), mas até mesmo (no caso de *A decisão*) como um verdadeiro crime (32-3). Se Brecht “desacopla” o ator da personagem para revelar aquilo que esta desconhece, em Pirandello, graças à suspensão ambígua de “dois ou mais planos de realidade”, é a personagem que pode ver mais que o ator, revelando suas limitações (33-4).

Talvez seja o caso de ver em Jelinek, uma vez que não há personagens que pudessem saber mais ou menos que os atores, certa indecidibilidade entre as duas posições: a hiperconsciência de figuras como a Branca de Neve dos *Dramas de princesas* pertence ao próprio discurso, à linguagem, e não a um sujeito ou outro (inclusive a própria autora). Poderíamos mesmo reler o caminho traçado no ciclo, a “formação do espírito feminino” que analisamos a partir de Hegel e Butler, como um de progressiva *despersonalização*: ao final, Inge e Sylvia não são mais distinguíveis entre si e nem das *mortas* que encontram além da Parede (que, aliás, substitui o nome delas no título da peça). Modo de concretizar o “luto pela personagem viva” a que nos levariam os teatros moderno e contemporâneo, segundo Sarrazac (2017: 145), levando tanto à “intrusão na cena ocidental dos fantasmas e de outros espectros” (por exemplo em Kantor e Genet, mas retomando Shakespeare e a tragédia grega) quanto ao “tornar-se fantasma da personagem mais ordinária” – uma “parte fantasmagórica” ou “fantasmal” em todas as personagens de Ibsen, Strindberg e Maeterlinck, mas também Sara Kane ou Jon Fosse (155). Porém, os fantasmas citados por Sarrazac – assim como a “impersonagem” (termo preferido pelo teórico) de Beckett, “transpessoal”, “aberta a todos os papéis” e “possibilidades da condição humana”, ou ainda “jogo pelo qual a personagem não é mais do que a confrontação e a diferença de suas máscaras sucessivas” – *seguem sendo personagens depois de mortos*: “o fio da personagem é rompido, e depois precariamente reatado” (188-9).⁶³ Será outro o caso aqui.

63. Sarrazac (196) inclui como (im)personagem a figura que, na *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, diz: “Eu não sou mais Hamlet”. Acreditamos, pelo contrário, ser essa peça um ponto de virada, passando da “crise da personagem” para um texto teatral sem personagens, não mais dramático, como o de Jelinek.

O que o texto de Jelinek produz, como nota Hans-Thies Lehmann (2017: 24), “não seriam pessoas, não *dramatis personae*, mas muito mais FIGURAS”. Ora, por mais que o alemão “*Figuren*” possa indicar personagens de uma obra dramática tradicional, faz-se essencial estabelecer uma distinção ao traduzi-lo para o português, como já fizemos no trecho acima em que “a própria Jelinek usa o conceito” (ibid.). Na verdade, o termo *figura* “se impôs, mais ou menos instintivamente, no discurso em torno das escrituras teatrais”, vindo a ser usado amplamente (e em diversas línguas), mesmo “sem ser realmente definido”, para falar desse novo sujeito enunciador, como notam Ryngaert e Sermon (2006: 10-1), para quem “se num dado momento sente-se a necessidade de alargar o campo do vocabulário, é porque aquilo que as escrituras oferecem (...) não é mais apreendido segundo as regras estabelecidas de representação e interpretação”. Assim, “parece fazer sentido dar um valor sistemático ao conceito da figura para as formas corais e individuais”, ecoando inclusive como “na Retórica fala-se igualmente de Figuras, que apresentam apenas determinada constelação de significantes” (Lehmann, loc. cit.).

A referência à Retórica parece particularmente adequada aqui. Os blocos de texto que distinguem a escrita de Jelinek muitas vezes prescindem da separação entre falantes, trazendo discursos de sujeitos indeterminados argumentando em defesa de alguma posição (igualmente incerta), não tanto para companheiros de cena quanto endereçando diretamente o público. Já no *Teatro pós-dramático* se apontava essa tendência (atribuída ali mais às encenações que aos textos)⁶⁴ de “recuo do eixo intracênico em prol do eixo-*théatron*” ou extracênico, “um eixo ortogonal que diz respeito à comunicação entre o palco e o local da plateia, diferenciado (real ou estruturalmente) do palco” (Lehmann 2011: 211). Se há tal duplicidade de eixos em todo teatro, dela “o teatro pós-dramático extraiu a consequência de que em princípio deve ser possível levar a primeira dimensão à beira do desaparecimento e ativar a segunda para lograr uma nova qualidade de teatro” (212). Isso significaria a virtual eliminação do diálogo em prol do monólogo, tanto que “são raros aqui os textos dramáticos; há sobretudo cantos, récitas e discursos” (218). Jelinek também indica essa tendência ao monólogo em suas peças: as suas “cascatas de palavras”, as “muitas palavras que são trocadas” seriam, na verdade, “monologadas”, uma vez que “tanto faz quem diz algo” (DLö).

Mas Lehmann (2011: 213) insiste em recusar certas “interpretações improdutivas para a teoria do teatro”, baseadas na “tese corrente de que o monólogo exprimiria solidão,

64. Apesar disso, podemos considerar as “peças de fala” (*Sprechstücke*) do também austríaco Peter Handke (referência importante de Jelinek), e sobretudo *Afrontando o público*, já desde o título, como marcos históricos no privilégio dado à retórica e ao endereçamento direto da plateia (ver Kon 2021).

distanciamento interpessoal, incapacidade de comunicação ou mesmo ‘comunicação perturbada’”; o teórico cita o estudo de Manfred Pfister sobre o drama, mas podemos ainda lembrar da posição de Sarrazac, bem como de defensores de um teatro brechtiano estrito, que viram nessa tendência monológica um narcisismo das linguagens “pós-modernas”. Segundo o teórico do pós-dramático, pelo contrário, “do ponto de vista da estética teatral” caberia afirmar “que um monólogo, como discurso que tem o público como destinatário, intensifica o fato da comunicação – nomeadamente, daquela que se desdobra *hic et nunc* no teatro” (ibid.). Poderíamos lembrar, com Rodolphe Gasché (2010: 25), que desde Aristóteles a retórica é a arte “de como abordar nossas preocupações mais fundamentais na forma mais vívida do estar uns com os outros que é a prática do falar uns com os outros”. A retórica consiste no falar do sujeito “com outros” e “sobre todo tipo de coisas que são vitais”, concernindo “não apenas sua vida enquanto buscador da verdade absoluta, mas a do ‘homem completo’”, e por isso também se dirige ao homem completo, isto é, “emprega tanto a razão quanto as emoções e o *ethos*” – afinal, “como havia observado Aristóteles na *Ética a Nicômaco*, ‘o intelecto mesmo [...] não move nada’” (38-9). Assim, se o teatro épico já dava força ao eixo extracênico pela introdução da figura do *narrador*, podemos localizar em Jelinek, na ausência de uma fábula, antes a figura do *orador* de algo que se poderia chamar um “teatro retórico”.

Em ambos os casos, verifica-se uma *tendência à prosa* dentro do texto teatral. Lendo a *Teoria do drama moderno*, Marco Aurélio Werle (2017: 143) se pergunta por que Szondi emprega o termo “épico” e não “romance” ou “prosa”. Como o próprio romance moderno se afasta da narratividade tradicional do épico em direção a um *antigênero* (como mencionamos no capítulo anterior), a ideia de prosa parece mais pertinente para continuar o projeto szondiano frente às discontinuidades do pós-dramático, inclusive da escrita de Jelinek. Com seus textos maduros, ela passaria do diálogo à *dialogicidade*, como propõe Pflüger (1995) citando o célebre conceito elaborado por Bakhtin em relação ao romance – mas também, é preciso lembrar, em oposição ao drama. Pois este era visto pelo russo como monológico: justamente no diálogo dramático haveria “um atrito objetivado do enredo entre duas posições representadas, inteiramente subordinado à instância suprema e última do autor”, de modo que “o contexto monológico não se interrompe nem se debilita” (Bakhtin 2013: 232). Ou seja, a oposição dialógico-monológico também leva a problematizar a função da personagem, que no drama seria “fechada”, com “limites rigorosamente delineados”: “ela age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, nos limites de sua imagem definida como realidade; ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, vale dizer, ultrapassar os limites do seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento” sob risco

de “perturbar o plano monológico do autor para ela” (58). Já a prosa teatral de Jelinek, transitando entre diversas vozes e materiais sem submetê-los a um princípio de autoria-autoridade ou originalidade, torna possível uma verdadeira *polifonia*. “O principal dispositivo retórico de Jelinek”, a citacionalidade, “vai além da personalização de questões (por exemplo o enquadramento das questões na forma de protagonistas e antagonistas) que pode obscurecer sua relevância política” (Jürs-Munby 2016: 214);⁶⁵ assim o texto se abre “para a não-presença [*Ungegenwärtigkeit*] daquelas vozes sufocadas pelas representações correntes” (Annuß 2005: 11-2).

É o que veremos nas duas peças que analisaremos neste capítulo. Se Jelinek é conhecida sobretudo como autora de obras feministas, a perspectiva aqui apresentada mostra que seria um erro identificar sua posição como mulher-escritora à de alguém que escreve apenas sobre as mulheres, reduzindo seu projeto literário a um “lugar de fala” ou uma “política identitária” (os quais nesse caso acabariam simplificados a ponto de se transformar em seu oposto, isto é, na reafirmação ao invés da redistribuição dos papéis impostos). Pelo contrário, o *questionamento* das identidades é um dos temas centrais da obra de Jelinek, a começar pela identidade cultural e nacional: já em *Faust(a)(não tá)* a posição feminista se somava à reflexão tanto sobre a tradição literária de língua alemã quanto sobre certos casos criminais austríacos (lembremos que ali as figuras são descritas como “coros-de-uma-pessoa-só”). Ao se posicionar diante das mais prementes questões políticas da atualidade – o ressurgimento dos nacionalismos protofascistas e a herança do nazismo na Alemanha e na Áustria, a crise de refugiados e a xenofobia em ascensão, os ataques terroristas e as ameaças à liberdade de expressão – a autora põe em questão radicalmente sua própria identidade, ou antes suas possíveis identificações: como europeia, branca, austríaca e falante do idioma alemão. Pois o campo da linguagem e do discurso comanda a construção não apenas do sujeito individual, mas do próprio laço social; não somente o “eu”, mas também o “nós”.

Quando identidade deixa de ser “princípio de igualdade a si mesmo, de unidade e de unicidade intemporal”, devendo “ser conquistada sem cessar, ser construída em toda precariedade por meio dos discursos”, então entra no lugar “do ser ou da natureza na grande tradição ontológica” a *cidade* como “substituto temporal e finito” criado por consenso retórico, como propõe Barbara Cassin (1990: 143). A filósofa e filóloga entende “a *polis* como criação contínua da linguagem”: modo de apontar na identidade política do

65. “Lacan não sugere que a psicanálise subscreva o slogan ‘o pessoal é político’”, propondo antes “uma crítica a toda tentativa de pessoalizar ou psicologizar a política”, traduzida na fórmula “o *impessoal* é político” (Tomšič e Zevnik (2016: 6). Os sujeitos da enunciação em Jelinek são configurações dessa impessoalidade (mas não “impersonagens”).

cidadão algo semelhante à identidade feminina para Butler, afirmando que “a cidade é antes de mais nada uma performance” (Cassin 2014: 110). Ora, se a ideia da performatividade do gênero se mostrou produtiva para uma discussão sobre os limites das formas teatrais consagradas (justamente do gênero dramático), o pensamento de Cassin sobre a performatividade das identificações coletivas nos abrirá um caminho semelhante. Nos textos que analisaremos agora, Jelinek se vale de jogos e torções da linguagem para constituir um certo “Nós”, investigando como o discurso pode criar – bem como criticar – os caminhos políticos de (re)construção da *polis*, neste caso da Europa.

Mas isso significará propor uma fala explicitamente *coral*. É o caso de perguntar como pode ser assim se, ao menos se acreditarmos na fórmula inflexível de Sarrazac (2017: 162), “o coro está ausente das dramaturgias modernas e contemporâneas”. Outra vez será o caso de ler a posição do teatrólogo francês a respeito da dramaturgia contemporânea como conservadora demais. Para ele, o coro se funda “na multiplicidade, mas numa multiplicidade *unitária*” que só existiria “quando uma verdadeira comunidade se converte em autor de uma ideologia, de um combate político ou de uma religião” (por exemplo o Partido Comunista no “coro de controle” de *A Decisão*, de Brecht, ou um “coro de fiéis” em *O Livro de Cristóvão Colombo*, de Paul Claudel), isto é, quando existe uma “coesão de conjunto”, um “uníssono” ou ainda “uma coreografia que visa a criar um só corpo coletivo”, o que hoje seria “praticamente impossível, por falta de uma comunidade autêntica” (ibid.). Nas dramaturgias modernas e contemporâneas analisadas por Sarrazac, “não temos mais da comunidade senão uma nostalgia torturante, e do coro, um avatar longínquo: a *coralidade*”, definida como “coro disperso, disseminado e, sobretudo, *discordante*” (162-3).

Ora, poderíamos imaginar que é tal “coralidade” o que temos em Jelinek. Mas Sarrazac é explícito em caracterizar essa “polifonia rompida” como “formação de compromisso entre a personagem individual e o coreuta” (163), fornecendo exemplos de dramas em que a individualização incompleta das personagens geraria o efeito de coralidade. Não é isso o que veremos nas peças analisadas, mas sim um verdadeiro coro, uma verdadeira experiência coletiva, ainda que isso não signifique uma massa uníssona submetida a uma mesma ideologia. Na realidade, só podemos ver nessa descrição grosseira de Sarrazac a mesma velha ojeriza a qualquer experiência que ultrapasse o campo do indivíduo, repulsa que denota conservadorismo e falta de imaginação política (para não dizer estética), como quando Margaret Thatcher, em sua célebre máxima arquidramática, dizia que não existia “essa coisa de sociedade, apenas indivíduos e famílias”. Heiner Müller notava conservadorismo semelhante na recepção ocidental de

seus textos corais (escritos na Alemanha Oriental): “é um texto para coro, uma experiência coletiva, não individual. Quando escrevo ‘Coro/Hamlet’, as pessoas não o veem, porque elas não querem ver. No ocidente eles têm medo das *experiências coletivas*, pensam tudo em termos de individualidade” (Müller 1991: 92). Esse emprego do coro por esse autor maior de uma dramaturgia pós-dramática era ainda uma forma de superar o que Müller (1997: 169-70) via como grande limitação de Brecht, que “não podia imaginar o drama sem um protagonista”, a cuja presença “também seu conceito de fábula estava em última análise associado”, de modo que caberia dizer que o teatro brechtiano “nesse sentido ainda era dramaturgia burguesa”. Ulrike Haß (2014: 139) observa que “ao lado da figura do protagonista o coro forma o outro tipo de figura do teatro”, e na verdade “sua única outra figura”; por isso mesmo ele traz inúmeras dificuldades, “pois o próprio conceito de figura foi moldado a partir do protagonista”.⁶⁶

Não é à toa que Lehmann (2011: 214) colocará o coro como figura privilegiada de um teatro pós-dramático, ao lado do monólogo, como correlato e, de modo talvez contraintuitivo, quase sinônimo a ele: “É um traço do teatro pós-dramático o fato de que a estrutura dialógica seja dissolvida em favor de uma estrutura de monólogo e coro”. Há uma afinidade fundamental entre ambos, ou mesmo uma “tendência do monólogo de passar a uma locução em coro”, à medida que “o centro do teatro é ocupado justamente por essas duas formas de locução que rompem com o fechamento dialógico do universo dramático”. Contra posições como a de Sarrazac, ele afirma que “o desaparecimento do coro talvez seja uma realidade apenas superficial, que mascara uma temática mais profunda” (ibid.), um interesse por parte de diversos artistas por como o coro pode não apenas contrariar “a concepção do indivíduo inteiramente desligado da coletividade”, mas também transformar “o status da linguagem: quando os textos são pronunciados em coro (...), a realidade própria da palavra, seu tom e seu ritmo são percebidos de um modo novo” (215). Nessa junção de elocução impessoal e o trabalho sonoro com a linguagem, fica claro como o coro corresponde aos interesses formais da dramaturgia de Jelinek. Que essa “manifestação do som não-apenas-individual de uma pluralidade de vozes” se revele também “reunião dos corpos individuais em uma massa, como ‘força’” (ibid.), mostra a dimensão política que a escritora austríaca fará coincidir e colidir com os mais prementes temas políticos de seu contexto.

66. Em livro recente inteiramente dedicado à questão do coro (e com todo um capítulo dedicado a Jelinek), Haß (2020: 123) diz que o coro expõe “o corpo como meio social”, seus integrantes são intercambiáveis e mutuamente dependentes, ao mesmo tempo que “se diferencia do coletivo” (no sentido de algo unitário) por não ter “uma orientação coordenada”, habitando “o aberto”.

“NÃO FOI A LÍNGUA ALEMÃ QUE ENLOUQUECEU”

País.nas.Nuven., de 1988, é a primeira experiência de Jelinek com o novo modo de escrever para teatro que se tornaria sua marca registrada: composição de longos blocos de texto sem diálogos ou personagens definidos, sem indicações de tempo e espaço ou de encenação. À medida que a autora “omite cenário e *dramatis personae*”, observa Flieder (2006: 6), “tudo o que resta são falas”. O procedimento fundamental ainda é a colagem de materiais díspares provenientes de diversas fontes, como vimos desde Nora até o “drama secundário”, mas aqui transformada em tema e questionamento explícito: são entretecidas as palavras de grandes poetas e pensadores da história alemã desde o Romantismo, como a autora esclarece em uma nota ao fim do texto (WH 158): de Kleist, Fichte, Hölderlin e Hegel a Heidegger e as cartas da RAF (Fração do Exército Vermelho, célula terrorista de esquerda dos anos 1970, conhecida como Grupo Baader-Meinhof).

Flieder (2006: 10) vê nessa nota “um convite ao estudo, à autópsia, à verificação”, transformando assim “o espectador ou leitor casual em um detetive engajado que, se compromissado com o pleno entendimento de *País.nas.Nuven.*, deve primeiro localizar as origens das porções montadas”. O que se apresenta são citações “deformadas, ‘igualadas’ superficialmente entre si pela mudança de pronomes pessoais e ortografia”, de modo a “conjurar uma comunidade dos alemães”, a materialização do Espírito Alemão, ainda que a esse “Nós” sejam negadas “figurabilidade e localizabilidade” (Annuß in Janke 2013: 147). Vale ressaltar que essa nota bibliográfica incluída por Jelinek não deixa de fazer parte da própria peça (ao menos como moldura ou *parergon*, no sentido derridiano), ou seja, não apenas o espectador erudito reconhecerá as fontes ao ouvir ou ler o texto, mesmo aquele não familiarizado com a tradição filosófica e poética alemã poderá, a partir do momento em que tem disponível essa informação, projetar sobre o que lhe é dito a consciência de suas procedências.

Na verdade, o próprio título *Wolken.Heim.* já cita o “*Wolkenkuckucksheim*”, a “Cucolândia-nas-nuven” imaginada por Aristófanes em sua peça *As aves*, palavra que se tornou sinônimo de uma utopia conceitual ou imaginária, sem contato com a realidade. Cabe perguntar se o título também não faz referência a outra célebre comédia de Aristófanes, justamente *As nuvens*, em que se satiriza o discurso sofístico – figurando Sócrates como seu maior representante – por privilegiar a retórica e fazer vencer o injusto na disputa contra o justo. Interessa notar que, depois do comediógrafo grego, a palavra reaparece em pelo menos três importantes autores de língua alemã: Schopenhauer, que censurava outros filósofos por só dar atenção a esse reino celeste e não à realidade; Nietzsche, que o retoma de modo mais sofístico, ao ponderar sobre o surgimento da

linguagem, dizendo que ele “não procede logicamente” (do ser), e que “o inteiro material no qual e com o qual o homem da verdade, o pesquisador, o filósofo, mais tarde trabalha e edifica, tem sua origem, se não em alguma nebulosa cucolândia, em todo caso não na essência das coisas” (2007: 35)⁶⁷; e por fim Karl Kraus, austríaco bastante admirado por Jelinek, que escreveu em 1923 *Wolkenkuckucksheim*, versão moderna de *As aves* onde expressa sua decepção com a “república sem republicanos” pela qual seu país substituíra a monarquia sem lhe corrigir as falhas, resultando numa continuidade da corrupção sob o progresso e idealismo aparentes (Kraus 1923).

Algo semelhante é investigado por Jelinek em *País.nas.Nuven.*: a sobrevivência daquilo que os alemães recalçaram, sem contudo conseguir eliminar, após a Segunda Guerra Mundial. Eis como começa o texto, aparentemente *in media res*:

Nós sempre acreditamos estar totalmente fora. E então de repente estamos bem no meio. Santos, que luzem na escuridão. Estamos sempre aturdidos, mesmo que só uma pessoa nos guarde na memória, passado um tempo. Às beiras das estradas falam há anos e anos em segredo sobre nós. Isso não podemos imaginar! Um sentimento bom, dirigir de noite sobre nossas pontes rodoviárias, e lá embaixo a luz dos estabelecimentos locais: ainda mais gente como nós! Um brilho claro. As figuras, como nós estrangeiras, viajantes, desaguam nas rodoviárias, para se dividir, de lugar em lugar, e caímos sobre eles como a chuva, que de manhã cedinho molha os sapatos. Ou um dia numa encruzilhada onde nos represamos, águas humanas. Não há nada ali, mas aquilo transborda de sinais nossos. Depois de nós vêm outros, mas não somos pouca coisa! Nossa cabeça está pesada de tão cheia de nós. (WH 127).

Como é frequente em Jelinek, a obra não se dá a compreender facilmente. Antes, a escritura constrói aos poucos uma imagem complexa, e mesmo contraditória, um sujeito-Nós que fala de si em um exercício laudatório confuso, contrapondo brilho e segredo, dia e noite, estar fora e estar no centro. Aos poucos formamos a ideia de um grupo forçado ao esquecimento, à reclusão, a observar de longe a vida de seu país (deixado vazio, mas “cheio de sinais nossos”), percorrendo-o como andarilhos (*Wanderer*, figura maior do Romantismo Alemão) ou motoristas. Mas que agora parece poder se erguer de novo e talvez voltar a ter voz – pelo menos nós, leitores ou espectadores, somos obrigados a dar-lhe ouvidos. Esse “Nós” encontra-se em casa outra vez, ali onde pertence, no lar, *Heim*, como no título, ou talvez na *Heimat*, pátria, terra preferida em relação a qualquer outro lugar: “À chegada da tempestade, da estação fria, a luz passa sobre nossas cabeças, estamos em casa. Onde vive a Vida senão aqui? É belo estar consigo” (ibid.). Aos poucos são introduzidos termos e ideias reconhecíveis, advindos das fontes idealistas citadas: “A liberdade é a única verdade do Espírito” (138).

67. Poderíamos remeter também a *Além do bem e do mal*: “E como toda coisa ama seu símile, o alemão ama as nuvens e tudo que é turvo, cambiante, crepuscular, úmido e velado: todo tipo de coisa incerta, inacabada, evasiva, em crescimento, ele sente como ‘profundo’” (Nietzsche 1992: 152).

Enunciadas por esse “Nós”, porém, essas filosofias supostamente profundas e nobres vão adquirindo um ar mesquinho, e talvez até mesmo perigoso, dizendo algo que a princípio talvez não quisessem dizer: “Acreditamos em nós. Estar conosco, quando concebemos algo elevado, assim se ilumina um novo fogo, nascido dos signos e dos atos do mundo. E nós, em disfarce de escravos, mas senhores (...), somos reconhecidos” (ibid.). Estar “consigo” ou “em casa” (*bei sich*) torna-se um valor duvidoso, lembrando que para Adorno (2008: 35) “pertence à moral não se sentir em casa em sua própria casa”. E, justamente numa reflexão sobre a tradição literária em que se insere, Jelinek (1998: 12) pergunta, citando um poema de sua conterrânea Elfriede Gerstl: “Afiml quem é que está em casa consigo, quem afiml é seu próprio Senhor?” Até mesmo a centralidade da linguagem é explicitada, mas num tom ontologizante remetendo a Heidegger: “estamos aqui. Nossa casa, preenchida por nossa Linguagem, que repousa sobre nós como a Natureza que nos embala. Linguagem e Vida, todo o resto é sem sentido” (138-9). Parece possível reconhecer nesse início da peça aquilo que Cassin (2014: 225-6) elegeu como adversário político-filosófico central: o “nacionalismo ontológico”, isto é, “uma tentativa deliberada pelo pensamento alemão de reapropriar seu modo de expressão em sua natureza mais específica, original e irreduzível”, tentativa que “começa com Fichte, em paralelo com um movimento cultural no qual a poesia e a política desempenham um papel maior” e “culmina em Heidegger”. De fato, tanto Jelinek quanto Cassin têm o controverso filósofo como alvo predileto, na medida em que ele oferece uma posição aparentemente próxima, mas na realidade até oposta à das duas escritoras (vimos na introdução a relação de dívida e crítica simultâneas de Jelinek para com ele), em relação ao par Linguagem e Ser: uma tendência “a transformar o espírito das línguas em algo horrível”, levando “em linha reta para o pior tipo de heideggerianismo, isto é, o helênico-nazismo” (18-9).

É a *nossa* casa que é preenchida pela *nossa* linguagem, diz o “Nós” de *País.nas.Nuvens.*, uma linguagem que ele aproxima da natureza, uma linguagem da *physis*, do Ser e não do *agôn* político. Uma linguagem que exclui a troca com outras linguagens (“o intraduzível torna-se critério para a verdade”); com efeito, cada vez mais o coro que enuncia esse texto depende, para entoar sua identidade, de sua diferença e separação em relação a outros: “Nós os encurtamos, para que diante de nós eles se curvem mais, para que seus cantos mais suaves sejam reduzidos ao silêncio? Para que diante de nós, com alegria, eles queiram ter fim? Ou, pacientemente, até mesmo habitar um exílio temeroso?” (WH 139). E um pouco depois, de modo ainda mais explícito: “Nós somos nós, e expulsamos os outros de todos os lugares. O Espírito escorre de nossas fronteiras” (ibid.). Poderíamos supor que estamos no campo daquilo que Sarrazac apontou em sua recusa do coro, a univocidade de uma ideologia, que aqui só poderia aparecer em chave

crítica. Aliás, é importante dizer que essa posição não lhe é exclusiva, tendo inclusive grande respaldo na sociedade alemã à época da escrita de *País.nas.Nuvens.*: as formas corais ainda eram associadas às coreografias militares do período nazista, e inclusive à *Thingspiel* – espécie de apresentação teatral coletiva feita ao ar livre, muito popular na Alemanha dos anos 30 (Fischer-Lichte 2005). Foi apenas em 1998 que *Ein Sportstück*, texto de Jelinek com direção de Einar Schleef, abriu o caminho para um renascimento do coro nos palcos de língua alemã, não sem antes receber inúmeras críticas por flertar com uma estética considerada fascista, o que de modo algum era acidental na encenação (249).

Não se deve, porém, imaginar que Jelinek traça um discurso unívoco, construindo um Nós meramente bélico e seguro de si como “vilão”. Pelo contrário, a ironia da autora frequentemente se revela nas contradições do texto, como quando o coro duvida de si, de sua capacidade para realizar os elevados desígnios que o Espírito lhe reserva e promete: “pobres em atos nós também e ricos de pensamentos. Nós! Mas o ato sairá, inspirado e maduro, do pensamento, como o relâmpago jorrando das nuvens? (...) E esse silêncio na multidão, será isso o recolhimento antes da festa? Ou a calma antes da tempestade?” (ibid.). Talvez devido a essa insegurança quanto à própria capacidade para a ação, o coro parece temer que a postura ativa almejada seja, na verdade, assumida pelo outro: “quem buscaria nos expulsar daqui agora que estamos em casa” (ibid.); temor apenas reforçado pela negação, que o transforma em violência (ao menos imaginada): “Nossos olhares se dirigem para lá, sem medo do vizinho, nós passamos por cima dele” (139-40). A reflexão sobre o outro titubeia, ora mais agressiva, ora aparentemente compreensiva: “A vida dos pobres se esvai, desordenada, desesperada, paralisada pela preocupação e, contudo, eles estão na casa deles, em seu domínio e seguem em paz seu caminho” (140). Assim, a expulsão pode soar até mesmo benevolente: “estendemos a mão ao vizinho para orientar seus caminhos para as nuvens reticentes, tomar seu lugar e algum descanso. Nós precisamos de espaço. Nós precisamos de glória!” (ibid.). De todo modo essa expulsão é justificada: “Os outros, sobre o próprio solo, não são mestres em sua casa” (ibid.), é o que permite “caçá-los até que eles pertençam à lembrança dos dias passados” e ainda assim dizer que, “como crianças, nossas mãos são inocentes” (141). Por outro lado, não deixa de se fazer presente a consciência de uma culpa, própria ou das gerações anteriores, junto a uma tentativa de justificação (a partir da filosofia hegeliana da História): “à medida que consideramos a história como o matadouro onde foram sacrificados a felicidade dos povos, a sabedoria dos Estados e a virtude dos indivíduos”, nasceria no Espírito uma questão: “para quem e para que foram cometidos esses sacrifícios monstruosos?” – ou, em formulação que revela a infantilidade por trás da filosofia: “Quem começou?” (140).

Não obstante, as contradições e tropeços são um atrito ou dialogismo constante e interno ao discurso, jamais dando lugar a um desenvolvimento dramático, isto é, a qualquer tipo de revelação ou reviravolta, de alteração na trama do discurso que possa se aproximar de uma ideia tradicional de narrativa, em que algum tipo de transformação ou desenlace precisa se dar. Ao longo das vinte páginas de texto, vê-se muito mais uma reiteração e variação dos mesmos temas e trechos que já surgiram desde o início, retomados a cada momento como resposta a alguma nova citação incluída no discurso, de modo a se tornarem até mesmo bastante previsíveis: é “falando em círculos ou fitas de Möbius” que o “Nós” alemão “assegura sua ‘identidade’” (Lücke 2007: 14). Não se trata de surpreender o leitor/espectador com algum conteúdo guardado para o final ou uma revelação gradual ao longo da peça. Nem são inéditos e desconhecidos os trechos citados em que grandes filósofos do idealismo alemão proferem atrocidades racistas.⁶⁸

Portanto, não é ao efeito do choque que a peça aspira com sua colagem. Opera-se muito mais pela demonstração dessa repetição, ou ainda da absorção e achatamento de todos os materiais sintetizados em um só Espírito alemão – mesmo aqueles aparentemente díspares, “mesmo ali onde eles querem ser vistos como luta contra o fascismo” (Lücke loc. cit.), caso da RAF (Fração do Exército Vermelho, grupo terrorista de esquerda dos anos 70). Nesse sentido, o procedimento literário de Jelinek torna-se procedimento do próprio discurso-Nós representado. Em outras palavras, não se elabora uma construção literária/ficcional para ilustrar como a identidade alemã se cria e perpetua; mostra-se antes como essa identidade é justamente uma (essa) construção literária e ficcional: “à medida que transforma em tema o próprio ato de fala (o performativo) e seu efeito (a perlocução) na História, [Jelinek] reflete exatamente isso de modo igualmente consequente no estilo da montagem e distorção de citações” (20). Não por acaso o ponto a que se chega é sempre justamente o próprio “Nós”, o “estar conosco”, “em nossa casa”, como uma encarnação caricatural da totalização dialética hegeliana, em que o Espírito – depois de passar pelas primeiras etapas da consciência, inclusive na dialética de senhor e escravo que vimos no capítulo anterior – é descrito como um “Eu que é Nós, Nós que é Eu”. O fim de toda tentativa original (ou mesmo insurgente) de pensamento é contribuir à grande história da cultura alemã, ao “Império [*Reich*] germânico, quarto momento da história universal: (...) a velhice do Espírito é sua perfeita maturidade, o Espírito enquanto Espírito retorna então à unidade. Nós estamos conosco, nossa propriedade” (WH 142).

68. Ainda Hegel, vendo nos negros “uma nação de crianças que não sairá jamais de sua inocência”: eles até “se deixam vender” pelo Nós enunciador, e “o primeiro objeto que aparece eles elevam à categoria de gênio, um animal, uma árvore, uma pedra”, enquanto “Deus lá no alto, Ele nos pertence!” (WH 141-2). Já “a nação eslava (...) até hoje não se manifestou no mundo como fator autônomo” (143).

Talvez seja devido a esse procedimento antidramático que a peça foi por vezes vista como injusta, superficial e até mesmo “sonolenta”, como relata Lücke (2007: 15): ao igualar todos os materiais, acabaria apagando particularidades e complexidades, especificamente as intenções e projetos filosóficos ou poéticos de cada autor, impossíveis de serem reduzidos apenas a um tipo de fascismo *avant la lettre*. Esses críticos enfatizam “que nenhuma das citações da história espiritual alemã (...) poderia valer como ‘prova’ (documentação) de que o pensamento (parcialmente racista-fascista) dos românticos e idealistas (...) teria condicionado de modo tão ‘direto’ a ação”, isto é, o horror nazista” (15-6). Resta saber se Jelinek almeja provar algo ou antes propor uma experiência de pensamento a partir do repertório da língua alemã, e com isso colocar uma questão.

Para compreender melhor a alternativa, é interessante notar como essa repreensão no campo literário se assemelha, na filosofia, ao debate entre Alain Badiou e Barbara Cassin (2011). Cassin considera “muito difícil saber o que soa nazista em alemão, no alemão de Heidegger”, e pergunta “como separar a língua que ele fala, historicamente reivindicada, da possibilidade do nazismo” (34-5). Badiou, “em completo desacordo”, defende que “nunca houve, senão retrospectivamente, uma ligação orgânica entre a ‘grande língua’ alemã e o nazismo”, sendo portanto “uma ficção ao mesmo tempo objetivista e linguageira inscrever o nazismo como efeito intrínseco da língua aperfeiçoada pelo romantismo alemão” (36). O francês subscreve a posição de Hannah Arendt (apud *ibid.*) de que “não foi de maneira alguma a língua alemã que enlouqueceu”.⁶⁹ Se assim a filósofa respondia à pergunta “o que resta, para a senhora, da Alemanha em que nasceu e cresceu?”, Giorgio Agamben (2017) indaga: “Mas o que é uma língua *como resto*, uma língua que sobrevive ao mundo do qual era expressão? E o que nos resta quando nos resta apenas a língua? Uma língua que parece não ter mais nada a dizer e que, todavia, obstinadamente resta e resiste, e da qual não podemos nos separar?”. E ele mesmo responde: “é a poesia”. Pois a linguagem poética é “o que resta da língua depois que desta desativaram uma a uma as normais funções comunicativas e

69. Arendt se opõe assim a autores como George Steiner (1984), que vê a língua alemã como algo morto no coração do milagre econômico do pós-guerra, Jean-Pierre Faye (2009), que analisa a relação entre linguagem e ação nos totalitarismos italiano e alemão, e Viktor Klemperer (2009), que inclui na sua análise da *Linguagem do Terceiro Reich* um *mea culpa*: “Em meus trabalhos, sempre realcei e tratei como verdadeira a existência dos *traits éternels*, como os franceses denominam os traços eternos do caráter de um povo. Será que isso era uma grande mentira? Ou tinham razão os adeptos de Hitler quando reivindicavam a herança do humanista Herder? Existiria alguma conexão entre o pensamento dos alemães da época de Goethe e o povo de Adolf Hitler? (...) senti vergonha, quase desespero, por ter participado disso”. Se é que a negação, que a filósofa diz que repetia “a si mesma”, é confiável como proposição objetiva e não uma forma de *denegação* no sentido freudiano. Vimos na introdução Jelinek se aproximar de Arendt ao considerar o nazismo de Heidegger; outra peça da autora, *Totenaufer* (1991), faz contracenar os dois filósofos (ver Pflüger 1995: 136-196).

informativas”. Agamben cita justamente a poeta Ingeborg Bachmann, que encontramos em cena no último dos *Dramas de princesas*, e que “certa vez me disse que não era capaz de ir ao açougue e pedir: ‘me dê um quilo de bife’” (ibid.). Mas a poesia não é “uma língua mais pura” que a do cotidiano, e sim “o indestrutível que resta e resiste a toda manipulação e corrupção, a língua que resta mesmo depois do uso que dela fazemos nos SMS e nos tweet, a língua que pode ser infinitamente destruída e todavia permanece” (correspondendo assim ao próprio ser humano que seria “o indestrutível que pode ser infinitamente destruído”); a poesia seria a língua que “resta e chama, chama justamente o que se perde” (ibid.).

Ora, talvez precisamente essa seja uma possível descrição de todo o projeto literário de Jelinek: escrever em uma língua sobrevivente e sobreviver por meio da língua, falar em uma língua enlouquecida sem enlouquecer também. Pois, para a autora, “não se pode ouvir os velhos textos sem filtrá-los pela experiência que fizemos”, necessariamente “projetamos neles nossa consciência da culpa alemã”, e por isso eles aparecem sob o signo do horror (Jelinek apud Lücke 2007: 17). O que corresponde à performatividade em Cassin (2005: 63): se “o discurso faz ser”, então “seu sentido só pode ser apreendido *a posteriori*, em vista do mundo que ele produziu”. Essa visão se contrapõe à posição heideggeriana de uma cumplicidade ontológica de Ser e Linguagem; como diz Žižek, “a linguagem como o ‘grande Outro’ não é um agente de sabedoria a cuja mensagem deveríamos nos afinar, mas um lugar de indiferença cruel e estupidez” (2012: 871). Não por acaso, o esloveno faz essa observação justamente ao comentar a obra da austríaca: “como Elfriede Jelinek colocou com extraordinária clareza: ‘A linguagem deve ser torturada para dizer a verdade’”, isto é, “torcida, desnaturalizada, estendida, condensada, cortada, e rejuntada, forçada a trabalhar contra si mesma” para que a verdade venha à fala: a poesia como “forma mais elementar de torturar a própria linguagem” (ibid.).

Essa luta de Jelinek contra a língua alemã vai muito além do que se pode imaginar a princípio. Pois, apesar de logo reconhecermos em *País.nas.Nuvens*. trechos de Hegel e Heidegger, e de ser imediata a associação com o recente passado totalitário e genocida da Alemanha, o leitor/espectador ainda terá de lidar com outras citações, menos óbvias. Mas são elas que estruturam a proposta da autora e permitem ler, ao lado da representação quase caricatural do Nós alemão fascista (a que habitualmente se limita a fortuna crítica da peça), outro tipo de discurso. Só assim é possível ver no *coro* mais do que a “multiplicidade unitária” que faz Sarrazac recusá-lo. Pelo contrário: sem quebrar a unidade coral em indivíduos contrapostos, Jelinek cria uma divisão *dentro dessa coesão*, fazendo do coletivo algo necessariamente dubio, não no sentido de contestável, mas como

o palco mesmo de uma contestação: *o coro é o lugar onde se disputa o sentido do coro*, entre a identidade grupal, a “massa decorativa” ou o “bloco monolítico”, potencialmente fascista, e o coro como ponto de partida para “um teatro que não conhecemos” (Haß 2020: 134), uma abertura para o indeterminado.⁷⁰

Será outro o autor mais citado, a ponto de estruturar (musicalmente) toda a peça. Como diz Jelinek (apud Kaplan 2006: 84), “quem dá o ritmo é Hölderlin”, é ele “quem entrega o ritmo da fala, a batida, quer dizer o poderoso metrônomo que sempre volta a mover o todo”; e por um motivo claro: porque “o Idealismo alemão não teria sido possível sem Hölderlin, ao mesmo tempo ele também o superou – por assim dizer o triunfo da poesia sobre a filosofia”. Voltemos ao segundo parágrafo de *País.nas.Nuven.*:

À chegada da tempestade, da estação fria, a luz passa sobre nossas cabeças, estamos em casa. Onde vive a Vida senão aqui? É belo estar consigo. Como, num dia feriado, o lavrador vai de manhã ver seu campo após a noite abafadiça, em que raios refrescantes caíram o tempo todo, e longe ronca ainda a trovoadas. Nós trememos diante dos outros. Nós guiamos caminhos retos. Nós não nos desviamos, pois nos pertencemos. O rio volta a seu leito, e o solo reverdece. Belo estar e permanecer consigo. **E os filhos da terra agora bebem o fogo do céu e vêm até nós na casa vazia. Nós existimos. Nós existimos. Nós estamos sozinhos, mas conosco, e isso é belo. Não nos queima o puro fogo do raio do Pai e, tocado fundo pelas dores dos mais fortes, persiste o coração ao caírem do alto as tempestades do Deus, quando ele se aproxima de nós, quando ele se aproxima de nós.** Conosco estamos em casa (WH 137-8).

Em negrito estão citações de “*Wie wenn am Feiertage...*”, adaptadas aqui da tradução de José Paulo Paes (Hölderlin 1991: 176-179). Trata-se do marco inicial da produção madura do poeta, deixando para trás uma poesia clássica ou elegíaca da juventude e iniciando uma série de longos poemas onde expressões como “terra pátria” (*Vaterland*) e “povo” (*Volk*), tornadas tabu pela história alemã posterior, evocavam o desejo de uma “renovação mítica do povo”. Não por acaso essa produção foi objeto de uma disputa crítica ao longo do século XX, a qual tem grande relevância para a peça que estamos analisando.

Dispensada inicialmente como “produtos de uma mente insana”, a poesia tardia de Hölderlin só foi descoberta e publicada em 1909 por Norbert von Hellingrath, que a defendeu como mais perfeita realização técnica e conceitual do poeta, que no entanto necessitaria de uma chave de leitura: “uma brasa íntima” encontrada apenas “no mais fundo da essência alemã”, de modo que esses textos do “mais alemão dos alemães”

70. “O interesse do denominativo povo, para mim, é o de pôr em cena a ambiguidade. A política, neste sentido, é a discriminação ativa daquilo que, em última análise, insere-se sob o nome de povo: a operação de diferenciação que estabelece coletivos políticos ao acionar a inconsistência igualitária ou a operação identitária que impõe a política sobre os proprietários dos corpos sociais ou a ilusão dos corpos gloriosos da comunidade. A política é sempre um povo sobre outro, um povo contra o outro” (Rancière 2010: 62).

permaneceriam “talvez para sempre impenetráveis” para os outros povos (apud Ng in Hamacher 2020: 3). Mas o sentido político desse segredo permaneceu em aberto até a fundação da Sociedade Hölderlin em 1943, sob Goebbels, constituindo um “monopólio do *establishment*” sobre a recepção do poeta (5), dentro do qual se inseriram as célebres interpretações por Heidegger e seu discípulo Beda Allemann (8). Apesar da oposição direta de Adorno (1992), que em palestra de 1963 para a mesma tradicional Sociedade mostrava o poeta como *estranho* ou *estrangeiro* que só ganha a liberdade ao se distanciar das origens, essa visão foi hegemônica até 1968, quando o pesquisador francês Pierre Bertaux (na difícil posição de estrangeiro endereçando a mesma *Hölderlin-Gesellschaft*) propôs que o poeta, “no fundo de seu coração, foi e sempre permaneceu um apoiador entusiástico da Revolução francesa e um jacobino” (apud Ng in Hamacher 2020: 3-4). A data da palestra não mostra apenas o quanto essa leitura é tardia, mas explica que ela tenha sido absorvida por parte do movimento estudantil alemão em uma reapropriação da poesia hölderliniana para a esquerda: “tanto sua ‘poesia’ como sua ‘loucura’ eram (...) modos codificados de resistência que traduziam imediatamente a poética para a práxis” (4-5). Dois anos depois, Martin Walser buscou reconciliar essa nova visão política com uma leitura formal rigorosa, numa mediação que via Hölderlin “cantando, do lado da revolução, sem dúvida, mas cantando” (apud *ibid.*: 6).

É a partir dessa nova recepção que Peter Szondi (1975: 257) lê o célebre “Como em dia de feriado”, citado em *País.nas.Nuven.*: o poema apresenta a tempestade como metáfora da guerra, ou a guerra como “o reflexo histórico da tempestade”; a tormenta passou, os raios têm efeito “refrescante” sobre o campo, a água permitiu que o solo “reverdesse”. A guerra é condição para a verdadeira paz. Mas o perigo do belicismo (ou mesmo de um nazismo *avant la lettre*) é relativizado por Szondi, para quem o “Caos sagrado” de que fala Hölderlin remeteria à Revolução Francesa, à quebra criadora com a ordem autoritária anterior. Ora, se “a fortuna crítica de Hölderlin já provou faz tempo a inocência do poeta em relação a sua recepção ‘nacionalista’ (*völkisch*) no Terceiro Reich” (Kaplan 2006: 5), por que então retomar sua poesia aqui? Por um lado, insistamos que a Jelinek não interessa a “justiça histórica a respeito das pessoas citadas”, mas “o achado linguístico-fenomenal”, que “é de fato catastrófico” (Lindner apud Lücke 2007: 19). Curiosamente, é com o mesmo adjetivo que Cassin (1990: 68) descreve “a tagarelice catastrófica dos que se recusam a se submeter ao princípio [de não-contradição]”, a fala dos sofistas como “profissionais da catástrofe” ou “catástrofes ambulantes”, aqueles que “propalam (...) a catástrofe inerente ao dizer da identidade, e fazem ressoar a fala, por mais original que seja, como um fluxo sonoro, o curso de um discurso” (27). A dramaturga, como o sofista defendido por Cassin, não quer saber do que os autores

“queriam dizer”, mas dos “efeitos-mundo” daquilo que eles disseram. Por outro lado, a fonte hölderliniana não parece apontar para uma leitura menos unívoca de *País.nas.Nuven*.? Uma leitura que, como a própria história da recepção dos hinos tardios do poeta, coloque essa tradição literária e filosófica encarnada no Nós da peça como um território *em constante disputa*?

Ou seja, não basta ver ali uma crítica unilateral à construção da identidade alemã como inerentemente autoritária, nacionalista, e em última análise ainda nazista, o que reduziria a peça a mera denúncia ou mesmo ao proselitismo. Ainda que a própria autora possa corroborar tal interpretação, vendo como cerne da peça a ideia de que “a história alemã do século vinte se desenvolveu a partir dessa história aparentemente inocente do século dezenove”, de modo que retrospectivamente “Auschwitz ou o campo de concentração alemão pende sobre tudo como uma ameaça, por causa da continuidade da história, isto é, sua tendência a se repetir” (Jelinek e Bethman, 2000). Mas “as citações que Jelinek monta em seu texto não fazem convergir a mensagem; pelo contrário, elas a tornam difusa” (Flieder 2006: 20). A retórica do ser-alemão não é enunciada apenas pelos “*outros alemães*”, os conservadores, mas também pelos supostamente “*esclarecidos*” (incluindo a própria autora). E há *em ambos os polos* uma confusão de imagens, metáforas, figuras de linguagem, embaralhando o desejo de emancipação universal e o de coletivização nacionalista, a dissolução do indivíduo e seu assassinato pelo coletivo, a aspiração poética e a positividade bélica. Quando o coro proclama “Vivamos o novo ou pelo menos renunciemos resolutamente ao fútil”, quando diz que “se nós ainda não estamos lá, ao menos pressentimos a liberdade e a amamos no lugar de a odiar ou temer” (WH 145), não exprime um anseio por transformações com o qual o espectador de fato pode se identificar? E, se imediatamente se acrescenta uma exclamação do patriotismo mais tosco e velho (“Nós, nós, nós! Que somos todos seres autênticos, originais! Nós, nós! Um povo original! O povo por excelência. Alemães. Alemães. Alemães!”), o que acontece com essa identificação? Se o coro se coloca contra a “crença na morte” e à “calma submissão à necessidade de seu ser, de uma renúncia a toda melhora de si mesmo ou dos outros pela liberdade”, é possível subscrever mesmo quando essas atitudes criticadas são chamadas de “coisa de estrangeiro” (146-7)?

O anseio pelo novo e o elogio da vida e da liberdade não podem ser simplesmente abandonados, e também não se pode jogar fora a linguagem que exprimiu essa aspiração. Pois não há outra linguagem, livre do perigo, pura, intocada pelos mal-entendidos. Não há linguagem intocada pela metafísica (lembrava Derrida) nem metalinguagem para criticá-la a partir de fora (insistia Lacan). Há que se enfrentar a confusão, mesmo correndo

o risco de contribuir para ela justamente no trabalho de desconstrução. A linguagem com suas figuras não é apenas instrumento da construção ideológica da identidade nacional, pode-se e “deve-se usar a retórica também com justiça, como uma arte de combate”, como defendia Górgias (apud Cassin 2005: 156). Como o sofista, Jelinek “tem a particularidade (...) de ouvir” e “não se cansa de tomar a palavra do outro, inclusive de tomá-lo ao pé da letra, obrigando o filósofo a dar ouvidos a si mesmo” (Cassin 2013: 50). Diante da peça o espectador só pode tentar sincronizar sua audição ao ouvido da autora, “obstinado e sem concessões”, “ouvido difuso e insistente – e se é de um sofista, insolente”; o texto repetitivo e sem encadeamento lógico ou narrativo tradicional propicia uma “atenção flutuante” que “permite escutar a contrapelo, ou seja, precisamente com toda exatidão e no bom sentido” (51). Só assim a identidade alemã também deixará de ser vista e tratada como Ser fixo e imutável, tornando-se passível de desconstrução: “O Novo! E quem quer que creia num ser fixo, imóvel e morto, só crê porque está morto ele mesmo e uma vez morto não pode fazer nada senão crer” (WH 146).

Talvez por isso sejam ressuscitadas na peça também figuras pouco suspeitas de simpatias com a extrema direita. É o caso da identificação do “Nós” da peça com o célebre “anjo da história” de Walter Benjamin: “a duração propriamente dita não existe e nós somos nós, e perduramos, ainda estamos longe, mas logo estaremos aí, anjos da história” (143). Do mesmo modo, a ânsia por um “fim da História” (um ano antes de Francis Fukuyama retomar pela primeira vez esse conceito hegeliano sob perspectiva neoliberal, como fim já alcançado pelo capitalismo) pode apontar para o desejo utópico de paz e emancipação, de descanso, de pôr fim à guerra, um fim que não traga a glória, mas o esquecimento: “O fim da História, nós não o conseguimos. Sem cessar ela vem a nós, piscando em seus trilhos. Por que ela não morre? O que nós fizemos? Por que sua mão sai da tumba? E aponta para nós?” (144). Essa imagem da mão que sai do túmulo tem sido tomada como central na fortuna crítica de *País.nas.Nuvens.*, e remete a outra fonte maior da literatura alemã: os irmãos Grimm. O conto “A criança teimosa” fala de um menino que, por sua teimosia e desobediência, desagrada a Deus e por isso adoece e morre; seu braço insiste em sair para fora do túmulo, mesmo se tentam enterrá-lo melhor, e só quando a mãe bate no braço com uma varinha ele aceita descansar em paz (Grimm 2012: 158). No quadro da interpretação unilateral que a peça tem recebido, faz-se coincidir essa imagem com aquela do romance *Os filhos dos mortos*, obra-prima de Jelinek publicada alguns anos depois, em que zumbis fazem reemergir o passado nazista. Por mais que essa leitura deva de fato ser incorporada à peça, vemos no trecho citado que não é o “Nós” o dono da mão teimosa, mas sim a História, que aponta para o coletivo enunciador acusadoramente. Parece assim se aproximar à análise do mesmo conto por

Alexander Kluge e Oskar Negt (2014), no livro intitulado justamente *História e Obstinação*, em que esta segunda aparece como resposta subjetiva (mas de um sujeito não-individual, coletivo) à dominação, como certa resistência não intencional que nunca morre.⁷¹

Nesse sentido, o tema do sacrifício ganha duplo sentido: destruição autoritária do indivíduo numa ideologia belicista ou pelo contrário consciência de que sem perdas não se poderá sair do atual estado de injustiça. Jelinek cita outro poema de Hölderlin, “Der Tod fürs Vaterland” (“A morte pela Pátria”), trocando o eu-lírico pelo plural: “Ah, leve-nos, leve-nos em vossas fileiras, para que um dia não morramos de morte vulgar! Não queremos morrer em vão, queremos cair no altar do sacrifício, pela pátria” (145). A ele se junta mais adiante um trecho de carta da RAF, conhecida por lutar contra aquilo que viam justamente como continuidade do fascismo na sociedade alemã (ocidental): “a única força de produção que importa: a violência revolucionária, a aptidão para a contraviolência” e “Você me pergunta como a luta acabará, de modo geral? Respondo: com a vitória. Mas se pergunta especificamente, então respondo: com a morte” (150).

Seria equivocado ver aqui uma típica posição “centrista” (na verdade de direita liberal) que tenta igualar extrema direita e (extrema) esquerda, vendo uma forma de totalitarismo em toda tentativa de criar um mundo melhor, apenas para não precisar se mover de forma alguma contra as injustiças do presente (e inclusive poder se beneficiar delas sem culpa). Contra isso, há que se levar a sério a pergunta do coro de *País.nas.Nuven*s.: “Quem não deseja contribuir mesmo que só um pouco, pela ação ou pelo pensamento, para o aperfeiçoamento infinito e contínuo de sua raça, lançar no tempo algo de novo que ainda nunca existiu e que permanecerá, tornando-se fonte incansável de novas criações?” (149). Por mais indelével e indesejáveis que sejam as implicações da palavra “raça” aqui empregada. Afinal, não é isso que a própria Jelinek está fazendo ou buscando fazer? Não constitui a própria peça algo de novo, e a (des)construção proposta não será uma contribuição para o aperfeiçoamento dos povos germanófonos, fonte de diversas encenações sempre novas? Mesmo que a atitude de Jelinek permaneça no campo do negativo, cabe lembrar aqui com Derrida (1996: 84) que “não há linguagem sem a dimensão performativa da promessa, no instante em que eu abro a minha boca eu estou

71 “A disciplina experimentada pela criança teimosa mesmo do além-túmulo é a resposta moral a uma prévia malsucedida expropriação coletiva dos sentidos. Se tivesse sido bem-sucedida, não teria necessitado essa perseguição até o esqueleto. Tal horror traumático dura por centenas nas fileiras da sociedade. A obstinação não é uma característica ‘natural’, mas emerge da destituição. (...) Mesmo se a obstinação é constituída em meio aos sentidos expropriados, ela segue vivendo no subterrâneo como memória coletiva, uma que só pode ser superada por um ritual separado de reconciliação não sinônimo à morte” (292-3)

na promessa” (isto é, no campo do messiânico e da luta pela emancipação). Ora, justamente essa dimensão habita o século XIX alemão e a poesia hölderliniana.

Assim, para além da repulsa imediata ao discurso germanófilo chauvinista, a peça também produz uma indecidibilidade, uma indeterminação, um jogo de identificação e desidentificação em relação ao discurso desse Nós (no discurso do Nobel, como vimos na introdução, Jelinek insistia no fato de que o artista diz “duplicidades”).⁷² De fato, *País.nas.Nuven.* deve ser lida como parte da reflexão de Jelinek sobre a forma dramática, que começamos a investigar no capítulo anterior, bem como de um engajamento “com a aspiração enfática articulada nos poemas de Hölderlin”, a “de que textos literários possam contribuir para a transformação positiva das relações sociais” e nutrir o que o poeta chamava “uma forma mais bela de interação social do que é permitida pela forma rígida burguesa” (Morgan 2014: 167). Nesse caso, a peça não poderia ser uma acusação simples da autora a seus conterrâneos, aos que por um acaso falam a mesma língua que ela, mas sim um autoquestionamento a partir de dentro dessa língua e dessa aspiração poética: “As vozes posteriores [da história alemã] não substituem as anteriores [dos anseios hölderlinianos]”, por mais que não se possa deixar de ouvir aquelas ao lado destas; isto é, na peça, apesar do nacionalismo protofascista sempre presente, ainda “ouvimos o apelo de Hölderlin à abertura espiritual, e sentimos a atração do registro elevado, elegíaco no qual o apelo é feito” (173). A posição da autora seria “próxima da de Adorno, na qual os anseios utópicos são ao mesmo tempo endossados e rigorosamente criticados” (177).

Essa ambiguidade corresponde à dúvida real de um momento histórico específico. O ano de 1988, quando a obra surge, que já era “o vigésimo aniversário da inquietação estudantil em Paris e do fim da Primavera de Praga”, agora também é “o ano antes de o Muro de Berlim cair”, e por isso “aparece em retrospecto como o fim de uma era” (167), senão da própria História como queria Fukuyama. Havia, então, “a sensação de um projeto cultural inacabado”, um misto de expectativa e incerteza sobre “a transformação dos tempos de chumbo na nova era extática de abertura” (171). Sensação buscada por diversos artistas da época (Morgan cita Margarethe von Trotta e Volker Braun) justamente em “O passeio ao campo”, de Hölderlin, poema também colado em *País.nas.Nuven.* (novamente destacamos em negrito as citações):

72. Caberia citar uma última posição a respeito de Hölderlin: a de um aluno de Szondi, Werner Hamacher (2020: 19-20), que partindo de Adorno enfatiza justamente “a afronta que a linguagem hölderliniana apresenta para a doutrina do Idealismo da substancialidade do sentido”, constituindo “talvez o desafio mais sério para a fundamentação teórica” dos estudos literários, que só podem estar à altura desse objeto se aceitarem que este os desestabilizem, abrindo-se para o ponto “onde a linguagem não é mais vista como veículo para as intenções do sujeito ou para a intenção de haver lógica”.

Venha para o aberto, meu amigo, venha para a terra! Esteja conosco! Permita que te amarrem e que o alimento corra pelo tubo! **Desça até nós e o céu se fecha estreito sobre nós. O dia está sombrio, dormitam as travessas e as velas e quase me parece ser como nos tempos de chumbo** (WH 151).

A abertura ansiada torna-se alimentação forçada, remetendo aos membros da RAF cuja greve de fome na prisão foi violentamente interrompida pelas autoridades. Sugere-se que a reunificação alemã pode ser menos o reencontro das duas partes do que a submissão de uma à outra. A essa desconfiança corresponderia “um anseio por transformação social [que] foi separado de qualquer contexto no qual ele pudesse factivamente ser posto em prática”, segundo Morgan (2014: 169). Para o pesquisador, “o texto deixa a imaginação política da plateia em ruínas” e sem oferecer “um ponto de partida alternativo” (173). Mas poderíamos dizer que, se todo fascismo dá testemunha de uma revolução fracassada (célebre fórmula atribuída a Walter Benjamin), *País.nas.Nuven*s. tenta – no momento histórico em que tanto fascismo quanto comunismo estão (aparentemente) fora do jogo – nos trazer de volta a um ponto de virtualidade, em que ainda não está decidido se é uma serpente ou outro animal aquilo que o ovo chocará.

Para Morgan, a peça apresenta “uma genealogia da esperança política desde a era da Revolução Francesa”, lembrando “as feridas abertas de nossas aspirações insatisfeitas”; mas o faz sem “ouvir o anseio e atribuí-lo a uma pessoa”, isto é, “os seres humanos [individuais] que se adaptariam e corresponderiam à revelação da linguagem se perderam nas declarações incessantes de um Nós”, de modo que não fica claro “que tipo de relação um público de teatro poderia estabelecer com os fragmentos discursivos entretecidos” (173-4). Ou seja, o cerne do que Morgan censura em Jelinek é justamente o que indicamos acima como um dos principais procedimentos da nova escritura dramatúrgica proposta pela autora: a demolição da categoria da personagem, a separação da linguagem, autonomizada, de um indivíduo localizado que de fato falaria. Quando “a diferença entre a linguagem e o falante colapsa, e a linguagem se torna impessoal e sem contexto reconhecível”, não há mais “indivíduos que tomariam responsabilidade política” (174).

Ora, se “o texto em si não tenta a reconciliação, mas se limita com toda a força a encenar o problema”, seria necessário “trazer o texto de volta a um contexto e situá-lo em relação a projetos e anseios humanos” (175). Essa reconstrução seria visível na encenação do texto por Jossi Wieler, na Schauspielhaus de Hamburgo, em 1993. Ali as falas eram atribuídas a seis mulheres, e “parcialmente explicadas” pelo cenário (um bunker, ausente na obra de Jelinek), de modo a “gerar algo como uma trama”, uma narrativa “na qual o teor crescentemente nacionalista dos pronunciamentos das outras mulheres faz com que

uma delas adote a posição do [Grupo] Baader-Meinhof, sugerindo um contraste entre a RAF e os outros textos citados”, uma “polarização de discursos de esquerda e direita”, a qual seria por fim minada, e a jovem mulher em questão “reintegrada ao grupo” (176). A partir de Wieler, Morgan propõe uma *redramatização* do texto pela encenação como remédio contra o pessimismo patológico de Jelinek. Retornadas ao “contexto prático de comunicação corporificada” (181), isto é, através da mediação de personagens, as falas poderiam demonstrar uma “visão positiva da herança cultural” (180). Ora, concordamos antes com Evelyn Annuß (in Janke 2013: 149): em *País.nas.Nuven.*, o fato de não estar explícito quem articula o anseio ou de onde o discurso é falado é justamente o ponto essencial, já que permite desafiar o desejo de uma plateia de se ver refletida nas personagens sobre o palco (sem impedi-la de se ouvir ecoada nos discursos ali enunciados). O que significa também desafiar o desejo do pesquisador de garantir os “efeitos positivos” (a eficácia *instrumental*, aos moldes do teatro político mais tacanho) de uma peça cujo mérito é antes colocar a língua em movimento, demonstrando que ela não é expressão de sujeitos que lhe são prévios, mas antes criadora de seres, identidades e identificações, e jogando com estas e aquelas.

Aliás, parece-nos que o desejo de redramatização de Morgan sequer corresponde de fato à encenação de Jossi Wieler considerada satisfatória.⁷³ Antes diríamos que esse esboço de narrativa elogiado e tomado como modelo pelo pesquisador permanece apenas isso, um esboço, de modo algum há personagens individuais, apenas um movimento interno ao coro, que permanece o elemento central da montagem [fig. 10]. Lehmann (2017: 10) nota que justamente esse diretor, que já encenou diversas peças de Jelinek, sempre abordando-as “por meio de uma psicologização” que pareceria contradizer as ideias da autora “e o caráter antimimético de seus textos”, acaba inspirando o ensaio-homenagem de Jelinek que já citamos acima, “uma de suas mais significativas reflexões sobre o teatro”. Ali ela insistia que “produzir a diferença entre as pessoas, isso eu deixo para diretores como Jossi Wieler”, ou ainda que “Jossi Wieler faz tudo, pois ele pode fazer pessoas, o que infelizmente me é negado” (DLö). O diretor é “alguém que encontra aquilo que eu produzi sem preconceitos e que pode ocupá-lo com algo bem diferente do que eu tinha pensado, de modo que a fala das minhas figuras seja ou restringida ou estimulada”, ou ainda “de modo que as figuras aprendam sobre o palco” (ibid.). Por um lado, isso reforça a postura da autora de não colocar imposições para os encenadores (“o autor, a autora, a suposta autoridade não determina absolutamente nada” [ibid.]), deixando os artistas da cena serem coautores da obra, mesmo que isso signifique se opor

73. Pudemos assistir à gravação do espetáculo em março de 2021, pelo *stream* da Hamburg SchauSpielHaus.

à sua própria concepção. Apesar de a peça não conter quaisquer rubricas, em uma entrevista a Anke Roeder a escritora descreveu o que imaginava para uma encenação: “*País.nas.Nuven*. é um canto alemão para uma Norna.⁷⁴ Eu o concebi assim: uma velha tricota uma longa mortalha, e segue tricotando a cada apresentação, até que tenha 100m de comprimento”, enquanto “o texto é emitido por um pequeno *Volksempfänger*,⁷⁵ como falado por uma máquina” (KT 156). Não apenas o texto não seria distribuído entre personagens, como sequer sairia de bocas humanas.



Fig. 10. *Wolken.Heim*, direção Jossi Wieler. Schauspielhaus Hamburgo, 1993. Still do vídeo.

Por outro lado, Jelinek não se furta de colocar desafios aos diretores: mesmo que Wieler busque em personagens dramáticas uma verdade subjetiva para o texto, o diretor teria de fazer com que “essa verdade seja reconhecida como tudo menos verdadeira” (ibid.). E ela própria registra seu assombro com a capacidade desse diretor de criar o que ela chama de um “particular”, que ao mesmo tempo “permanece sempre mito”, mantém a dimensão política (“o mito como peça de conversação familiar, o privado como o político”), continuando “sempre grande, à medida que se faz pequeno e cotidiano, não faço ideia como um diretor consegue algo assim...” (ibid.). Wieler “extraí dos meus textos

74. Deusa da mitologia nórdica responsável por controlar os destinos, a sorte, o azar e a providência.

75. Linha de aparelhos de rádio desenvolvidos em 1933 a pedido de Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda na Alemanha nazista, com o intuito de tornar essa tecnologia mais acessível ao grande público.

(...) os modos como elas poderiam ser, as figuras que falam esses textos”, as quais em si “são de todo modo sem rumo e sem controle, também sem saber, enquanto fingem saber tudo” (ibid.). Ecoando o título da peça, Jelinek elogia o modo como o diretor criou “um lar com nuvens”, isto é, “relações a partir de algo, de um texto, que não sustentava nenhuminha relação”; mas o encenador também “mostra que as pessoas no palco não se defrontam de modo natural, pois ele não constrói nenhuma naturalidade para eles, (...) mostrando sua falsa naturalidade de um modo natural” (ibid.). Ou seja, apesar de insistir na divisão do Nós em figuras diversas, ao encenar também a artificialidade dessas figuras Wieler responderia à altura ao desafio de Jelinek (recusando assim a visão positiva sobre a responsabilidade individual, afirmada por Morgan).

. Assim, a “figura” em Jelinek parece expor a verdade ideológica da categoria que vem substituir, a personagem. Diferente dela, o Nós de *País.nas.Nuvens*. não diz apenas o que seria verossímil ao seu “ser”. Por isso, cabe ao leitor/espectador projetar ali não uma ligação determinista com uma identidade passada, mas uma abertura ao indeterminado e a futuras possibilidades de identificação, de construção e desconstrução. De certo modo, Sarrazac tem razão: o coro é impossível. Isso implica não só uma extrema dificuldade de encená-lo sem reduzi-lo a uma unidade estanque ou quebrá-lo numa coralidade que não vá além das individualidades; significa também que é *como impossível* que ele pode ter lugar (para Lacan o Real é impossível e *acontece*), interrompendo assim um quadro dado do que é possível.⁷⁶ Permanece ambíguo, isto é, repleto de virtualidades contraditórias, de “efeitos-mundo” potenciais, de aberturas para leituras e encenações (e portanto inclusive para apropriações e reapropriações com as quais possamos discordar), o discurso da figura criada por Jelinek, até o fim da peça:

Uma luz amigável vem, e nosso forno quente incendeia o ar com sua brasa inofensiva. E à voz peculiar do estrangeiro se levantam os rebanhos. Nós não o vemos, e também se ele se juntasse a nós, ao vento tremeriam as bandeiras. Até hoje seria anônimo, para sempre desterrado, lá fora, na noite. Calado entre nós, vivos. Mas nós. Mas nós. Nós olhamos com olhos abertos e buscamos sempre somente a nós. Crescemos e nos tornamos floresta (WH 158).

76. Nesse sentido, um trabalho recente de Jörn Etzold (2013) adquire interesse especial. O pesquisador busca reler os hinos tardios de Hölderlin como solução de compromisso ao impasse encontrado no projeto anterior do poeta, justamente a peça teatral *Empédocles*, nunca finalizada. O ponto onde o manuscrito se interrompe é justamente a entrada planejada do Coro, que nunca chega a ser realizada. “O coro deve cantar do futuro, mas não o faz” (42): mostrou-se impossível trazer essa figura anódina de volta à cena num tempo de auge do drama burguês (mas sobre o qual a personagem-título da peça inacabada preferia dizer: “Este não é mais o tempo dos reis”), e teve de ser transposto para a lírica – uma lírica “sem eu”, sem *Selbst* (44) – o ímpeto de encenar um discurso “do muito e dos muitos, que aliás sequer são apenas humanos” (48).

AS FALAS FORA DE LUGAR

É interessante contrapor a *País.nas.Nuven.*, de 1988, em que Jelinek explora pela primeira vez as “superfícies de linguagem” que fundam sua estética dramática madura, uma peça mais recente: *As implicantes*. Em junho de 2013 o texto foi publicado na página da internet da autora (como a maior parte de suas obras mais recentes). Uma segunda versão, ampliada, apareceu em novembro do mesmo ano, uma terceira um ano depois (novembro de 2014) e uma quarta em setembro de 2015. No entanto, por mais que a obra estivesse “disponível para todo o mundo” (e gratuitamente), a princípio “parecia que ninguém se importava realmente com ela”, segundo Teresa Kovacs (2017); por isso, “por muito tempo pareceu que essa seria uma das peças menos bem sucedida de Jelinek, considerando o fato de que demorou um ano até a estreia mundial” (em maio de 2014, no festival “Theater der Welt” em Mannheim, com direção de Nicolas Stemann; houvera em setembro de 2013 uma chamada “*Ur-Lesung*”, uma leitura inaugural, em Hamburgo); “foi necessário mais um ano até que um grande número de teatros municipais na Alemanha, Áustria, Suíça, Polônia e Itália encenassem a peça”, que em 2015 foi celebrada como “o texto do momento” na Europa, contando com mais de trinta montagens diferentes até hoje.⁷⁷ A escritora ainda seguiu trabalhando sobre a obra e refletindo nela os novos eventos, acrescentando em seu website quatro textos anexos ao primeiro: um “Apêndice” (também datado de setembro de 2015), uma “Coda” (setembro-outubro de 2015), um “Epílogo no chão” (março de 2016) e um último adendo intitulado “Filémon e Baucis” (abril de 2016). Em 2018, a peça foi publicada em livro, e o *link* para o texto deixou de aparecer no menu do site da autora (mas sem que tenha saído do ar).

Não por acaso, 2015 também foi o ano em que a Europa experimentou enormes fluxos migratórios vindos da África e do Oriente Médio principalmente, estourando o que se tem chamado de “crise dos refugiados” no continente europeu; o sucesso crescente da peça se deve à premência política desse seu assunto mais explícito, e que ainda recebia pouca atenção do público em geral no início de 2013, quando Jelinek a escreveu. Não foram poucos os que, por isso, viram nele certo caráter “profético”.⁷⁸ Porém, a urgência da situação dos refugiados já era visível para observadores um pouco mais atentos. Quase dez anos antes, o sociólogo Zygmunt Bauman (2007: 39) já afirmava que “talvez a única indústria florescente nas terras dos retardatários (conhecidas pelo apelido, tortuoso e

77. Apontamentos feitos por Kovacs em apresentação oral na Universidade de Michigan, onde é professora; o texto não publicado dessa comunicação nos foi gentilmente cedido pela autora.

78. Sobretudo onde o Nós enunciador se diz morto dentro de caminhões frigoríficos, o que viria a ser imitado pela vida real em 2015 (ver https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/28/internacional/1440751629_948478.html): “somos o fio de água que mais tarde escorre de caminhões frigoríficos, quando finalmente formos congelados e depois descongelarmos de novo, contrabandeados” (Sch).

frequentemente enganoso, de ‘países em desenvolvimento’) seja a *produção em massa de refugiados*”, à medida que “centenas de milhares de pessoas, às vezes milhões, são escoraçadas de seus lares, assassinadas ou forçadas a buscar a sobrevivência fora das fronteiras de seu país”. O polonês avisava que “a dimensão plena dessa consequência e suas repercussões ainda estão para ser reveladas e entendidas em todas as suas muitas ramificações” (41). Pouco depois, levando em consideração a informação de que “em 2008, 36 milhões de pessoas foram deslocadas, por razões climáticas, catástrofes naturais, conflitos”, Paul Virilio (2009: 7-8) anunciava que “o século XXI será o século das grandes migrações”; diante da previsão de que em cinquenta anos um bilhão de pessoas entrariam nesse movimento migratório forçado, o filósofo conclui que “toda a situação do mundo será perturbada” como nunca antes: “É toda a história que se coloca em marcha outra vez. É toda a história que põe o pé a estrada”.

Também no contexto de Jelinek a urgência da situação já prenunciava a crise: entre 2012 e 2013 ocorreu uma das maiores série de protestos de refugiados na Áustria, durante os quais um grupo de marchou por 30 quilômetros de um centro de recepção para candidatos ao asilo em um vilarejo no sul da Áustria para o centro de Viena, instalando-se em uma das mais importantes igrejas da cidade, primeiro diante do prédio, depois dentro, parcialmente acolhidos pelos religiosos. Ali se manifestaram exigindo melhores condições de vida, melhores intérpretes, acesso a aulas de língua e o direito de trabalhar; alguns dias depois do Natal de 2012, o grupo foi dissolvido à força pela polícia, mas sessenta deles continuaram o protesto até março de 2013. A questão dificilmente poderia passar em branco para uma autora como Jelinek, que se diz “obcecada por uma ideia” apenas modificada e variada em suas diversas obras, qual seja, a da justiça: “sou uma espécie de fanática da justiça e sempre tenho que dar uma voz para aqueles que são sacaneados” (Jelinek e Stephens 2013: 15).

O título da peça (em alemão *Die Schutzbefohlenen*) é um jogo com *As suplicantes* de Ésquilo (*Die Schutzflehenden*), um dos principais materiais que serviram de base para a escrita,⁷⁹ e significa algo como “Aqueles (ou *aquelas*) que demandam abrigo”, soando quase como um sinônimo arcaico de *Asylbewerber*, justamente o “requerente de asilo” (como os envolvidos nos eventos mencionados acima), aquele que não é considerado um refugiado – e muito menos um imigrante – ou pelo menos ainda não, e por isso não conta com direito a proteção e nem autorização de residência. Pode-se dizer que, apesar de merecer menos atenção nas mídias do que os próprios refugiados, é essa a posição mais

79. Jelinek cita ainda as *Metamorfoses* de Ovídio, “Viver junto na Áustria”, folheto do Ministério do Interior e Secretaria da Integração, “e uma pitada de Heidegger, tem que ter, pois sozinha eu não consigo” (Sch).

vulnerável e incerta dentro do contexto atual de crise. Ora, parece também ser esse o caso do Nós que fala na peça, desde as primeiras linhas:

Nós vivemos. Nós vivemos. O que importa é que vivemos e também não é muito mais que viver depois de deixar a pátria sagrada. Ninguém olha com piedade aqui para baixo, para nosso trem, mas nos olhar de cima para baixo, isso sim. Nós fugimos, sem termos sido julgados por nenhum tribunal do povo, julgados por todos, lá e aqui. Tudo o que dava para saber na nossa vida acabou (...). Tentamos ler leis estrangeiras. Não nos dizem nada, não ficamos sabendo de nada, (...) qual terra podemos pisar? Nenhuma. Então ficamos por aí repisando a questão. Somos mandados embora de novo (Sch).

As referências se sobrepõem e se mesclam: aos eventos austríacos citados (“pode por favor nos dizer quem, qual deus habita e manda aqui, aqui na igreja sabemos qual, mas talvez haja outros, em outro lugar, há um presidente, um chanceler”), a mitologia gregas (“naturalmente também há esses que aplicam as punições, já percebemos, não lá embaixo no Hades, todos estão logo aqui ao lado”), à tragédia de Ésquilo (“viemos por conta própria, (...) um trem de suplicantes, por favor nos ajudem”) à paisagem vienense (“rezamos a vocês (...) donos da cidade e da terra e das águas reluzentes do Danúbio”) e à burocracia estatal (“preenchemos duas toneladas de papel com escrita, (...) agora erguemos suplicantes todo esse papel, não, não temos papéis, documentos, só esse papel, (...) temos que fazer outra cópia, imprimir tudo de novo”). Trata-se sempre do apelo a uma segunda pessoa que não falará, que não está em cena, possivelmente a própria plateia, pensando no *eixo-théatron* proposto por Lehmann (mas é claro que a determinação final desse *Sie*, esse “você” ou “vocês”, dependerá também das escolhas da encenação).

Em outras palavras, a peça toda tem a estrutura de um *endereçamento*, uma interpelação pela qual um Outro elabora e enuncia para alguém uma solicitação, a qual enquanto espectadores ou leitores podemos ou não receber, tornando-nos assim seus destinatários. Como diz Judith Butler (2005: 84-5), “somos vulneráveis ao endereçamento dos outros de modos que não podemos controlar plenamente”, ou melhor, “não mais do que podemos controlar a esfera da linguagem”, o que indica que tal operação de apelo ou desagravo pode ser vista como uma dimensão linguística fundamental, parte da própria *possibilidade de falar*, transformada assim em *imperativo de ouvir*. Butler (partindo de Emmanuel Lévinas) recorda como essa afecção pelo Outro seria fundamentalmente um *trauma* anterior à formação do eu e portanto constituinte dele, “uma acusação e uma perseguição”, uma cena “não desejada e não escolhida” resultando em “uma relação passiva para com outros seres” (87). O que estabelece uma dimensão *ética* na peça de Jelinek, na qual o leitor ou espectador precisa assumir (ou recusar) certa responsabilidade: identificar-se (ou não) com o “vocês” enunciado. Ora, à medida que isso depende de uma ênfase no eixo ortogonal da comunicação cênica, de que Lehmann falava (ver acima), essa dimensão ética poderia ser considerada, na verdade, elemento constituinte – e quem

sabe fundante – de toda situação teatral, presente no próprio fato de atores falarem algo diante de um público, o que permitiria elaborar uma leitura metateatral da obra (à qual voltaremos adiante). De todo modo, salta aos olhos certa insistência do Nós enunciador, a cada vez que interpela a segunda pessoa: “vocês, quem forem, vocês, quem quer que sejam, vocês, vocês” ou então “oh, seres celestiais aí em cima, devotamente juntamos nossas mãos, sim, estamos falando com vocês” (Sch). A veemência no endereçamento do discurso pode reforçar tanto a identificação da plateia com essa segunda pessoa quanto a simples urgência de que alguém assuma a responsabilidade pela recepção do discurso.

No entanto, os próprios falantes já exprimem a dificuldade de se fazerem ver e ouvir: “Quem vai cuidar para que nós, que somos, também sejamos vistos, e sem repulsa? (...) Poderiam receber antes todo o universo, do que todos, do que nós, nada nem ninguém nos recebe, é uma vergonha! E nós também permanecemos vergonhosos” (ibid.). Podemos lembrar como, para Jacques Rancière (1996), a própria possibilidade de falar e ser ouvido, de aparecer e ser visto, é o que une, desde o início, *estética e política*:⁸⁰ ambos marcam a entrada numa configuração do sensível de uma *parte dos sem-parte*, um sujeito que não entra na conta oficial daqueles que contam em uma sociedade, e que por isso podem ser tratados como se não existissem: “Vamos recordar vocês em discursos raivosos, mas para vocês tanto fará, já sabemos, pois nossa estadia será ilegal, aliás essa é sua palavra favorita, ilegal, legal, ilegal a estadia (...), vocês nos viram o rosto” (Sch). Mas é importante notar, também, que não fazer parte, não contar, é o modo de essa parcela fazer parte e contar para a totalidade, ela não é simplesmente exterior à configuração do todo, mas uma excrescência fundamental para sua constituição (“então ajudem-se mutuamente a nos escorraçar, é importante para a paz social de vocês e para a coesão da sua sociedade”). Por isso ela não pode desaparecer e deixar em paz aquele a quem interpela: “mesmo assim suplicamos, suplicamos, vocês lá em cima, olá, se não nos querem, mesmo assim ficamos aqui como uma obrigação para vocês” (ibid.).

Rancière (1996: 17) também lembra como, desde Aristóteles, a possibilidade de efetivamente *tomar parte* na pólis dependia da capacidade não apenas de ter voz, de se expressar e indicar “o sentimento da dor e do prazer” – o que é possível a qualquer animal –, mas de falar com *logos*, se valer da palavra “para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto”. Ora, é como animais que são vistas as *Implicantes*: “vocês nos chamam de maldita praga, praga, praga! Como animais! Praga estrangeira!”

80. “A política não sofreu, recentemente, a desgraça de ser estetizada ou espetacularizada. A configuração estética na qual se inscreve a palavra do ser falante sempre constituiu o próprio cerne do litígio que a política vem inscrever na ordem policial. (...) Não houve, então, ‘estetização’ da política na era moderna, porque esta é estética em seu princípio” (Rancière 1996: 68). Ver também Rancière (2005).

(Sch). A animalização dos querelantes, perpassando toda a peça, explicita a criação de mecanismos para defender a comunidade contra a suposta ameaça. Entre os mais importantes está a barreira da língua: “Chamamos, suplicamos nessa língua que não conhecemos e não falamos, mas que vocês dominam como dominam a si mesmos” (ibid.). Impedidos de se valer do próprio idioma, os falantes são condenados à ininteligibilidade, balbuciantes como selvagens habitando uma fronteira entre o humano e o animal: como *bárbaros*. Barbara Cassin (2005: 71), citando a mesma passagem de Aristóteles em que se baseia Rancière, recorda que “‘barbarizar’ (é o traço incontornável do etnocentrismo) significará, geralmente, (...) ‘falar de maneira ininteligível’”. A filósofa vê a postura “orgulhosamente monolíngue” dos gregos na origem do pensamento ocidental: *hellenizein* significava “falar grego” e “falar corretamente” ou “pensar e agir como homem civilizado”, enquanto *barbarizein* unia “violentamente o estrangeiro, o ininteligível e o inumano” (Cassin 2014: 219).

Na peça de Jelinek, porém, há uma inversão que pode passar despercebida: para o “Nós” que entoa o texto, é a língua que ele é forçado a empregar que é bárbara, e é seu interlocutor que aparece como estrangeiro: imersos “agora na língua de bárbaros que não conhecemos e não falamos, é sempre assim quando se está no estrangeiro, entre estranhos, o que acontece agora, o que acontece só agora?” (Sch). À primeira vista, pode parecer óbvia a relatividade das posições de nativo e estrangeiro, grego e bárbaro, mesmo e outro, aplicada aqui, e que nos lembraria que entre os dois lados só há uma diferença de perspectiva, e não de natureza. Mas Cassin (2005: 66) lembra que “o único capaz de defender, como anarco-democrata, a identidade de natureza entre Gregos e Bárbaros” era o sofista – como Antifonte (apud ibid.: 71) para quem “por natureza em todo caso, todos, em tudo, da mesma maneira, somos naturalmente feitos para ser, ao mesmo tempo, bárbaros e gregos”. O sofista além disso é estrangeiro ele mesmo (“vindo frequentemente da Sicília ou da Grande-Grécia”, ele “faz com efeito turnês de conferências no estrangeiro, quer dizer, nas grandes cidades gregas” [Cassin 1990: 238]). Assim, a oposição entre gregos (ou nativos) e estrangeiros repete aquela entre a lei do Ser e a sofística, enunciada desde os princípios da filosofia: “caberá ao Estrangeiro contestar a autoridade de Parmênides”, lembra Carla Rodrigues (2013: 138). A partir de Derrida, a filósofa brasileira investiga o conceito de *hospitalidade*, “abertura ética – ou pré-ética – (...) como acolhimento à alteridade absoluta”, merecendo o nome de *feminilidade* (121). Se o feminino “desenharia a dissimetria absoluta em relação ao outro, o acolhimento como feminino suspenderia ‘o registro do *próprio* e da *propriedade*, isto é, do ser e do poder, da autonomia’” (ibid.). Pois a “Lei da hospitalidade”, obrigação incondicional de receber o estrangeiro na própria casa, “inverte as posições, fazendo com que aquele que

se crê dono e senhor da sua casa seja, na verdade, um hóspede” (122). A exigência de hospitalidade seria, assim, também uma “impropriedade” e uma “ex-apropriação do próprio ‘eu’”, inclusive “da sua condição de proprietário” (ibid.).

O “direito ao santuário sagrado” é o que Jelinek busca nas *Suplicantes* de Ésquilo: “as filhas aflitas de Dânao”, protagonistas da tragédia, “fogem de uma ameaça vinda do Oriente Médio, no caso um casamento forçado com pretendentes egípcios”; percebe-se “a impressionante ironia de que a atual trilha dos refugiados duplica geograficamente o modelo antigo” ao mesmo tempo que “tensiona o princípio ético consagrado” (Remshardt 2016). Princípio que é fundamento da civilização grega e, por implicação, da europeia. Para Derrida (2000: 141), o próprio nome do continente designa “o tempo e espaço propício para esse evento único: foi na Europa que a lei da hospitalidade universal recebeu sua definição mais radical e provavelmente mais formalizada” (da Grécia Antiga ao tratado de Kant sobre “A paz perpétua”). O imperativo é lei anterior às leis e ao ser desrespeitada ou relativizada revela as contradições próprias ao discurso europeu: “Aqui domina a liberdade de encosto, digo, de residência, mas para nós não”, dizem os suplicantes de Jelinek, e “para os mortos isso também não vale, e fora eu estão todos mortos” (Sch). Mas isso significa que “podem tranquilamente me contar entre eles”, isto é, quem fala se identifica com os mortos, como já vimos nas peças feministas da autora. Se a peça abre com a insistência na vida, com a repetição de “nós vivemos”, só pode ser aquela *vida nua* que em Agamben (2007: 15-6) se opõe à existência política (na mesma lógica aristotélica de exclusão comentada por Rancière e Cassin) em “sua absoluta *matabilidade*”. Tema que, mais próximo do final da peça, voltará como identificação do Nós falante com mortos-vivos: “não perturbamos ninguém, estamos mortos de todo modo, pelo menos parecemos”, mas não se ouve dizer “nada de mortos vivos, nada, nada daqueles cujos mortos ainda vivem e cujos vivos estão mortos” (Sch).

Essa identificação mostra a consciência da própria exclusão, da impossibilidade de ser incluído, como a das Princesas no capítulo anterior: não resignação, mas insistência apesar de tudo: “já posso ouvir vocês rindo, sabem que os mortos não pedem mais nada, mas eu ainda estou pedindo” (ibid.). Esse pedido não é de uma coisa ou outra – apesar de às vezes se expressar assim –, é demanda de *ser* e não de *ter*: pois “que apoio além da dignidade humana nós temos?” (ibid.). Para a filósofa Jelica Šumič-Riha (2009: 255), querer-ter e querer-ser são “demandas estruturalmente diferentes”: a primeira “é dirigida para o Outro que supostamente tem o que nos falta” e “a quem nada falta”, mantendo o sujeito “dependente do Outro”, alienado; já a segunda se articula justamente “para a falta do Outro”. Assim, “a satisfação da demanda por ser, feita pela parte inexistente da

sociedade (...), teria o efeito de fazer desaparecer o Outro, um desaparecimento pelo qual o todo da sua ordem também é aniquilado” (257). Se há na peça de Jelinek o apelo a uma segunda pessoa, a um Outro (pois “todas as demandas são articuladas, fundamentalmente, ao Outro” [258]), trata-se de uma demanda paradoxal, que “só pode ser emitida a partir de um lugar impensável, literalmente um não-lugar [ou lugar dos mortos], (...) uma instância que, sendo um produto residual da constituição da ordem social, da contagem do Outro, não pode, por definição, ter lugar na ordem do Outro” (259). Ouvimos da figura criada por Jelinek uma demanda por *algo*, mas algo que se traduz em uma impropriedade (lembrando que *propriedade* significa tanto uma *posse* quanto uma característica determinando uma *identidade*): “a dignidade humana é importante no começo e no fim da vida, não é nenhuma propriedade, (...) deve-se apenas a nossa existência como seres humanos, e se não somos humanos também não temos dignidade, se não temos dignidade não somos humanos” (Sch). No curto-circuito entre ter e ser, um pedido possível de ser cumprido pelo Outro e um impossível, “a única ‘mensagem’ da demanda (...) é: ‘Você não é todo!’” (Šumič-Riha 2009: 258).

De modo semelhante, para o filósofo Christoph Menke (2018: 111), “o refugiado não diz: Eu quero ou preciso disso ou daquilo (e tenho como ser humano direito a isso)”, mas sim “Eu sou (simplesmente como ser humano) um integrante, uma parte social, uma parte do social”. E se “a resposta é: Não aqui e não agora; integrante nenhum, nenhuma parte *de nós*!”, isso nada diz sobre o refugiado, mas muito “sobre nós, sobre a comunidade que fala assim”: diz que somos “apenas alemães, e não seres humanos”. O não dado aos refugiados “é, por isso, na verdade um Não da comunidade para si mesma”, e significa “o emparedamento da comunidade em seu ser-assim (sua identidade, seus valores)” (112). Assim a discussão sai do campo dos direitos e passa para aquilo que Hannah Arendt chamou de “direito aos direitos”. Na crise de refugiados “a unidade política desmorona, porque a base normativa [do Direito atual] se revela não apenas totalmente obscura, mas também inteiramente discutível” (95). Menke chega à conclusão de que “a justiça da comunidade para com o refugiado não é a justiça para com o outro, mas para consigo mesmo”, exigindo a criação de um contexto social em que todos tenham o direito aos direitos; mas, se há que criá-lo, é porque ele não existe, porque “não vivemos juntos como partes sociais, não em nosso país, não na Europa”, e por isso a crise que surge com os refugiados é tão profunda: porque “não diz respeito apenas a quem pertence a nós, mas quem ou como somos”, mostrando “que não apenas temos que ser nós mesmos mais consequentemente, mas que temos que nos tornar outros” (113-4).

De fato, o Nós da peça ocupa uma posição (des)privilegiada para apontar as contradições da ordem de que são excluídos: “Vocês nos propiciaram o conhecimento dos seus valores” e por isso “agora podemos saber sobre eles e subir sobre essa base dos valores comuns, (...) por favor nos digam como podemos chegar a esse fundamento, para que de lá possamos subir e pisar na base dos valores antes que os valores cobrados subam e pisem sobre nós” (Sch.). Europa é aquela já vislumbrada em *País.nas.Nuvens.*, que exclui em nome da universalidade, que deixa morrer em nome da tradição de direitos humanos, que discrimina sob o argumento de que “as aparências, a discriminação e o racismo não têm lugar aqui conosco” (ibid.). O Outro é o europeu que exige do não-europeu o respeito pelas diferenças (de que um não-ocidental supostamente seria incapaz): “mulheres e homens estão em pé de igualdade, desculpe, esqueci de dizer antes, seus votos contam igual, uns como os outros, quando votam são contados igualmente” (ibid.). É a voz do europeu que o Nós da peça assume, quando “exige ao Estado tratar igualmente pessoas que se encontram em situações também iguais, assim, e como assim agora ele, esse estrangeiro, tem um lugar para sentar no metrô e eu não, como assim ele embarcou antes de mim?, deveria sempre apenas desembarcar!,” (ibid.). O estrangeiro é quem revela a degradação (ou a falsidade da promessa) dos valores europeus de igualdade e liberdade, “liberdade [que] termina onde a sua começa, sim, de fato, mas a sua não começa, vou cuidar disso, e a minha não termina” (ibid.). Valores sufocados cada vez mais pelo individualismo que supostamente seria seu único sustento: “Vocês já sabem, têm toda liberdade para não compartilhar da minha opinião. Bom. Eu não a compartilharia, de todo modo não com vocês! (...) posso decidir com quem compartilhar!”

Nesse sentido, a própria operação desconstrutiva do texto se identifica com a posição bárbara,⁸¹ marcada “não por sua estranheza própria”, mas pela “plasticidade”: a capacidade de se relacionar “com a idiossincrasia dos costumes em vez de considerar a legalidade das leis, tendo a língua como paradigma dessa interface entre natureza e cultura” (Cassin 1993: 108). Bárbaro (não por natureza, mas por cultura) é todo aquele que reconhece que o bárbaro não tem de ser avaliado pelos critérios do próprio, da propriedade, dos donos da terra, que sabe que sua linguagem não é inferior ou selvagem. Já para Heródoto os bárbaros eram “os homens que adotam, com a maior facilidade, os costumes estrangeiros” (apud ibid.). Essa definição revela uma armadilha própria do atual discurso europeu sobre os imigrantes: para ter direito à cidadania o estrangeiro deve se integrar o máximo possível (aprender a língua, os hábitos, as leis e a *Leitkultur*, como se

81 E feminina, seguindo as reflexões de Carla Rodrigues (a partir de Derrida e Lévinas) e a peça de Ésquilo, cujas protagonistas “são mulheres estrangeiras, isto é, vozes duplamente marginalizadas que testam a sensibilidade democrática dos cidadãos áticos ou da plateia no teatro”, como lembra Silke Felber (2016).

diz na Alemanha sem definir propriamente o que isso seria), mas ao querer se integrar é visto com desconfiança, como alguém movido pelo desejo do conforto do Ocidente, e não alguém que fugiu de certa situação: “Seus olhos não são nem um pouco despretensiosos, mesmo que afirmem isso, eles têm, sim, muitas pretensões! Hoje querem cobertores, água e comida, e o que vão exigir amanhã? Nossas mulheres, nossas crianças, nossos trabalhos, nossas casas, nossas moradas?” (Sch). Diante da armadilha, o coletivo enunciador tenta por todos os meios escapar da censura do interlocutor, tarefa que parece impossível: “vejam, imediatamente rasgo o jeans que me deram, o suéter que me deram, corto na hora a mochila que me deram, (...) mas isso me serve de algo? Não me serve de nada! (...) você não nos quer, sim, você?!” A impossibilidade cria uma alternância entre súplica e censura, submissão e desafio, bajulação e ataque, sem saber o que poderá criar algum tipo de identificação, de responsabilização. Gitta Honegger transpôs essa tensão para o título da tradução da peça para o inglês, dividindo a referência à peça de Ésquilo em duas metades: *Charges (The Supplicants)*, algo como *Acusações* ou *Cobranças (As suplicantes)*; na tradução consideramos que as figuras da peça não só suplicam, mas, ao *implicar* (insistir, azucrinar, mas também insinuar) nos forçam a *nos implicar* (comprometer).

No final das contas, seu pedido é por uma identificação sem identidade: que se veja o que sempre foi invisível (sem exigir que se submeta aos critérios dados de visibilidade): “por favor tentem ter experiência só de algumas das coisas que vocês jamais podem saber!” (ibid.). Que se considere *como um igual*, sem submeter sua diferença, o que está fora do horizonte da experiência comum, pois esse horizonte é justamente o que não se tem mais: “meu antigo horizonte não é mais algo dado, (...) agora está dado que todos se foram, exceto eu, eu ainda estou aqui e o que fazem comigo? O horizonte se torna um nada” (ibid.). Tal identificação sem identidade é fundamental em Rancière: para o filósofo, toda subjetivação política é *desidentificação* ou desclassificação, isto é, mesmo que não possamos nos identificar com o outro, podemos questionar nossa identificação com o próprio, com o povo do qual a princípio fariamos parte: “quer dizer, poderíamos agir como sujeitos políticos no intervalo ou hiato entre duas identidades, nenhuma das quais poderíamos assumir”, e abraçar “uma identificação ‘errada’” (Rancière 1992: 61). Resulta daí que “o sujeito é [sempre] um *outsider* ou, mais ainda, um ‘entre’”, e é nesse entre que sujeitos podem estar juntos como iguais, num “cruzamento de identidades baseado em um cruzamento de nomes: nomes que ligam o nome de um grupo ou classe ao nome de nenhum grupo ou nenhuma classe, um ser a um não-ser ou um ainda-não-ser” (ibid.). “Proletários” era tradicionalmente o nome desse antigupo “que depõe regimes de existência baseados na propriedade, no individualismo possessivo e na identidade, com seus sistemas defensivos e projetivos”, como descreveu Vladimir Safatle

(2017: 102). Hoje, “estrangeiros” ou “refugiados” parecem assumir esse papel ao menos parcialmente, como vemos na peça de Jelinek. Por consequência, o *reconhecimento do outro a partir de sua identidade* (sobretudo racial ou religiosa, no caso) se revela o maior obstáculo a essa subjetivação: “estamos simplesmente disfarçados, como todos os outros, mas nós sabemos, mesmo que nós pudéssemos ser iguais a vocês: Vocês nos perceberiam, vocês nos reconheceriam entre milhares, vocês nos localizariam em qualquer lugar, vocês saberiam que nós não pertencemos a esse lugar” (Sch). Ora, por isso mesmo será central para a peça justamente operar uma oposição a essa identificação.

Para Lehmann (2017), a indeterminação do sujeito enunciador é a operação central do texto: se há um Nós, ele é tão genérico que pode abranger todas as pessoas; se as primeiras palavras da peça são “nós vivemos”, isso “deixa ouvir: todos nós que vivemos, nós viventes”; e, em uma encenação, abrange “potencialmente o ‘nós todos reunidos na sala do teatro’” (15). Mesmo que esse Nós se identifique como coro de exilados, “a série de associações e ecos parece ter mais a ver com a história alemã do que com as imagens midiáticas dos refugiados de hoje”. O *topos* dos refugiados, por exemplo, “poderia vir de Hölderlin” (como em *País.nas.Nuvens.*), pois “o Nós está, nós estamos abandonados à distância dos deuses, como todas as pessoas para esse poeta” (15-6). A imagem recorrente do trem de refugiados remete tanto a migrações atuais quanto aos tempos do domínio nazista (16). Há “uma sobreposição contínua do presente com a história alemã, o que abre a possibilidade de falar dos refugiados sem reduzi-los a um objeto da representação”, evitando “a armadilha da tematização” por meio do “deslocamento continuado do sujeito falante”, isto é, criando uma interconexão entre o sujeito-autor/autora, o “outro sujeito dos refugiados” e “o Nós dos alemães e das pessoas (no teatro)” (16-7). Kovacs (2017) também insiste em “uma leitura muito mais ampla da peça”, na qual a referência aos requerentes de asilo e sua recepção na Áustria é apenas uma entre várias postas em jogo, lembrando que “a sobreposição de narrativas históricas, espaciais e culturais diferentes é típica na escrita de Jelinek” e permite “leituras diferentes, até mesmo contraditórias”. Por isso, a pesquisadora defende que uma dimensão política não seja vista apenas na relação à crise atual, mas em “questões essenciais da democracia que podem ser encontradas na peça”. A começar pela ideia de *lar* (não por acaso outro ponto de conexão com *País.nas.Nuvens.*), presente pela negação, pelo desterro, não apenas tema, mas também forma do texto, na ilocalizabilidade das vozes que “estão indo embora de algo, indo em direção a outro algo”, mas de modo vago, sem que possamos jamais saber “de onde as vozes clamantes do texto vêm e para onde vão”. Como Lehmann, Kovacs também relaciona essa experiência à do nacional-socialismo, particularmente à descrição de Arendt, para quem “o desaparecimento do lar como estrutura material se relaciona com a

perda da humanidade”. Contra esse desamparo, “o teatro dá um lar às vozes sem-teto, como um abrigo que protege sua privacidade e humanidade”, e graças ao qual “as diversas vozes e narrativas de fuga e retiro podem emergir em público”, e os falantes “podem se tornar sujeitos políticos, não importa quem os encarne em cena”.

As duas leituras identificam público e figura ficcional, europeus e estrangeiros, identificação que é primeiramente *perda de identidade* propiciada pela indeterminação da voz coletiva. Felber e Kovacs (2015: 13) leem no Nós da peça uma figura de coletivo como *Schwarm*, enxame, cardume ou bando, ou ainda onda que traz “o cruzamento e dissolução de fronteiras, no fim das contas permitindo que apareça como questionável toda diferenciação entre próprio e alheio, nós e outros”. Perto do fim da peça, ouvimos: “Todo ser humano é ilegal. Isso é verdade. Cada um de nós” (Sch), invertendo o reiterado slogan humanitário “nenhum ser humano é ilegal”. A condição de estrangeiro, refugiado, requerente de asilo se iguala à oposição a estruturas hegemônicas, à lei do Ser e da identidade. Para Virilio (2009: 7-8), os fluxos recentes de migrações colocam em questão “a sedentaridade, a cidade, o fato de estar [ou ser, *être*] aqui e não alhures, o fato de estar estabilizado em uma região, em uma nação”; o filósofo vê os imigrados como “signos antecipadores” de uma futura inscrição universal “em um movimento” ou “uma viagem que não termina”, em oposição à identidade definida como “inscrição em um lugar”.⁸²

Corroborando essa indeterminação, surge em algumas das passagens citadas um elemento relevante: a alternância entre a primeira pessoa do plural e a primeira pessoa do singular. Uma primeira interpretação veria a voz da própria autora se contrapondo ao Nós ficcional, mas identificada a ela na oposição ao Outro oficial europeu:⁸³ “naturalmente *sabemos* que discursos prolixos como o *meu* não são populares”, e “O que vocês dizem vale para todos, para todos, para todos, portanto também para *mim* (...). Isso *nós* estamos vendo” (grifos nossos). Ao mesmo tempo, essa explicação não dá conta de todas as falas na primeira pessoa do singular. Para Kovacs (2017), a alternância entre “nós” e “eu” indica uma efemeridade fundamental da voz falante, uma impossibilidade de localizá-la: “são vozes sem-teto/lar (*homeless*); não têm corpo, origem ou destinação”. Já Silke Felber (2016) vê nessas “construções híbridas nós/eu aparentemente paradoxais” o sinal de “vozes narrativas cambiantes” que “são constituídas a partir de lugar nenhum, se fortalecem até

82. Mas Virilio lembra que “o sedentário é aquele que está em casa em toda parte, graças à interatividade”, enquanto o nômade “não está em casa em lugar algum, exceto nos campos de trânsito, aqui ou lá” (ibid.).

83. Representado aqui por uma brochura para imigrantes “repleta de banalidades que deslizam do poético ao burocrático”, como “a liberdade é um sentimento” (Remshardt 2016).

se tornar uma autoridade aparente, mas então se desintegram novamente”. Esse movimento revelaria “a indissolubilidade dos antagonismos, ao mesmo tempo evitando a identificação específica de ‘nós’ e ‘eles’” (ibid.). Em texto assinado pelas duas pesquisadoras (Felber e Kovacs 2015: 6) a dualidade é atribuída ao original de Ésquilo, exemplar de um teatro “pré-dramático”⁸⁴ onde “o coro que está sempre aí possibilita que o individual entre em cena”, “é o ‘nós’ coral que abre espaço para o indivíduo”. Como evidência dessa relação, cita-se a seguinte passagem: “*nós* estamos familiarizados com a dor, sim, mas o que é que *nós* fizemos aqui, que vocês *nos* mantêm no medo, medo em toda parte, medo dos *meus*, que *eu* deixei, medo de *eu* ter que retornar, mas ainda mais medo de vocês, de *eu* ter que ficar, de *eu* não poder ficar” (Sch., grifos nossos).

Mas a singularidade não tem força para se afirmar plenamente como indivíduo separado, sempre volta a se desintegrar no coro. Talvez se deva mesmo propor uma leitura inversa: que o “nós” às vezes diga “eu” só reforça sua indivisibilidade: “precisaria de um machado para nos separar novamente”, esses sujeitos “assados juntos”, “não mais indivíduos, um bolo humano, um bloco humano bruto” (Sch). Existências individuais parecem até proibidas ao grupo: “Todas as coisas imagináveis existem de modos diferentes, mas nós somos existências fundamentalmente diferentes que se tornaram uma coisa, que não insiste mais em nada, devendo persistir aqui, pois nada pode nos separar mais” (ibid.). Esse ser coletivo é imposto pelos europeus que tratam os estrangeiros como indiferentes entre si (“Quando seremos alguém novamente?”), mas ao mesmo tempo é também estratégia de sobrevivência, força coletiva contra a tentativa de separá-los: “ficamos juntos, o que mais podemos fazer, antes que nos separem” e “só podemos vir em massa, não mais sozinhos, nunca mais, embora nos puxem para fora um por um” (ibid.). Em todo caso, “somos tudo e nada. Abraçamos uns aos outros para sempre. É o fundamento de viver junto, e viver junto, isso nós queremos, com quem quer que seja, até com vocês, se tem que ser, se nos deixarem”.

Pelo contrário, as únicas existências individuais que aparecem na peça são apenas mencionadas pelo coro, sem que elas mesmas falem. Essas sim poderiam ser personagens, personalidades, indivíduos com direitos e reconhecidos enquanto tal, que “são alguém”, “vencedoras por natureza” (ibid.). Ou seja, pessoas com algum *valor*, aceitas na Áustria como cidadãos sem precisar passar pelo que passam os requerentes de asilo: Tatyana

84. Lehmann usou o termo “teatro pós-dramático” oito anos antes do livro homônimo que o celebrou, em um estudo que propõe ver um teatro pré-dramático na Antiguidade grega: ambos seriam profundamente relacionados, e não só pela “distância comum em relação ao dramático” (Lehmann 1991: 3). Já Felber (2016) lembra que o coro domina *As suplicantes*, algo incomum nas peças clássicas, de modo que por muito tempo (até 1956) essa peça de Ésquilo foi vista por estudiosos como a mais antiga das tragédias gregas.

Yumasheva, filha do ex-presidente russo Boris Yeltsin, e Anna Netrebko, famosa cantora de ópera e notória apoiadora do presidente Putin. Da primeira, a peça diz que “podia fazer todo e qualquer pagamento” e por isso foi “naturalizada instantaneamente”: “o reconhecimento e a aceitação da unicidade de um ser humano foi pago, sempre tem que ser pago, (...) alguém deve ter pago para tornar a justiça possível” (ibid.). Isso porque a lei austríaca sobre a nacionalidade permite que um cidadão estrangeiro, fazendo um investimento mínimo de 2 milhões de euros em doações para instituições de caridade ou de 10 milhões de dólares na economia austríaca, e contanto que tenha “reputação pessoal e profissional sólida” (mas sem nem precisar falar a língua alemã), adquira o passaporte austríaco e se torne cidadão da União Europeia (Moura 2015: 296).⁸⁵

Já os suplicantes da peça dizem: “Nossa existência é nossa moeda, é tudo o que temos, em outras palavras, não temos nada” e por isso “não pago, de todo modo eu não poderia pagar, portanto não tenho direito de estar aqui”; pois eles sabem de “todo o negócio, os acordos nos quartinhos dos fundos, o dinheiro já de cara, as conexões globais”, remetendo a relações dos bancos russos com os investimentos feitos por Yumasheva na indústria automobilística austríaca (Sch). Dá-se a entender que ela “não vive aqui, onde deveria viver, ela só alugou, alguma outra pessoa alugou para ela, ela não teve que vir em pessoa para isso, ela nem está aqui, nunca esteve aqui” (ibid.). E, numa tirada sarcástica em relação à soprano, comparam o fato de ela *ter voz* e eles não (lembrando que *Stimme*, em alemão, é tanto “voz” quanto “voto”): “todos queremos soar harmonicamente, não é mesmo, e para ter essa voz precisamos de muitas vozes, o que de todo modo não temos” (ibid.). A contraposição entre as russas e os refugiados deixa claro como a suposta “xenofobia” europeia não é uma aversão ao “estrangeiro” em geral, mas a certos estrangeiros perfeitamente específicos e racialmente distinguíveis.

Em seguida, a história das duas russas se mistura a outra narrativa, tirada da mitologia grega, das *Metamorfoses* de Ovídio: “nenhum Deus impede minha fuga, eu nem sou nenhuma vaca, não sou Europa, não sou Io, nada me impede, uns e outros me fodem, ou não me fodem, podem decidir, foi pago, e aqui estou agora, exatamente onde queria estar” (ibid.). Trata-se, sintomaticamente, do mito de Europa, donzela fenícia que daria nome ao continente. Zeus, apaixonado, aparece para ela na forma de um touro branco; admirada “de que seja tão belo e não ameaça qualquer investida”, ela ousa “subir para o dorso do touro, quando o deus (...), afastando-se da terra e da areia seca, põe as dolosas patas, primeiro, na água, vai, depois, mais além e leva a sua presa pelas águas do

85 Como bônus, esses novos cidadãos têm permissão para manter a cidadania de seu país de origem, diferente de qualquer outro grupo de estrangeiros nacionalizados (Gulina 2016).

mar” (Ovídio 2017: 161-3); é levada para Creta, onde descobre a verdadeira identidade do deus e se torna a primeira rainha da ilha (ela será mãe do conhecido rei Minos). Jelinek parodia o mito contando como “o empresário tem seu papel no gás natural, digo na naturalização dessa filha de uma vaca, não, de um touro” (Sch). A essa história, mescla-se a de Io, sacerdotisa de Hera igualmente seduzida – isto é, violada – por Zeus; diferente de Europa, é conhecida pelo castigo que lhe foi imposto (apesar de ter resistido ao deus): foi transformada numa vaca para não ser encontrada por Hera, que por sua vez enviou um moscardo para picá-la e atormentá-la para sempre (Ovídio 2017: 85-91).

Apesar de se referir às duas russas de modo francamente pejorativo como “vacas”, são os refugiados que se identificam com Io, sua punição (“esse moscardo ainda nos incomoda, infelizmente, não podemos seguir em frente, não ousamos, esse maldito tem a picada de um deus e sempre tira muito sangue”) e sua condição desumanizada: “nossas horrendas malformações humanas não são uma bela vista para vocês, nossos corpos, meio animais, meio humanos, como aquela Europa ou Io, bem, qual das duas é que era, meio moça, meio vaca” (Sch). Metamorfoseados involuntariamente nos protagonistas de uma tragédia, os falantes apelam a um Você absoluto: “Deus, quem tem pena de nós, infelizes, levadas à loucura, direto para a loucura, meio animais, meio humanas, absolutamente nada humanas, absolutamente nada, quem tem pena de nós?” (ibid.). Esse deus é “empresário” ou “mestre de todos os meios de pagamento”, a quem pedem que “por favor pague por nós também”, e é o próprio Estado: “Estado todo-poderoso, seja também todo-justo, o quê, um pouco justo já basta, todo-justo seria ainda melhor, pois então seria justo para todos nós, obediente e fiel, querido Estado no qual queremos entrar, abrigo nosso que ainda serás!” (ibid.). Esse senhor interpelado, é claro, não ouve os clamores escritos por Jelinek, pois “não está interessado em arte e cultura, mesmo que diga que sim”, de modo que “o círculo dos olhos se estreita, os pés não se erguem mais, o berro não ressoa mais, se a arte ressoasse seria inútil, não se ouviria mais nada nem ninguém” (ibid.).

A indignação de Jelinek (ou do Nós ficcional criado por ela?) parece ser tamanha, que páginas e mais páginas do texto são preenchidas falando da discrepância de tratamento por parte do governo austríaco entre as celebridades e a massa de imigrantes anônimos. Remshardt (2016) chega a censurar a autora pela preocupação desmedida, e considera a peça “inequivocamente inadequada para seu propósito almejado, a exposição de uma crise política e ética de proporções históricas, porque se demora com insistência obsessiva no tipo de hipocrisias mesquinhas em que a Áustria se especializa”. Ora, os próprios falantes têm consciência das falhas da peça, da “insistência obsessiva” de que são acusados junto com a sua criadora: se as duas novas cidadãs “em toda parte falam

russo, nós sequer falamos a língua daqui, as pessoas nos censuram por isso, e com razão, obrigado por nos dizerem isso mais uma vez, nós também dizemos tudo vezes demais, e não sabemos nada novo” (Sch). Diversas vezes na peça eles reconhecem que “dissemos tudo pelo menos cinquenta vezes, mais ou menos, sim, sim, eu sei, vocês não aguentam mais, embora ainda não tenham ouvido nada” (ibid.). Ora, essa insistência dentro do texto reflete a obsessão da autora fora dele, como admite o próprio Remshardt (2016): “o fracasso do texto em chegar a um acordo com a crise se tornou seu princípio estruturante”, “palimpsesto pós-dramático” disponibilizado online como *work in progress*, um “hipertexto teatral aberto, maleável” por trás da peça “aparentemente impenetrável com sua configuração ameaçadora de bloco”.

De fato, a poética dramatúrgica de Jelinek é uma poética do fracasso, baseia-se em um malogro descoberto ao longo da escrita, e no entanto anunciado desde o princípio. Ele inclui a falha da identificação do público com o “vocês” interpelado, ou seja, daquilo que chamamos de *dimensão ética* da obra. Ora, se leitores e espectadores chegaram a ler ou assistir a essa peça, o mais provável é que já sejam simpáticos à questão abordada, já tenham um ponto de vista favorável aos requerentes de asilo e crítica ao conservadorismo xenófobo. Por isso, provavelmente *querem* se identificar com aqueles a quem se fala na peça, e com isso expiar sua culpa, isto é, sua impotência, reproduzindo o jogo que o teatro político tem jogado há tempos, e que Rancière (2008: 36) descreveu bem: “mostrar ao espectador o que ele não sabe ver” e “envergonhá-lo por aquilo que ele não quer ver”. Intuito só realizável com a cumplicidade masoquista e ao mesmo tempo narcisista desse espectador, que tem prazer em se ver castigado pelos artistas conscientes e politizados, reconfortando-se e reafirmando-se assim como consciente e politizado ele mesmo (o que por sua vez prova aos artistas que a estratégia é eficaz).

Conforme o “você” muda de figura ao longo da peça, tornando-se finalmente Deus, o Estado e o Todo, tal identificação se torna impossível, rompendo o círculo vicioso do engajamento cênico. Não é para a plateia que se fala. O espectador é mera testemunha accidental. O Nós da peça fala com as paredes, um pouco como Lacan (2011: 80) dizia sempre fazer, sabendo porém que, “ao falar com as paredes, isso interessa a algumas pessoas”, e mesmo “não pode deixá-los indiferentes” (82). Além de interessar “ouvir o que elas [as paredes] me devolvem, ou seja, minha própria voz pregando no deserto” (83).⁸⁶ Também as *Implicantes* pregam no deserto, no fundo do oceano, cruzando montanhas, na estrada dentro de um caminhão frigorífico, numa igreja ocupada no centro

86. “Aquilo que dirigimos às paredes tem a propriedade de repercutir. O fato de lhes falar indiretamente não visava, naturalmente, a ofender ninguém, já que (...) esse não é um privilégio do meu discurso” (101).

de Viena. Ou seja, falam de lugar nenhum, da dispersão de seus múltiplos túmulos não marcados, anônimos e invisíveis; falam inaudíveis, inauditos, do começo ao fim da peça:

E agora acontece, talvez já tenha acontecido enquanto vocês veem isto, o que nos foi imposto pelo destino, isto é, o fim. O desaparecimento. (...) já vemos o futuro, sim, ele ali, ainda oculto na escuridão, digam-nos de que é que ainda devemos fugir e sobretudo: por quê? Para quem? Que nos seja feita a justiça, rezamos por isso, que a isso conduza minha reza por um salvo-conduto, pela sorte grande, por uma sorte melhor, mas não vai acontecer. Não vai acontecer. Não é. Nem estamos aí. Nós viemos, mas sequer estamos aí (Sch).

Remshardt (2016) censura a peça por não conseguir “escapar dos gestos paternalistas que superficialmente condena”, “apropriando-se das vozes dos refugiados”. Mas também reconhece que esse seria “um fracasso sistêmico e inelutável do teatro ocidental”, aporia que Jelinek aborda na própria obra, como concede o crítico. Novamente, como em *País.nas.Nuvens.*, aparece uma dificuldade em relação à atribuição das falas, mais explícita quando nos deparamos com as diferentes encenações do texto – ainda mais se lembrarmos que *As implicantes* foi uma das peças mais montadas da autora, apesar de também ser das mais recentes. E o enorme interesse suscitado deve-se também a como ela lida com um impasse que o teatro europeu não consegue mais evadir, sua incapacidade de deixar de exercer as diversas formas de dominação que ele mesmo critica, e sobretudo o próprio eurocentrismo. Como observou Kovacs (2017), “as diversas montagens endereçaram a questão de como representar refugiados sobre o palco”; apesar da grande variedade, haveria duas abordagens dominantes: “alguns diretores decidiram integrar refugiados – amadores ou atores e atrizes profissionais –, outros rejeitaram essa abordagem e asseveraram que refugiados não deveriam ser incluídos na encenação”.

No primeiro desses pólos está a encenação de estreia da peça por Nicolas Stemann, que desde o início já punha em cena as questões sobre a autenticidade e a propriedade dos discursos: conforme o público entrava, “um entrevistador perguntava a várias pessoas no palco – refugiados, aparentemente – sobre suas experiências de fuga e reassentamento”, o que Remshardt considera “talvez o gesto mais lugar-comum do teatro intermedial” (2016), e aproxima ao teatro documentário, gênero que remonta aos anos 60, mas recentemente popularizado em meio à voga dos “teatros do real”.⁸⁷ Ao mesmo tempo, a explicitação do procedimento por meio de câmeras e projeções (“o enquadramento mais convencional de mediação digital”) faria com que “a necessidade urgente de colocar em cena, e no espaço compartilhado, corpos e histórias reais de refugiados” fosse sabotada (“sem ironia aparente”), enfatizando que, “pelo menos na experiência da maioria dos

87. Termo de Maryvonne Saison (1998). Para um debate sobre o teatro documentário, ver Kon (2017b).

frequentadores de teatro, os refugiados existem em um espaço irredutivelmente mediado e mediatizado, mesmo que estejam de fato presentes”: esses migrantes são “criaturas da imaginação das mídias de massa, nas quais narrativas de sofrimento individual que alimentam preocupações emocionais” (imagens e relatos *dramáticos*) “competem com as imagens das colunas de migrantes esfarrapados brigando com guardas de fronteira e marchando em estradas poeirentas no coração da civilização europeia, provocando uma reação política” (ibid.). De modo semelhante, à presença em cena dos atores refugiados (profissionais ou não) se somava a de atores alemães (brancos e negros), criando uma rede de tensões explorada ao máximo pelo encenador. No início, falam apenas três atores brancos, os três homens; em seguida, são questionados por atores negros e mulheres quanto à propriedade do que enunciam. Em uma cena, os brancos se equivocam ao ver um alemão negro como imigrante, dizendo-lhe em inglês truncado: “viemos do Thalia Theater, um teatro em Hamburgo, Alemanha; estamos procurando pessoas autênticas com permissão de trabalho que possam nos contar suas histórias autênticas de fuga” (apud Bertsch 2016: 70).⁸⁸ Quando o interlocutor responde “em um perfeito alemão ‘de palco’”, eles se recusam a entender, pois “uma pessoa de cor conversando em sua língua nativa lhes parecia impensável”; para o crítico, “apesar de superficialmente divertida, a cena atacava o alvo fácil do *Gutmensch* ignorante, uma provocação ingênua e politicamente correta” contra “estereótipos antiquados há décadas em uma Alemanha crescentemente multicultural” (Remshardt 2016).

Já na segunda metade da peça, a presença dominante é a do coro de refugiados “reais”, que “importunavam impacientemente” os alemães no sentido de uma tomada de ação; estes respondiam “em uma voz fingidamente lamuriosa”, oferecendo “a defesa quintessencial da insuficiência artística”: “Não podemos ajudá-los, (...) estamos muito ocupados fazendo o papel de vocês” (ibid.). Com esse tipo consciência “autolascera”, a peça “apresentava eficazmente sua própria ineficácia e, com isso, punha em exibição a inadequação da arte em estar à altura da crise humanitária mais premente de nosso tempo”; o diretor parecia querer “o choque entre o próprio senso de privilégio e afetações artísticas elevadas” e a presença irredutível e “sem arte/artifício [*artless*]” dos refugiados, vendo constrangimento e mortificação como únicas formas possíveis de ressensibilização (ibid.). Chega-se ao ponto máximo da provocação – barata, para muitos críticos – em uma

88. A questão da possibilidade de os estrangeiros trabalharem na Europa é tratada por Jelinek: “A nós ninguém paga nada, embora nos caíria muito bem esse serviço com as ovelhas, ah, não, com todos que queiram um serviço, mas quem se importa? Também não se trata do serviço, nem do arrendamento, ah, mas como gostaríamos de ter alguma renda!” (Sch). Porém, o tema foi radicalizado na encenação de Stemann, onde se relatava a dificuldade real que a produção teve em contratar os refugiados, que legalmente não poderiam ser pagos pelo trabalho (ao final foi possível conseguir uma autorização especial).

cena de *black-face*.⁸⁹ Diante das críticas, Stemmann alegou que “o ator que pinta seu rosto na minha montagem não está representando uma pessoa negra, mas uma pessoa branca que pinta seu rosto”, ou seja, está representando ou “demonstrando o *black-face*”, com intuito crítico (apud *ibid.*). Além disso, não apenas um ator se pintava de preto, simultaneamente outros se pintavam de branco, vermelho e amarelo, com barbas postiças e véus de muçulmanas [fig. 11]; em dado momento, atores de diferentes etnias usam máscaras brancas. De todo modo, a cena foi eliminada da peça posteriormente.

Por outro lado, para Remshardt (*ibid.*), tentativas de criar rupturas na recepção habitual e amortecida da crise dos refugiados com a “presença real” desses sujeitos em cena seriam impossibilitadas pela mão pesada do diretor: a inclusão “era sempre também suficientemente coreografada e controlada de modo a preservar a supremacia didática da encenação”. O crítico percebe que tal impasse estético e político é central já no texto de Jelinek, que reconhece “implícita e explicitamente” a armadilha de que não pode escapar, terminando “em tom de resignação filosófica” (*ibid.*). Kerstin Bertsch (2016: 72) entende que “o diretor queria tratar os problemas relativos a essa temática no palco justamente porque eles não estão resolvidos na sociedade, e não se pode fazer no teatro como se se pudesse resolvê-los, isto é, como se na realidade não existissem”. Por isso, não se tratava de conferir autenticidade com a presença dos refugiados, mas “muito mais de retratar o que há de política e substancialmente questionável no teatro” (*ibid.*). Como formulou a revista “Theater Heute” em entrevista com Stemmann: “O que quer que se faça, está errado: se fizer os refugiados serem representados por atores alemães, vai parecer condescendente e paternalista; se trabalhar com *blackfacing*, está atualizando direta ou indiretamente práticas racistas; se chamar refugiados ‘autênticos’, logo fica parecendo exotismo” (apud *ibid.*: 74). Desorientação própria ao teatro alemão recente, que “não pode fugir às linhas de frente conflituais do presente” nem “abandonar sua posição segura” de reflexão e representação, por meio da qual “não olha a realidade no olho, fecha o mundo artificial/artístico do palco mais uma vez” (Boldt 2014). O que aparece já no cenário: uma grande cerca de arame farpado que não apenas sugere uma fronteira ou um campo de refugiados, mas objetivamente separa a cena do mundo exterior [fig. 12].

Nesse sentido, a montagem não é tão distante daquela feita no Burgtheater de Viena por Michael Thalheimer, que no entanto recusa o “humor e ludicidade” de Stemmann em prol de um trabalho “com o mesmo rigor e seriedade que teria por exemplo com *Êsquilo*” (in Kovacs e Thalheimer 2017: 444). Também recusa quaisquer recursos dos

89. Procedimento em que um ator branco se pinta para representar um negro estereotipado, oriundo sobretudo de espetáculos nos Estados Unidos do século XIX e hoje amplamente embargado como puramente ofensivo.

“teatros do real”, como o emprego de não-atores: “à medida que uma pessoa pisa no palco, ela não é mais aquilo que era antes”; aliás o texto de Jelinek, “com sua mudança de perspectiva constante”, não buscaria “formar personagens reais no sentido próprio”, mas produzir distanciamento, de modo que “*As implicantes* fala muito menos sobre refugiados de fato do que sobre nós mesmos, e por exemplo nossa incapacidade de empatia” (446).⁹⁰ A isso também se somaria a sofisticação literária da peça, que exigiria atores com pleno domínio do ofício e da língua alemã. Partindo dessas premissas, o “especialista em materiais antigos” Thalheimer visou criar “uma noite de teatro grandiosa, emocionante”, centrada na figura que o atraiu para o texto, o coro (Bertsch 2016: 75-6). Kovacs descreve: “como espectadores, a princípio quase não vemos nada” no palco; “o que só vagamente podemos reconhecer são os corpos dos atores e atrizes, que permanecem no escuro e cujos rostos não são visíveis” (in Kovacs e Thalheimer 2017: 443). Quando a cena se ilumina, vê-se dezenove atores com máscaras feitas de sacolas plásticas coloridas, coro que jamais abandonará o palco [fig. 13]. A única figura que se contrapõe a ele é uma cantora lírica em um longuíssimo vestido de gala, representando a soprano russa Anna Netrebko, citada na peça; ela canta a célebre ária de Haendel “Lascia ch’io pianga” (cuja letra comenta, talvez ironicamente, a situação dos requerentes de asilo: “deixe que eu chore a minha sorte cruel/ e que suspire pela liberdade”) e sai novamente de cena.

“Domina uma distância em relação ao tema, e fica de fora uma dimensão política”, segundo Bertsch (2016: 80). Sobressai o coro ensaiado “até a perfeição”, a fala “ritmica e impessoal” em encenação “muito centrada no texto” (84-6). O que não significa que não surja a pergunta por “quem fala” esse texto, a que Thalheimer responderia: “atores” (86). Mas o afastamento em relação ao assunto político explícito não significa anulamento da dimensão política da encenação, encontrada justamente no aspecto formal. Para o diretor, “o que Jelinek empreende como efeito final é transferir a mudança de perspectiva que ocorria na antiguidade, entre coro, contra-coro e indivíduo, para um fluxo diante do qual o espectador se sente indefeso”, sofrendo uma “demanda excessiva” graças à “ilocalizabilidade do falar”, e evocando um pensamento vago de que “o mundo está fora dos eixos” (Kovacs e Thalheimer 2017: 446). O encenador diz que, se não quer refugiados “reais” em cena, também não aceita a “mentira” de que “um ator bem-pago do Burgtheater em seu mundo artificial protegido e barroco” represente “um refugiado que se afoga, ou mostrar a agonia e o sofrimento dessas pessoas”; essa distância em relação a ambas as posições de identificação dramática (pois os mecanismos de identificação

90. Thalheimer relata um telefonema em que Jelinek teria dito: “também posso imaginar o texto sendo falado exclusivamente por mulheres num coquetel” (apud *ibid.*).



Fig. 11. *Die Schutzbefohlenen*, dir. Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburg, 2014. Foto: Krafft Angerer.



Fig. 12. *Die Schutzbefohlenen*, dir. Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburg, 2014. Foto: Krafft Angerer.



Fig. 13. *Die Schutzbefohlenen*, dir. Michael Thalheimer, Burgtheater Viena, 2015. Foto: Reinhard Maximilian Werner.

propostos pelo teatro documentário também são, em larga medida, aqueles mesmos do melodrama) leva a uma indeterminação do sujeito falante, uma não-identidade.

Outra encenação do texto, por Peter Carp, também elabora a ideia de que a obra fala mais dos europeus do que dos estrangeiros: apesar de também contar com um coro de refugiados, aqui eles ficam em silêncio, enquanto o texto é dito por quatro atores alemães, mas *transposto para a terceira pessoa do plural* [fig. 14 e 15]. O cenário representa uma casa de classe média alemã já um pouco antiquada, mas quando confrontados pelos estrangeiros os protagonistas trocam de figurino, passando a se vestir de fato como num drama do século XIX. “O que Jelinek aborda como reclamação das próprias pessoas afetadas se torna uma conversa de quatro pessoas com as atitudes conservadora e libertária publicamente debatidas em relação à imigração e à infiltração de estrangeiros distribuídas entre eles”, descreve a crítica Friederike Felbeck (2015). Já uma montagem do Teatro Maxim Gorki, em Berlim, talvez tenha feito a proposta mais radical e interessante na mistura de atores alemães e refugiados.⁹¹ *In unserem Namen* (“Em nosso nome”) somava ao texto de Jelinek trechos das *Suplicantes* de Ésquilo e transcrições de debates no Parlamento Alemão sobre o direito de permanência a exilados; esses materiais eram falados não apenas em alemão, mas também nas diversas línguas dos atores de diferentes origens. Além disso, removia todas as cadeiras da plateia, que se tornava um espaço aberto de coabitação entre espectadores e atores, muitas vezes não identificados no meio do público. Obrigado a se mover constantemente e a acompanhar as legendas (normalmente destinadas apenas aos estrangeiros), o público alemão era colocado em uma situação de incerteza [fig. 16]. Para Julius Heinicke (2019: 112), mesmo tematizando a situação dos estrangeiros exilados na Europa, a encenação conseguia “não construir uma diferença constante nem entre atores e espectadores e nem entre refugiados e não refugiados”, borrando assim as fronteiras entre “Nós” e os “outros”, como faz o próprio texto de Jelinek – justamente o que o pesquisador não via na montagem de Stemann, que para ele apenas reproduziria uma exotização dos atores estrangeiros, numa nova forma de colonialismo por parte do sistema teatral alemão (26).

Kovacs (in Kovacs e Irod 2017: 440) nota que “esse ‘Nós’ que encontramos em *As implicantes* (...) tem sua entrada nos textos de Jelinek com *País.nas.Nuven.*”; os coros

91. Isso se deve em grande parte ao fato de ali não se contratar pessoas para uma encenação apenas, mas criar, de modo inédito no teatro alemão, um elenco fixo de estrangeiros, o Exil Ensemble, que passou a atuar ao lado dos nativos em toda a programação, que por sua vez passou a incluir mais peças lidando com questões da imigração, além de legendas em inglês para todas as apresentações, permitindo a um público diverso do habitual acompanhá-las, inclusive as famílias desses novos atores (ver Mlika 2018). Julius Heinicke (2019: 111) nota que com isso o Gorki também põe a *tradução* no centro do processo de criação.



Fig. 14. *Die Schutzbefohlenen*, direção Peter Carp, Theater Oberhausen, 2015. Foto: Still do trailer.



Fig. 15. *Die Schutzbefohlenen*, direção Peter Carp, Theater Oberhausen, 2015. Foto: Still do trailer.



Fig. 16. *In unserem Namen*, dir. Sebastian Nübling, Maxim Gorki Theater Berlin, 2015. Foto: Ute Langkafel.

das duas peças discutidas neste capítulo exigem dos encenadores o mesmo complexo jogo de identificação e desidentificação, a mesma oscilação constante e sempre instável que mantenha uma indeterminação própria ao coletivo, não permitindo que ele se torne aquela multiplicidade *unitária* que Sarrazac censurava. Como coloca Boris Groys (2016a), se a identidade é performativamente construída pela linguagem, se “não é questão de verdade mas de poder”, a atividade estética contraria essa construção: “a política da arte moderna e contemporânea é a política da não-identidade”, onde “a arte diz para o seu espectador: Eu não sou o que você pensa que eu sou (em forte contraste com: Eu sou o que eu sou)”. Tal negatividade em relação ao idêntico abre espaço para uma subjetividade indeterminada, radicalmente disponível à implicação genérica, “ou seja, com capacidade de implicar todo e qualquer sujeito em um mesmo movimento de emergência de corpos políticos”, sem recurso à força agregadora da identidade (Safatle 2017: 36).

Assim, o coro “pode funcionar cenicamente como espelho e parceiro do público”: no eixo-*théatron* “um coro encontra um coro”, oferecendo “a possibilidade de manifestar um corpo coletivo que estabelece relações com fantasmas sociais e anseios de unificação” (Lehmann 2011: 215). Eis uma forma de identificação muito diferente daquela com protagonistas e personagens; se esses sempre moldaram aquilo que se entende por uma *figura* teatral, o coro há tanto tempo excluído do teatro ocidental aparece antes como *fundo*. A relação entre personagem e coro já aparecia como uma entre figura e fundo na tragédia ateniense, lembra a teatróloga Ulrike Haß (2014: 143): o coro é aquele que *sempre já está aí* antes que a personagem entre em cena na tragédia, que estabelece o lugar para que ela entre. Isso significa que o teatro contemporâneo, retornando ao coro mas abandonando todo protagonista, promove uma figuração (ou um devir-figura) do fundo (140). Aqui *nada terá lugar senão o lugar*, como queria Mallarmé. Mas essa inversão da relação figura-fundo na cena pós-dramática faz com que ali toda *configuração* seja sempre também uma *des-figuração* (ver Brandstetter e Peters 2002: 10 e 29), e portanto também todo *lugar* um *deslocamento*, um *desalojamento*. Haß (2020: 112) compara o coro com uma matilha sempre em movimento, pertencendo apenas “aos caminhos, às veredas, à viagem”, tendo a maior semelhança com “fugitivos e aqueles que buscam proteção (*Schutzsuchenden*)”. O coro vem sempre “de alhures” para participar do teatro na pólis (119), mas ali não fixa morada, os corpos corais se caracterizam por sua “*Unbehaustheit*”, sua condição de *sem-teto*, de ser “um fora sem dentro” (108). Ele “não tem presença, nem ser” (109).⁹²

92. Para Haß (2020: 294), o coro em Jelinek (bem como todo seu teatro) advém de sua abordagem “do papel descartado de mulher”: “recuar do papel significa entrar no campo (...) dos corpos situados, que recebem um nome, mas que não é nenhum nome próprio, e sim um que indica um lugar (um lugar de fala)” (311).

“Polifônico, contraditório, inconstante, desorientado”, ele “não perdeu totalmente a relação com a paisagem” (id. 2016: 119). Ao final de *País.nas.Nuven.*, o coro se torna floresta; em *As implicantes*, voz sem corpo pregando no deserto ou no fundo do oceano. Mas as próprias superfícies de linguagem de Jelinek, os largos campos textuais criados pela autora, também já apontam para esse caráter de paisagem, de uma espacialização (no site da autora, o ensaio sobre as *Textflächen* vem ilustrado por uma foto do diretor Einar Schleef em cena em *Ein Sportstück*, pisando um longo tapete onde está impresso o texto da peça, semelhante à que vimos na introdução [fig. 5 acima]). Ryngaert e Sermon (2006: 79) observam que as “figuras” contemporâneas com frequência enunciam discursos abundantes, redundantes, repetitivos, sendo mesmo “difícil encontrar explicações” para esses “descascamentos verbais que não parecem pertencer à caracterização da personagem, mas a uma vontade manifesta do autor que invade o espaço de fala, mal mascarada pelo pretexto de uma figura”. Como se a mera extensão fosse suficiente para desfazer a ilusão de unidade desse sujeito; em Jelinek é frequente ouvirmos outras vozes se imiscuírem num discurso que a princípio era atribuído a uma apenas. “Nesse palco-paisagem, a subjetividade individual tende a tornar-se parte de um horizonte maior”, diz Lehmann (2013: 868), e cita Heiner Müller: “em toda paisagem o eu é coletivo”.⁹³

Assim o coro permite uma identificação que já é uma desidentificação, aponta para um *tornar-se fundo* ou *paisagem* que, nas duas peças, é também um *tornar-se estrangeiro* – ou um *sich verfremden*, estranhar-se, no sentido brechtiano. Um sujeito que é o *resto* daquilo que já se pode ver como sujeito. A proposição cênica dessa subjetividade identificada justamente àquilo que não tem a *figura* de um sujeito, subjetividade não-individual e antidramática, é um modo de imaginar formas de existência que não dependam da nomeação pelo Outro, de sua pré-disponibilidade no campo dado dos possíveis ou de seu encaixe nas lutas e identidades já conhecidas. Mas justamente por isso esse tornar-se não pode depender de uma deliberação autônoma de um sujeito individual. Ela requer muito mais uma reconfiguração dos modos de ver a realidade, retrazendo o campo no qual esse sujeito pode aparecer, seu contexto ou seu cenário. Isto é, essa subjetividade renovada requer como contraparte uma nova objetividade, quiçá um novo realismo. Um realismo que será o resto daquilo que já se pode ver como realismo.

93. Já no *Teatro pós-dramático* Lehmann (2011: 103) remetia a cena contemporânea às “peças-paisagens” que Gertrude Stein criou partindo “de uma desfocalização e de uma equivalência das partes, da renúncia a um tempo orientado teleologicamente e da predominância de uma ‘atmosfera’ sobre os procedimentos dramáticos e narrativos” (tradução corrigida). Semelhante a Jelinek, “o texto de Stein já é de certo modo a paisagem” à medida que “emancipa a oração em relação à frase, a palavra em relação à oração, o potencial fonético em relação ao potencial semântico, o som em relação ao sentido. (...) a reprodução da realidade dá lugar ao jogo das palavras, (...) não se encontra drama algum, nem mesmo uma história, não se podem distinguir quaisquer protagonistas e faltam até papeis e personagens identificáveis” (104).

capítulo três

O CASACO DE BRECHT

Nos últimos anos, alguns dos mais importantes pensadores da estética contemporânea apresentaram ideias semelhantes sobre “um recente movimento para longe das suposições primárias da arte pós-modernista, (...) em direção ao exame do real e do histórico”, como delineou Hal Foster (2015: 7), ou, nas palavras de Boris Groys (2016b), um “interesse crescente pelo realismo, que por muito tempo pareceu historicamente ultrapassado”. Juliane Rebentisch (2014: 245) constata de modo semelhante que “a discussão sobre as possibilidades de um realismo artístico vive novamente”, recolocando em debate “a ética e a política da arte de maneira geral”. Nisso concordam com o pesquisador e *dramaturg* Bernd Stegemann (2015: 7),⁹⁴ para quem também no teatro alemão “a realidade voltou a se apresentar com violência” agora que “o fim da história parece ter passado”, trazendo de volta “perguntas que querem avançar uma imagem realista da sociedade”. Porém, diferente dele (o único envolvido diretamente com a criação artística), para nenhum dos três anteriores é óbvio o que significa esse recém redescoberto realismo, de qual realismo se trata. Se para o senso comum o realismo “envolve a reprodução de uma visão média, ordinária, profana do mundo”, da realidade “que se apresenta ao nosso olhar ‘natural’, não-informado, e tecnologicamente desarmado” (Groys op. cit.), para Rebentisch (loc. cit.) a atração pelo realismo se deve ao imperativo de que a arte esteja à altura do seu tempo, o que no entanto exige responder não apenas “à realidade social e cultural em que ela se origina”, mas também ao “estado da consciência artística (em termos técnicos e críticos)”, sob risco de se tornar “obsoleta ou regressiva”. Torna-se essencial perguntar, com Groys (op. cit.): “como encontramos inicialmente a realidade? Como descobrimos a realidade para nos tornarmos capazes de fazer uma imagem dela?” (ibid.).

A resposta do próprio filósofo é que ela nos defronta “não como simples soma de ‘fatos’”, mas “de necessidades e coações que não nos permitem fazer o que gostaríamos de fazer ou viver como gostaríamos de viver”, dividindo assim “nossa visão do futuro imaginário” entre “projeto realizável” e “pura fantasia” (ibid.). Essa ideia pode remeter ao princípio de realidade de Freud, responsável pela formação de um eu “razoável” contra as premências autoritárias do princípio do prazer; para Groys (ibid.), trata-se de uma “*realpolitik*”, “a soma de tudo o que pode ser feito” contra “uma visão ‘irrealista’ das condições e limitações da ação humana”. Pensando o auge do realismo nas artes, na literatura europeia do século XIX de Flaubert a Dostoiévski e Tolstói, o filósofo vê que ali “nada do que os heróis desejavam ou planejavam podia ser realizado”, levando ao “fracasso de todas as tentativas de mesclar ‘arte e vida’”; isto é, a literatura realista seria

94. Função central no sistema teatral alemão, ponte entre processo criativo, administração e público. Como um especialista literário, o *dramaturg* trabalha com o desenvolvimento da programação em um teatro junto à diretoria, é colaborador crítico junto ao encenador de uma peça, e porta-voz do teatro perante a imprensa.

inteiramente baseada no exame das aspirações “não-realistas”, na demonstração de que certas demandas como “pura fantasia”, e não na representação da realidade mesma (ibid.). O foco era o sofrimento humano, a psique abalada pelo choque da experiência frustrada: “o realismo do século dezenove era, na verdade, psicologismo” (e, no teatro, *drama*); já na arte moderna e contemporânea vemos os “produtos de uma longa história de despseudologização” e desinteresse pela realidade como objeto de representação, em prol da criação de uma obra de arte *real*, em igualdade com os processos que ocorrem no mundo (ibid.). Ou então, segundo Rebentisch (op. cit.: 247), uma “meta-arte” perturbando as fronteiras entre linguagens, desenvolvimento que inclui o teatro pós-dramático.

Ora, na tentativa de pensar um teatro político para o tempo presente, é impossível evitar o confronto com o projeto épico-dialético de Brecht, que curiosamente buscava unir os dois intuitos em uma arte ao mesmo tempo realista e real, representativa e vanguardista, mostrando como o mundo é (em sua totalidade, de modo sistêmico e compreensível) e trabalhando essa imagem para mostrá-la como superável, transformável (opondo-se ao realismo burguês, puramente dramático, que mostraria as coisas como são para *justificar* o estado do mundo, sem criticá-lo). De fato, são dignas de curiosidade a força de mobilização e a ressonância do projeto teatral brechtiano ainda hoje, quase um século após seu desenvolvimento inicial. Pois é isso o que Stegemann também exige do teatro hoje (contra as produções chamadas por ele de pós-modernas), um teatro à altura de um novo sentimento de descontentamento, um sofrimento generalizado causado pelo capitalismo globalizado, acompanhado por um desejo de mudança. Esse teatro não deveria mostrar apenas que “as estratégias de choque do capital, as catástrofes naturais por causa das mudanças climáticas, a guerra por matérias primas e alimentos” não são “acontecimentos contingentes” como “ainda é apresentado oficialmente”, mas combater o “sentimento de impotência, de estar preso em um cassino ou em uma catástrofe” por “forças supostamente incontroláveis” (Stegemann loc. cit.).⁹⁵

Vimos que, no início de sua produção dramatúrgica, Jelinek partiu do modelo brechtiano para ligar a luta feminista de seu tempo a uma perspectiva anticapitalista, tornando indissociáveis as duas formas de crítica; um caráter de denúncia buscava romper as limitações representativas do drama, intervindo mais diretamente na práxis social. Ao mesmo tempo, já ali seu interesse pela desconstrução da linguagem se fazia presente e central: a própria autora conta como, durante o processo de escrita, havia lido “inteiros

95. Groys (op. cit) também vê a razão para o retorno do realismo numa frustração, própria do nosso tempo, das esperanças promovidas pelo progresso tecnológico que agora aparece como incontrolável, e portanto como novo princípio de realidade oposto aos desejos e projetos humanos.

vários números de revistas de conselhos para empreendedores e investidores, para que o meu Cônsul (...) falasse tudo aquilo que um capitalista de fato sabe e pensa, mas não diria abertamente” (Jelinek apud Janke 2011: 305). Assim, contra um realismo de aparências (“Ele não fala como alguém alguma vez já falou”), a personagem “não só fala o idioma capitalista, mas o denuncia ao mesmo tempo, à medida que fala em voz alta o que normalmente a linguagem dos seus iguais quer dizer e evita dizer” (ibid.).

A ponte entre o teatro brechtiano e o interesse de Jelinek pela linguagem foi erguida sobre o alicerce fornecido por Roland Barthes, especificamente suas *Mitologias* (textos escritos entre 1954 e 56 e reunidos em livro em 57, mesma época de seu marcante encontro com o Berliner Ensemble dirigido por Brecht).⁹⁶ O pensador francês aparece como referência não apenas em várias peças da autora (como *Doença e Jackie*), mas também em notáveis ensaios sobre seu projeto dramático e literário, como “Quero ser rasa”, “Sobre Brecht” e sobretudo “A interminável inocência”, cujo fim explicitamente barthesiano era atacar “a velha mistificação: natureza ao invés de cultura” (Jelinek 1980: 74). É difícil não ver algo do teatro épico na defesa da “impaciência frente ao ‘natural’ com que a imprensa, a arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica” (Barthes 2001: 7); é a isso que o semiólogo chama de mito, insistindo que se trata de “uma linguagem” ou “um modo de significação, uma forma” mais que “um objeto, um conceito, ou uma ideia” (131). Para ele, “o método de desmistificação proposto por Brecht” (46) implica em não separar “a objetividade do cientista e a subjetividade do escritor” (8).⁹⁷

Com frequência a fortuna crítica aponta esse esforço de desmitificação nas obras de Jelinek. Mas vimos como ela progressivamente se afastou de um modelo brechtiano, radicalizando o trabalho experimental com a linguagem e abandonando os aspectos formais constitutivos do gênero dramático: a estrutura dialógica (escamoteando a ausência de relação) e as personagens (que limitam toda subjetividade à pessoalidade). Elementos ainda presentes no teatro antiaristotélico de Brecht, ainda que sob chave crítica. Resta investigar o que aconteceu, no teatro maduro de Jelinek, com a própria ideia de representação da realidade, e sobretudo do sistema capitalista. Este de modo algum desaparece da produção da austríaca, seguindo como inquietação central mesmo quando

96. Hal Foster (2020) nota que “*Mitologias* foi um primeiro manual de suspeita crítica para muitos artistas e críticos; sua influência foi especialmente forte em práticas conceituais e feministas que empregavam a apropriação de imagens” (Foster cita Sherrie Levine, nascida no mesmo ano de Jelinek).

97. Ver por exemplo o prólogo de *A exceção de a regra*: “Até o mínimo gesto, simples na aparência/ Olhem desconfiados e perguntem/ Se é necessário, a começar do mais comum./ E, por favor, não achem natural/ O que acontece e torna a acontecer:/ (...) para que imutável não se considere/ Nada” (Brecht 1994: 132). Lembremos que Brecht queria um “teatro da era científica” (ver Brecht 2005).

não diretamente tematizado (vimos relações econômicas e trabalhistas no centro de *Faust(a)(não tá)* e *As implicantes*). Porém, essa preocupação deixa de ser acompanhada pela crença na potência de transformação social da atividade artística. Em entrevista de 2004, Jelinek declara ter fracassado “completamente” em sua vontade de “empreender algo contra esse capital rampante, que devora tudo”, “mas não só elegantemente a partir da escrivadinha, e sim concretamente”; ela considera sua luta “sem sentido, como a maioria das coisas na vida”, diante do fato de que “o capitalismo venceu em todo o front” (Jelinek e Müller, 2004). Também no já mencionado epílogo à *Nora* aparece esse fracasso da luta anticapitalista: a voz coletiva que fala ali – outro “Nós” indeterminado – lembra que “sempre tivemos razão e fomos espertos” (Jelinek 2014: 91), que “desde sempre quisemos melhorar esta situação” das trabalhadoras, “quisemos visitar e fiscalizar esta fábrica mais frequentemente, mas isso era antes. Agora já não há mais nada, que possamos visitar. O que havemos de fazer agora? Antes ficaríamos chocados ao vê-la. Agora não resta mais nada para ver” (93).

Essa admissão de fracasso não implicará, contudo, em uma desistência por parte da autora, que seguirá escrevendo e propondo uma dramaturgia profundamente crítica e politicamente provocadora, além de esteticamente sofisticada. Este capítulo será dedicado à análise de duas peças recentes em que Jelinek volta a se aproximar dos temas tradicionalmente próprios ao teatro político brechtiano: a investigação do funcionamento sistêmico do capitalismo contemporâneo (*Os contratos do mercador*, 2008) e as possibilidades e impasses da luta socialista num mundo supostamente “pós-ideológico” (*Ulrike Maria Stuart*, 2006). Antes, porém, nos deteremos um pouco mais na aproximação com Brecht, tal como vista a partir dos escritos da própria autora.

Apenas três breves textos, escritos e publicados em diferentes periódicos em 1998 e hoje reunidos no site da autora com o título “Sobre Brecht”, trazem um posicionamento direto de Jelinek perante essa figura maior do teatro político alemão. E mesmo assim segue sendo difícil responder qual exatamente é essa posição. A princípio ela parece subscrever uma crítica recorrente, admitindo sempre ter tido dificuldade com “um reducionismo seguro de si” na obra brechtiana, que adapta (violentamente, como indica o vocabulário empregado: “aplaina, afia e aponta”) o objeto de sua investigação até forçar “o espectro de um sentido a escapar da boca dos atores ou dos leitores de sua poesia” (ZB). Ao mesmo tempo, porém, afirma ser possível, “se olharmos mais de perto” as indicações deixadas por Brecht, ver que “não é uma atitude sabichona que se esconde ali atrás, quando o autor posiciona sua caneta, mas explicitamente uma necessidade, uma fúria criadora

profundamente internalizada” (ibid.). E se esse impulso envolve certa violência em relação ao objeto, implica também, e talvez primeiramente, uma reciprocidade entre o que é tomado dos outros e o que se dá em troca: “Brecht queria dar tudo” – isto é, “se exteriorizar totalmente” até “tornar-se o que ele escreve” e “desaparecer nele” – mas para isso “tinha que tomar muito, talvez mais que os outros”, ele “derramou tudo num liquidificador” para criar (e tornar-se) “um aglomerado de linguagem” (ibid.).

Ora, há aí algo muito próximo às descrições feitas por Jelinek da própria atividade, como ao chamar suas peças de “dramas parasitários” ou “parasitas”, citando e assumindo o ataque de um membro da Academia Sueca (ver introdução) para quem sua escrita se alimentaria do já existente, do “resto”, do “lixo”, como diz a própria escritora numa aparente confissão de algum defeito: “eu me agarro firme à realidade tal como me é apresentada, amalgamada, purificada, filtrada” – sendo que esse filtro não retira, mas acrescenta toxinas – “por opiniões alheias” de que ela necessita “pois não tenho opinião própria”, aceitando “toda a sujeira, o lodo, o barro” (Pd). Nesse sentido, um realismo de Jelinek teria algo do *nouveau realisme* de César com suas “compressões” do ferro velho a que se reduz uma das mais valorizadas mercadorias, o automóvel, ou Jacques Villeglé com seus palimpsestos de cartazes rasgados formando “uma pintura de história crítica, capaz de incorporar as celebrações publicitárias como marcas do tempo e provocar comentários surpreendentes entre as imagens que, perturbadas pelas lacerações, se interpenetram” (Coli 2008). Mas se as obras dos dois franceses, retrospectivamente, podem parecer até nostálgicas graças ao caráter *retrô* dos materiais utilizados, Jelinek enfatiza as novas mídias tecnológicas de onde tira suas informações, revelando seu papel essencial em qualquer realismo contemporâneo, como no caso das representações espetacularizadas da Guerra do Iraque em *Bambiland*.

Esse aproveitamento nutricional de um hospedeiro (“o acontecimento, a situação, a catástrofe”) pelo escritor parasita também aparece nas reflexões sobre seu antecessor alemão, na medida em que ele (“e isso é o que é grande em Brecht”) também tomaria toda sua matéria do Nazismo, de um perigo real vindo de um sistema de roubo e assassinato que o dramaturgo nomeia e analisa (ZB). Mas a estranha conclusão de Jelinek é que assim o trabalho de Brecht aparece “como um tipo de moda”: “quanto mais se quer descrevê-lo como algo que vale para todos os tempos e ocasiões, mais visivelmente ele revela a data de sua criação – o que também é um modo de recusar a si mesmo”. Nesse ponto a autora passa a questionar o que dissera no início: o “reducionismo seguro de si”, “como mais cedo afirmei tão segura de mim”, seria antes resistência tanto à datação quanto à incorporação: ao conformar-se completamente a seu tempo (como uma roupa feita sob

medida conforma-se a um corpo), Brecht só pode parecer “datado”, mas justamente isso garante sua atualidade. Sua obra não seria como “uma elegante construção Bauhaus, que por sua simplicidade e por sua forma equilibrada e eclética (...), aparece-nos hoje e sempre como ‘moderna’” (ibid.); à medida que resiste à coexistência generalizada e sem conflito de diversos tempos e estilos proposta pela moda contemporânea (pós-moderna), Brecht torna-se atual num sentido muito mais radical.

De fato, ele mesmo parece ter tido profunda consciência dessa sua dependência parasítica em relação ao contexto. Cada uma de suas peças sempre respondeu às necessidades imediatas da história, desdobrando-se conforme a urgência do momento em diversas versões (que não podem ser reduzidas a estágios parciais de aprimoramento rumo a uma versão final definitiva). E isso nunca significou mero aproveitamento indiferente de assuntos e contextos, mas sim uma criação preocupada em primeiro lugar com a transfiguração desses materiais em *forma* literária e teatral, e de fato na forma mais adequada para a apresentação crítica de cada configuração social abordada.⁹⁸ Variação que complexifica a teoria do teatro épico, que não pode ser compreendida como conjunto de preceitos e fórmulas estilísticas aplicáveis a qualquer tema e momento, sendo antes produto de um intenso *embate* entre forma e conteúdo. Também a obra da austríaca o mais das vezes responde a acontecimentos prementes do seu tempo: da Guerra do Iraque (*Bambiland* e *Babel*), passando pela situação dos refugiados na Europa (*As implicantes*), até as crises do capitalismo financeiro investigadas em *Os contratos do mercador*, que analisaremos a seguir. Nesses dois últimos casos, a autora continua trabalhando sobre o material conforme os acontecimentos do mundo real não cessam de lhe oferecer material, acumulando epílogos num *work in progress* facilitado pela publicação das peças em seu site. Assim, se o crítico Hans Mayer viu na produção de Brecht uma “poesia de ocasião”, despojando o conceito de sua habitual conotação negativa, a própria Jelinek toma para si a expressão dizendo que faz “peças de ocasião” (apud Schößler 2013: 22).

Se o juízo de Jelinek sobre Brecht parece inconsistente – começando por acusá-lo de reducionismo, terminando por descrever o trabalho do antecessor nos mesmos termos em que fala do próprio – talvez isso se deva a uma contradição fundamental no próprio escritor: “Brecht não é igual a Brecht, não é uma grandeza constante”, dizia Heiner Müller (in Heise e Müller 1996: 110). Para além de um brechtianismo “oficial”, haveria segundo Hans-Thies Lehmann (2016) um “*outro Brecht*”, muito menos unívoco do que a sua

98. É assim que o Nazismo pôde ser tramado como farsa leve nos primeiros anos da década de 30 (*Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*), para alguns anos depois, às portas da Segunda Guerra, ser costurado pela alfaiataria de Brecht em uma pesada colcha de dramas (*Terror e miséria no Terceiro Reich*).

fortuna crítica costuma permitir pensar; um Brecht que *sabe* menos e sobre quem sabemos menos (pos. 3383); um cujas perguntas teriam mais validade hoje do que as respostas (586). Sua obra seria um daqueles “edifícios em ruínas/ [que] voltam a parecer ainda inacabados/ grandiosamente projetados”, num poema do próprio Brecht (apud *ibid.*: 581). Não por acaso são os fragmentos do “material *Fatzer*”, peça “impossível”, inacabada, que mais se aproximam da escrita de Jelinek: ali onde ainda se insiste em “ensinar com o teatro”, mas onde “o conteúdo do ensinamento” é “a impossibilidade do ensinamento” (4071), a peça didática, *Lehrstück*, realizada radicalmente, se torna literalmente uma *Leerstück*, peça vazia (4079). Então surge o niilismo como “sombra ameaçadora de toda escrita sem tese”, e “a colisão dramática se desfaz em coros, vozes isoladas, monólogos” (4101), ou “dualidade musical e polifonia” (4172).⁹⁹ Em suma, o “outro Brecht” é aquele mesmo escritor engajado que se imagina diante de um tribunal e confessa: “penso demais também em questões artísticas, no que funciona no teatro, para ser completamente sério”, mas também considera esse comportamento “*lícito*” (Brecht apud Benjamin 2010: 25).

É essa preocupação do dramaturgo alemão com a forma o que mais cativa Jelinek, que confessa “se interessar muito pela moda”; de fato, a autora buscará evidência dessa preocupação num elemento pouco esperado: “o casaco de couro de Brecht”, um conhecido “ícone nas fotos”, e que teria sido “costurado de modo propositalmente torto (de modo que a gola pudesse se destacar lindamente!), prova para mim de que o exterior, aquilo que é posto no objeto literário, era muito importante para Brecht” (ZB). A avaliação de Jelinek não deixa de ter respaldo na biografia do autor. Como conta John Fuegi (1987: 172), “suas jaquetas, como sempre feitas sob medida, deveriam ser abotoadas de modo que a camisa de alfaiate por baixo não fosse visível”; a aparência pessoal do escritor passava impressão “semelhante ao seu estilo de encenação: poderia de fato custar uma quantia imensa, mas deveria parecer simples, gasto, casual, sem afetação, natural”, isto é, “Brecht não economizava para parecer pobre”.¹⁰⁰ Essa contradição, pelo menos segundo a leitura da austríaca, não sugere uma hipocrisia do autor comunista, mas antes o modo como em seu teatro épico-dialético “a linguagem luta contra seu objeto, que é vestido nela como roupas (e não o contrário!), um objeto que é da moda” (ZB).

A imagem curiosa e aparentemente frívola da linguagem teatral como conjunto de roupas não é incidental, marcando as reflexões de Jelinek sobre a encenação. Seu mais

99. No fim do *Fatzer*, nota Lehmann (4030), “todos os integrantes do grupo estão mortos”, impondo “a pergunta sobre quem afinal poderia ser responsável pela narrativa – o coro dos mortos como último e único sujeito de uma fábula? As mulheres?” Justamente os sujeitos preferidos por Jelinek, como vimos.

100. Tom Kindt (2018: 136-7) também nota a importância da *autoencenação* do autor (vimos na introdução a de Jelinek), e sua emulação no teatro dos anos 50 e 60, tendo a jaqueta como símbolo maior.

conhecido ensaio (note-se que ela jamais separa a reflexão do trabalho estético com a linguagem), escrito em 1983 e intitulado “Quero ser rasa”, propõe um teatro sem “a falsa unidade da vida” (ilusão “sagrada” de que aquilo é mesmo vida), comparado a um “desfile de moda em que as mulheres falam falas em suas roupas”, ou um em que se mandasse “entrar as roupas sozinhas”, livrando-as de pessoas “que pudessem estabelecer uma relação sistemática com uma figura inventada” (*Im*). Ora, não seria essa uma bela reformulação do efeito de distanciamento brechtiano?¹⁰¹ Apresentar as roupas e seus efeitos, e não o indivíduo supostamente único que as veste: essa pode ser a descrição de um teatro preocupado com a representação crítica das estruturas sociais em detrimento de uma ideologia dramática que mostra cada personagem como insubstituível, porque dotada de rica vida interior (a qual relativiza qualquer juízo político que se possa fazer sobre ela: *compreender é justificar*, resumia Brecht o sentido ideológico do teatro dramático).¹⁰²

Muito já se discutiu sobre como ler essa proposta de uma cena “rasa”, comparável a um desfile de moda. Há, porém, certo consenso em associar a superficialidade almejada na encenação com o conceito dramatúrgico de *Sprachflächen* (planos ou superfícies de linguagem), proposto para descrever o modo particular a Jelinek de escrever para o teatro, baseado na contraposição de grandes blocos corais ou monológicos, como vimos. O termo foi até mesmo tomado por Lehmann no *Teatro pós-dramático* (2011: 20) como possível modo de compreender todo texto teatral “não mais dramático” em oposição à “dimensão profunda das figuras falantes, que teria o sentido de uma ilusão mimética”, e em analogia à mudança ocorrida “na pintura moderna quando, no lugar da ilusão do espaço

101. Mas de fato Brecht ainda defendia em certa medida a ilusão teatral, dizendo que “*naturalmente* no palco de um teatro realista devem estar pessoas vivas, tridimensionais, contraditórias, com todas suas paixões, expressões imediatas e comportamentos. O palco não é nenhum herbário ou museu zoológico com animais empalhados” (apud Raddatz 2007: 17, grifo nosso). Observamos apenas que Jelinek talvez apreciase a imagem de um teatro de figuras empalhadas.

102. Há momentos notórios da obra brechtiana onde o uso consciente e distanciado do vestuário para composição das figuras revela todo seu potencial. No prólogo de *Cabeças redondas e cabeças pontudas*, o Diretor de Teatro enfatiza a distinção de pobres e ricos pela distribuição das roupas, que determinam como cada um será tratado muito mais que a nova ideologia racista (Brecht 1991a: 15-18). Na *Vida de Galileu*, o Cardeal Barbieri é paramentado com roupas e adereços de seu novo papel, o de Papa Urbano VIII, revelando o progressivo abandono das qualidades progressistas individuais com que Galileu ingenuamente contava para livrá-lo da inquisição (Brecht 1991b: 146-149). Valeria mencionar ainda o livro *O casaco de Marx*, de Peter Stallybrass (2012: 30-31), que lembra como já no teatro da Renascença as roupas tinham papel central de determinar a identidade das figuras em cena, permitindo os jogos e trocas de papéis que tornaram célebres certas comédias de Shakespeare, e criando “uma poesia da superfície vestida, da superfície permeada: uma poesia das roupas”. O estudo fornece ainda duas importantes pontes com nosso tema. Primeiro, a ligação do vestuário com a questão da mercadoria e seu fetichismo, a oposição entre valor de troca e valor de uso, determinando a posição social do indivíduo (Stallybrass descreve a gangorra que obrigava Marx a empenhar seu casaco para comprar víveres, mas em seguida sempre resgatá-lo, não apenas para enfrentar o inverno, mas também para poder entrar na biblioteca onde fazia pesquisas para *O Capital*). Segundo, certa presença espectral das roupas para além das modas passageiras: “Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. (...) Duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional”, mas também “tocando os vivos com os mortos” (10-11).

tridimensional, a superficialidade da imagem, sua realidade bidimensional e a realidade das cores passaram a ser ‘encenadas’ como qualidades autônomas”. Como vimos, não se trata de autorreferencialidade sem interesse pelo humano, mas de uma nova visão sobre ele: “uma articulação menos da intencionalidade – característica do sujeito – do que de sua exposição, menos da vontade consciente do que do desejo, menos do ‘eu’ do que do ‘sujeito do inconsciente’” (ibid.). Mas esse inconsciente estruturado como linguagem (na célebre formulação de Lacan) é justamente o das estruturas sociais, da ordem simbólica, e portanto não se trata de re-psicologização ou “pós-modernismo”, mas da continuação, radicalização e inflexão do projeto épico brechtiano – o pós-dramático como “pós-brechtiano”, como quer Lehmann (34). Afinal, o próprio trabalho de Brecht não consiste para Jelinek na criação de “aglomerados de linguagem”? Isso significa, já dissemos, que a investigação da ideologia em Jelinek é *crítica do discurso* mais que de ações representadas. Inclusive daquilo que Lacan (1992: 29-30) chamou de uma transmutação “entre o discurso do senhor antigo e o do senhor moderno, que se chama capitalista”.

OS DISCURSOS DO CAPITALISTA

Já na rubrica inicial, descrevendo o cenário imaginado por Jelinek para *Os contratos do mercador: Uma comédia econômica*, nota-se a combinação entre a atmosfera sombria e pesada e uma atitude sarcástica a ser adotada. É descrita uma sala sem janelas, onde tudo é preto e cinza, até as roupas das pessoas são escuras: “Onde estou? No encontro anual dos nar-góticos anônimos? Do fã-clubes dos agentes funerários, eu não tinha uma ideia melhor?” (DT, p. 209). Mas esse cenário de trevas se revela uma “assembleia geral extraordinária” onde se decidirá “um negócio milionário”: enquanto os bancos e grandes empresas “querem ver aqui selado o que acordaram”, os investidores “temem perder mais dinheiro ainda. E é o que vai acontecer” (ibid.). Eis a situação fundamental em torno da qual gira o texto: o embate entre um coro de pequenos investidores, que perderam no mercado financeiro tudo o que tinham, e o “coro dos anciãos”, banqueiros responsáveis pelas aplicações malogradas, sem nada perderem, é claro, e na verdade até ganhando.

Que a peça tenha estreado no início de 2009 (outra encenação de Nicolas Stemann) fez com que muito se especulasse sobre a relação entre o texto e a crise financeira mundial do ano anterior; Jelinek, porém, já havia finalizado o texto alguns meses antes de ela estourar no mercado imobiliário americano. Essa coincidência não deve ser lida como outra profecia da autora (como já discutimos com *As implicantes*), e é mesmo pouco surpreendente, dado que a crise e o escândalo criminoso seguem constituindo o modo

corriqueiro e necessário de funcionamento do capitalismo, e ainda mais na atual versão financeirizada. “Diz-se muitas vezes que a peça tem algo de vidente”, mas “não há que ter capacidades prognósticas para isso, pois as crises vêm regularmente desde 1987”, afirmou Joseph Vogl (in Janke 2011: 318). Podemos dizer que é esse mecanismo vicioso que Jelinek visa a trazer para a cena. Porém, se já temos esse fim em vista, nem por isso devemos descuidar da análise formal do texto, negligência frequente na sua fortuna crítica. Costumou-se oferecer uma “tradução” da peça em uma crítica ao capitalismo atual perfeitamente exprimível em termos teóricos, sem restos, pinçando trechos para formar citações de compreensão transparente, ignorando a intrincada experimentação de Jelinek com a linguagem, a qual deve ser a base de qualquer interpretação.

Pois há justamente uma *incompreensibilidade*, uma resistência a essa pretensão de completa tradutibilidade, no centro da peça – e da poética jelinekiana como um todo. É o que sugere a continuação da rubrica inicial, indicando que “o texto pode começar ou acabar em qualquer ponto que se queira”, que sua elocução não precisa ser rigorosa, “quer dizer, [os atores] não têm que ficar sempre no mesmo ritmo necessariamente, podem tranquilamente surgir defasagens e imprecisões”; a autora diz que “tanto faz como é enunciado”, mas também imagina “que três ou quatro homens o gritam o mais alto possível” (DT 209-10). Fica nítida a intenção de produzir opacidade, um obscurecimento do sentido daquilo que é dito, em prol de uma confusão inscrita na materialidade da cena e em detrimento de uma “crítica” no sentido tradicional, presente em grande parte do teatro considerado herdeiro do projeto brechtiano, em que a progressiva construção de um argumento claro e identificável costuma ter lugar. Tal resistência ao entendimento não está somente na rubrica, mas em tudo que se segue, desde o prólogo sem indicação de quem fala (ou a quem), onde se exprime justamente a dificuldade de compreender e explicar algo, tentativa frustrada pela incapacidade: “Toco vocês como quem toca um instrumento, em algum momento vou conseguir tirar de vocês as notas certas” (mas não parece ser hoje); “Quase alcançado e no entanto fracassado”; “Não querem explicar para mim? Eu não consigo” (211). A vaga incompreensão logo se especifica:

Não consigo explicar que o sindicato, por meio de uma série de empresas de fachada, (...) possua uma dessas pragas que devoram tudo. (...) Um banco sindical, que se ocupa das pequenas economias dos pequenos, de traduzi-las para a língua dos grandes, é para isso que foi contratado, para isso é que o sindicato foi criado para começo de conversa e floresceu esplendidamente, como nós quando o clima está belo e quente. Esse sindicato, confortável no seu banco da praça, come nosso almoço, para o qual não ousamos mais ter tempo! (211-2)¹⁰³

103. Não nos deteremos nos escândalos da economia austríaca que levaram à escrita, envolvendo o Meinhof Bank e o Bank für Arbeit und Wirtschaft AG. “Os cursos exatos desses processos não são reproduzidos compreensivelmente nos *Contratos* e nem necessários como conhecimento prévio” (Stegemann 2015: 174).

Ao mesmo tempo, essa objetivação dos fatos de referência não esclarece nada; resta apenas a confissão de perplexidade dos pequenos diante do mundo dos grandes: “o nada no nada, do nada ao nada, bem ali entre nada e nada” (ibid.), só assim se pode descrever as voltas e reviravoltas da especulação financeira totalmente abstrata que marca o estágio atual do capitalismo, jogando não com mercadorias reais ou ao menos dinheiro visível, somente números em telas de computador. O texto espelha esses descaminhos tortuosos, especulando por longas e densas páginas acerca do escândalo em questão, sem chegar a um resultado concreto, apenas à incerteza e à insegurança, moedas correntes do mercado financeiro: “dinheiro perdido não é dividido, e se é, então não sei quem fez a divisão, agora e para sempre ele se foi e já foi e foi tudo. Eu também já fui!” (216).

As dez páginas que se seguem a esse prólogo constituem a longa fala do coro dos pequenos investidores “despidos de tudo”, havendo apostado “no cavalo errado” e tudo perdido, “sem conselho ou auxílio” (218). Lembrando a rubrica inicial, formam esse coro pessoas que “não conseguiriam sequer encontrar o próprio banheiro se não houvesse placas mostrando o caminho pelo apartamento, do qual logo serão implacavelmente removidos”, ou seja, completamente inábeis, ridículas, pouco defensáveis mesmo estando na posição de vítimas de um sistema criminoso. No próprio discurso o coro assume essa posição patética, aludindo a si mesmo como “bebês chorões gritando em suas fraldas”, embalados “numa segurança enganosa”, que no fim “não é nada, não existe, a segurança, não há segurança alguma, os títulos têm dívidas como securitização, nós os compramos, nós, trouxas” (223). Vogl (in Janke 2011: 320) nota a estratégia que faz os seguros corresponderem à insegurança, os certificados ao incerto: temos “sempre o contrário do que uma expressão do jargão financeiro quer dizer semanticamente”, numa verdadeira “máquina linguística de aniquilação para o vocabulário econômico-financeiro”. Tudo se torna *nada* graças à abstração constitutiva do mercado financeiro, um “nada” que parece valer mais que os bens concretos que se acreditava ter: “o nosso valor está escrito, mas o que está escrito não interessa, (...) nosso valor é nada, nosso valor não é nosso, abrimos mão do nosso valor de mão beijada e ficamos de mãos abanando, com uma mão na frente e outra atrás, agora damos a mão à palmatória” (DT 219).

Como ler o espelhamento entre o fluxo selvagem de cifras que constitui o capitalismo contemporâneo e o próprio texto de Jelinek, ele próprio um jorro violento de significantes aparentemente sem âncora num procedimento mimético tradicional? Joseph Vogl (op. cit.: 281) vê nele “o esforço de erguer uma torrente de palavras contra a torrente do capital, isto é, escrever um texto que produz um movimento de circulação semelhante, uma vertigem semelhante ao movimento das correntes contemporâneas do capital”.

Também Stegemann (2015: 178) aproxima a forma da escrita e a realidade representada, concluindo que “toda confiança na linguagem e no dinheiro se tornam uma aposta arriscada no improvável”. Não estaria aí um primeiro elemento realista da peça? Para o crítico (42), na estratégia da incompreensão adotada pela peça há um realismo, mas um “que reflete as superfícies” apenas, “um realismo pós-moderno, que participa no jogo de mostrar e esconder, sem ter ainda uma esperança de poder apreender a verdade por trás das aparências”; nessa leitura, se “a ferramenta do pós-modernismo, que Elfriede Jelinek escolhe, não é mais a narração dramática, mas o sermão delirante”, resulta “uma repetição pós-moderna da catarse trágica” denunciando “a *hybris* de poder dominar a complexidade da realidade” (178). A crítica de Stegemann parece seguir a análise do pós-modernismo por Fredric Jameson (1985: 18), que via na esquizofrenia um dos modos pelos quais se expressa “a verdade interior desta ordem social emergente do capitalismo tardio”: um “distúrbio do relacionamento entre significantes”, uma “experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma sequência coerente”, de modo que o sujeito se vê, nele, como condenado “a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte” (22).¹⁰⁴

Com efeito, vimos que a própria Jelinek assume a *superficialidade* de seus textos, foco na materialidade significativa que interrompe os modos cotidianos de significação, de maneira próxima à descrição de Jameson: “Ultrapassado o sentido, a materialidade das palavras se torna obsessiva, como ocorre quando crianças repetem sem cessar uma mesma palavra até seu sentido desaparecer e ela adquirir um fascínio ininteligível” (23). Essa “lalação” da linguagem infantil era também o que Lacan entendia como *lalangue*, e que já relacionamos à escrita da austríaca.¹⁰⁵ Seguindo essa leitura, a dificuldade de entender os textos de Jelinek, sua forma característica (os *Sprachflächen*), viriam da incapacidade da autora de se localizar dentro de seu contexto e objeto, o capitalismo contemporâneo marcado pela abstração advinda da absoluta financeirização. Nisso estaríamos identificados aos estúpidos e estupefatos pequenos investidores; restaria à dramaturgia

104. Há outras semelhanças entre o *Elogio do realismo* por Stegemann em 2015 e o projeto de uma estética do “mapeamento cognitivo” do capitalismo contemporâneo proposto por Jameson desde 1988. Que o *dramaturg* alemão não mencione o filósofo americano não é, porém, mero acaso, como bem notou Ulrich Plass (2018). Pois a posição sofisticada de Jameson (1988: 348) parte da consciência de que essa estética *por vir* não será “em qualquer sentido uma questão de retornar a alguma estética anterior, mesmo a de Brecht”, e sua célebre apreciação do pós-modernismo de modo algum é univocamente desfavorável. Muito diferente da “imprecisão conceitual de Stegemann” bem como de sua “retórica conspiratória de insinuação” (Plass op. cit.: 282), e ainda mais de seu ataque conservador às lutas das minorias (284-5).

105. Também a exuberância quase barroca do *Regietheater* alemão parece proporcionar uma experiência semelhante à do esquizofrênico que “vivencia mais do que nós, e com nitidez, uma experiência muito mais intensa de um definido instante do mundo” (22), experiência que “não é de modo algum agradável” (23).

política contemporânea a mera e patética perplexidade diante de um sistema que se tornou muito maior do que o que o entendimento alcança. O próprio Jameson, porém, lembra que “todos os traços que enumeramos não são de maneira alguma novos, caracterizaram abundantemente a modernidade propriamente dita ou aquilo que chamamos modernismo canônico” de nomes como Joyce, Mallarmé e Gertrude Stein (25), e que portanto a questão principal – e que permanecia sem resposta – era saber se, nessa estética que “repercute e reproduz (...) reiterando a lógica do capitalismo da sociedade de consumo”, também existiria “uma forma de resistência a essa lógica” (26). O que equivale, no nosso caso, a saber se a dramaturgia de Elfriede Jelinek é mesmo indiscernível da cultura (ou talvez seja melhor dizer: ideologia) pós-moderna, como Stegemann propõe com a rapidez das reações automáticas, ou então, muito pelo contrário, herdeira legítima do modernismo desses autores mencionados por Jameson, mas também de Brecht, como estamos buscando defender. Já muito cedo em sua trajetória, ela negava: “recuso a coexistência igualitária, indiferente, de elementos de estilo ornamentais justapostos” e “nesse sentido não sou adepta do pós-moderno”, mas antes autora de “textos engajados” num tempo em que isso “já é algo antiquado” (in Jelinek e Roeder 1989: 154). Mas não nos basta confiar na palavra da escritora; para responder, é preciso seguir na leitura da peça, que ainda está longe de seu fim, em busca dessa possível resistência cuja forma ainda desconhecemos.

E de fato, ainda no coro dos pequenos investidores faz-se uma distinção relevante: se “não conhecemos o nada que nos reduzirá a nada”, o banco sim “conhece muito bem seu nada” (DT 227). Do mesmo modo, “para nós isso não valeu a pena”, mas “tem que haver alguém para quem tenha valido a pena, o nada” (228), alguém lucra com a incompreensível abstração. Ou seja, a complexidade e a abstração crescentes do sistema capitalista não conseguem obscurecer uma verdade simples, tão simples que poderíamos perguntar se por trás da zelosa sofisticação linguística de Jelinek não haveria mesmo uma forma de *plumpes Denken*, “pensamento bruto” ou “tosco” como defendia Brecht contra a atenção demasiada dada por certa intelectualidade às sutilezas argumentativas em detrimento da orientação decisiva do pensamento em direção à práxis (ver Benjamin s/d). Pois se trata, ainda e sempre, da compreensão básica do mundo como estruturado pelo antagonismo de classes, pela divisão entre exploradores e explorados. Não por acaso, a fala que se segue, a maior da peça – quatro vezes maior que o discurso dos pequenos investidores – e de certo modo central, é a do Coro dos Anciãos, únicos a saber navegar esse caos sistêmico, eternos vitoriosos. A caracterização dos “grandes investidores” como anciãos – em contraste com certa imagem muito difundida dos operadores do mercado financeiro como figuras jovens, espertas, dinâmicas – pode inicialmente surpreender, confessa a crítica literária Evelyn Polt-Heinzl (in Janke 2011: 320), indicando ainda para

Vogl (ibid.: 321) uma oposição “entre a infinitude da economia capitalista de um lado e a vida frágil, finita, mundana do outro”. Os garotos-propaganda do novo capitalismo representam o mesmo velho poder, uma sociedade em que nada de novo tem lugar (apesar das constantes novidades na forma de mercadorias substituindo outras mercadorias tornadas obsoletas). Seu discurso é uma curiosa mistura de confissão cínica de culpa e tentativa de justificar o sistema, como se ambas não fossem contraditórias entre si: “A bolsa caiu, ai, ai, ai! Para nós, na verdade, tanto faz, mas talvez para os nossos clientes não, o que vamos lhes dizer agora? Dizemos a eles: Mas a Substância persiste inalterada.” ou ainda “prometemos 15% ao ano e vocês acreditaram!” (DT 232-3).

“O capitalismo financeiro ou neoliberalismo ostenta abertamente sua obscenidade sistemática” (Tomšič 2019: 21). Ao fim, qualquer pretensão de propagar uma ideologia neoliberal, de convencer os pequenos investidores (ou o público) de alguma justiça do capitalismo, é abandonada. Mesmo o maior ideal, a Europa “como conceito espiritual” em que “vale a pena investir” – “a grande obra que a nossa European Land, dividida em pequenas porções, pequenas ações que vocês podem comprar, significa”, veículo daquele “sistema de crenças e de ideias que chamamos de civilização ocidental” (241) –, não é um dogma tão importante assim no final das contas: “podem acreditar no que quiserem, na Europa cada um pode acreditar no que quiser, (...) podem acreditar nisso, tranquilamente, ou não, não tem nenhuma influência sobre nós” (243). Parece caber a esses banqueiros a exposição sem pudores (simples, tosca) do antagonismo: “enquanto falamos como banco vocês não podem falar como indivíduos, não, nem como representantes dos pequenos investidores, vocês não têm nada a nos dizer! Nós temos algo a lhes dizer!”, e o que dizem é que “guardamos seu dinheiro, como a galinha, sob as asas”, dito assim simplesmente, pois “Todas as coisas grandiosas são simples, e muitas delas podem ser resumidas com uma só palavra, (...) com a qual isso, que vocês não têm, não conhecem e não podem nomear, finalmente pode ser exprimido (...): Liberdade, Justiça, Honra, Dever, Perdão, Esperança” (238).

Na fala cínica e franca, os banqueiros dispensam todo tipo de crença ideológica no *ethos* capitalista, todo disfarce: “nem precisamos trajar nada”, pois “o imperador também estava nu” (287). Mas também insistem na ligação religiosa com o sistema: “somos o caminho, a verdade e a vida, quem acredita em nós que nos acompanhe, mas de nada vai adiantar” (284), ou ainda se autointitulando “seus senhores, os invisíveis” (288). Como se, mesmo a verdade estando declarada, sem disfarces ideológicos, ainda houvesse uma crença (um *crédito*) sustentando a continuidade do sistema, e que a crítica ao capitalismo não é capaz de romper. “Uma religião puramente cultural”, sem “nenhuma

dogmática, nenhuma teologia”: assim Walter Benjamin (2013) definiu o capitalismo. Sua ideologia se propaga independentemente de acreditarem nela de fato ou não – basta que sigam agindo da mesma forma, que saber a verdade não se converta em ação. Já Althusser insistia que a ideologia não era questão de falsa consciência, mas de *repetição de rituais materiais*; tal atitude de “sei muito bem, mas ajo como se não soubesse” faz com que diversos pensadores (como Peter Sloterdijk e Slavoj Žižek) vejam o *cinismo* como modo de racionalização predominante no nosso tempo. Resta saber o quanto as práticas cínicas do capitalismo atual, com sua constante “*distância brechtiana* em relação àquilo que elas próprias enunciam, tal como em uma eterna paródia” (Safatle 2008: 91-2, grifo nosso), sabotariam até mesmo a possibilidade de uma arte crítica como o realismo aqui discutido.

Afinal, se o teatro político se baseava em “mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e envergonhá-lo por aquilo que ele não quer ver” (Rancière 2008: 36), como combater um discurso que não vira as costas para seu lado obscuro, não se envergonha dele? Lembremos que, para Benjamin, o culto sem dogma do capitalismo era baseado na sua capacidade de não expiar, mas *perpetuar a culpa*: em alemão, *Schuld* significa tanto culpa quanto dívida, duplicidade profícua para o pensador como para a escritora, que seguirá explorando a intercessão entre sistema econômico e sentimento religioso. Em outras palavras, quando a culpa se torna dívida, ela precisa ser *paga* mais que expiada: toda crítica ao sistema pode ser aproveitada e respondida por ele na forma do oferecimento de um novo produto (uma mercadoria *eco-friendly* ou que atenda às necessidades das minorias subrepresentadas etc.). Mais ainda, Rancière (2018: 32-3) nota que essa “falta dos devedores incapazes de pagar sua dívida” corresponde à “ignorância daquele que sofre o tempo”, tornando equivalentes discurso oficial e discurso crítico, “a ficção do progresso e a do declínio”, ambas girando “sempre no círculo da necessidade e de sua ignorância”. “Ao relacionar essa miséria ao discurso do capitalista, eu o denuncio”, diz Lacan (1993: 30), sabendo que “não posso fazê-lo seriamente pois ao denunciá-lo estou reforçando-o – por normá-lo, ou seja, aperfeiçoá-lo”. Jelica Šumič-Riha (2009: 262-3) desenvolve essa colocação: no capitalismo globalizado, “a não-existência do Outro, sua inconsistência, é flagrantemente óbvia para todo mundo”, já há uma desidentificação do sujeito em relação à ideologia, e por isso não basta subverter o “fechamento do mestre” como na política emancipatória tradicional, pois esse fechamento não existe mais.

Então o que opor ao discurso do capitalista, baseado que é na “flexibilidade conveniente e permanente da sustentação de discursos e seu apagamento”, como diz Christian Dunker (2019: 125), nessa “astúcia” de ser “a manipulação premeditada, acelerada e controlada”

da própria derrapagem? O que Jelinek oferece é: o cômico. Ao menos é o que sugere o subtítulo da peça. Mas o que há de engraçado nessa *comédia econômica*? O que também poderia ser formulado como: quem ri por último? Para responder, é preciso antes notar quem ri *primeiro*: o Coro dos Anciãos, zombando dos pequenos investidores por sua ingenuidade. Tomšič (2019: 13-4) sugere mesmo que “o capitalismo está estruturado como um chiste”, ou que ele “sequestra o riso ao impor sua própria ideia de humor”. Ou seja, há na peça duas formas opostas de comicidade, explicadas por Tomšič a partir de duas famosas piadas relatadas por Freud – aliás, dois exemplos do humor judaico de que Jelinek se declara herdeira. A primeira é a do pobre que empresta dinheiro do rico, que se indigna ao encontrar o devedor no mesmo dia num restaurante comendo salmão com maionese: “não entendo”, responde o pobretão, “se não tenho dinheiro, não *posso* comer salmão com maionese; se tenho dinheiro, não *devo* comer salmão com maionese? *Quando é, então, que vou comer salmão com maionese?*” (Freud 2017: 74). O segundo chiste é o dos judeus que se encontram num trem: um pergunta para onde vai o outro, que responde “para Cracóvia!”; “Veja só que mentiroso”, ataca o primeiro, pois “ao dizer que vai para Cracóvia, você quer que eu acredite que vai para Lemberg”, mas sei que vai mesmo para Cracóvia, então por que mentir? (165). O primeiro exemplo é de humor cínico, o segundo é cético e absurdo. Se “o alvo do chiste capitalista são as pessoas” à medida que fogem à lógica (e moral) comum, o “chiste crítico-político”, como Tomšič (op. cit.: 22) chama o segundo, “ataca e problematiza a estrutura que lhe subjaz”, que permite mentir falando a verdade, o que teria “implicações políticas diretas”. Pois, como pergunta Freud (op. cit.: 165-6), “quando alguém descreve as coisas como elas são, e não se preocupa em como o ouvinte compreenderá o que diz, isso é uma verdade?” Não será essa comicidade absurda e cética também a dos *Contratos do mercador*? Um pouco como se Jelinek protestasse, contra o cinismo generalizado dos investidores (grandes ou pequenos): sei que ao recitarem os dogmas do capitalismo vocês querem que eu pense que não acredito nos dogmas do capitalismo, mas sei que creem mesmo neles, então por que mentir?¹⁰⁶

É essa religiosidade cínica do capitalismo e sua imunidade à crítica iluminista que ficam explícitos com a entrada em cena, sem motivo aparente ou ligação com a situação anterior, como por milagre, de uma série de novas figuras: três “Anjos da Justiça”, falando sucessivamente (DT 300, 311 e 313), “Vários Anjos da Injustiça” em coro (314-5), e por fim “Ainda mais anjos, que até agora não tinham entrado em cena, ou entra alguém

106. “É preferível o trocadilho mais infame à insuportável e mentirosa ‘seriedade’ da retórica pública e oficial”, diz Lehmann (2011: 200) sobre certo teatro que remete ao Volksbühne de Castorf e Schlingensief, artistas próximos ao teatro de Jelinek e que já encenaram suas peças (é a esse teatro de Berlim que o Schaubühne de Ostermeier, que discutiremos um pouco adiante, se opõe mais explicitamente).

totalmente diferente, por mim tanto faz” (327). Não é fácil distinguir esses seres pelo discurso, ou o que deveria ser entendido aqui por justiça e injustiça. Eles mesmos parecem confusos quanto a isso, e quanto a sua própria função ali: “cadê o anjo da satisfação para retificar isso novamente? Sou apenas o anjo da justiça, afinal, não preciso ficar satisfeito, só posso retificar,”; esse colega faltante é descrito como “uma rocha ambulante, quando você olha – inalterada, a rocha! Quando para de olhar por um tempo, e aí olha de novo – a rocha permanece inalterada, mas em outro lugar” (301). E é isso mesmo o que entra em cena nesse momento, ainda enquanto o primeiro anjo fala, tentando expulsá-lo de cena e tomar para si seu lugar e seu discurso, de acordo com a rubrica: “entra uma pedra ambulante e dá passinhos em círculo pelo palco, como algo tirado do pior teatro infantil, o anjo não se deixa incomodar. Depois de algum tempo a pedra, tornando-se cada vez mais agressiva, empurra de lado o anjo” (ibid.). A continuação da fala, compartilhada entre Anjo e Pedra, parece contextualizar essa imagem absurda que invadiu a cena, remetendo ao Death Valley (Vale da Morte) americano, onde “perambulam rochedos pesando centenas de quilos, de verdade, palavra de honra, alguns se movem até ladeira acima! Por que e como ninguém sabe, pois à primeira vista sempre reina a imobilidade,” ao que ainda se acrescenta uma explicação da relação dessa curiosidade geológica com o tema da peça: “e é assim com nosso dinheiro,” isto é, ele “trabalha em mãos alheias, mas nas de vocês não, que bom que o colocaram em mãos alheias a tempo! Até pedras podem, uma vez que estão perambulando, alcançar sete quilômetros por hora! E o que seu dinheiro alcançou com vocês? Nada!” (301-2). A metáfora se desdobra, explorada ao máximo: com essas pedras, como com o capital financeiro, “fracassa toda teoria”, “tudo é um enigma”, e o maior dos enigmas seria “como é que algumas pedras bem próximas umas das outras se diferenciam entre si tão marcadamente em seus trajetos”, algumas avançando enquanto outras andam em círculos, alguns investidores lucrando enquanto outros perdem tudo e retornam ao ponto zero (303). Conclusão: “os caminhos do senhor são inescrutáveis” e “os caminhos do nosso dinheiro também” (ibid.).

Eis o que Vogl (2015) chamou “Ecodicéia” (*Oikodizee*): as constantes tentativas de justificar a moralidade do sistema econômico capitalista apesar de suas injustiças visíveis, em analogia à Teodicéia, esforço de justificar a bondade de Deus apesar do Mal. No caso em questão parecem ecoar duas conhecidas imagens. A pedra que se move sem que se veja a força que a impulsiona lembra a sagrada Mão Invisível do mercado que, para Adam Smith, moveria os interesses individuais em direção à convergência no Bem Comum (tornando assim obsoleta e mesmo perigosa qualquer intenção de buscá-lo

ativamente).¹⁰⁷ Franziska Schößler (in Janke 2013: 200) nota como a ecodicéia pinta uma paisagem *natural* para falar de um fenômeno histórico, como faz o mito barthesiano. E Alenka Zupančič (2017: 32), num trocadilho digno de Jelinek, sugere que “a mão invisível do mercado, supostamente cuidando da justiça e do bem-estar geral, também é sempre e já a masturbação (*handjob*) invisível do mercado, colocando a maior parte da riqueza decididamente fora do alcance comum”. Já a distinção entre pedras que avançam e as que ficam para trás pode nos remeter à doutrina calvinista da Predestinação, associada por Max Weber ao *ethos* do capitalismo desde seu surgimento, explicando diferenças de riquezas a partir da escolha divina, insondável e inquestionável. O surgimento do dinheiro *ex nihilo*, lucro advindo de apostas fictícias no mercado financeiro, ganha tom de milagre, maravilha a ser admirada: “A fonte da riqueza agora jorra, vejam só que linda!, as pedras perambulam, perambulam como que de longe, não gostariam de fotografá-las com seus novos celulares, esses esmartefones mais inteligentes que vocês?” (DT 311).

Nesse mesmo sentido, o Segundo Anjo da Justiça busca fundamentar um conceito do justo, a partir de uma igualdade no todo da humanidade (jamais, enfatiza o anjo, fim ou objetivo, mas igualdade dos pontos de partida justificando a desigualdade dos pontos de chegada). A justiça é alcançada por ações individuais pelo próprio interesse, como queria Smith: “Cada um satisfaz o outro recebendo algo que valoriza mais que o outro. Dá-se a cada um o que ele quer ter como sendo agora seu, e por sua vez recebe o desejado. A justiça, enfim, é uma troca, é dar o troco” (312). E, ao considerar a hipótese contrária, de que a justiça corresponderia ao altruísmo, o anjo cai na risada, usando inicialmente siglas de conversas virtuais: “Vocês estão querendo dizer que toda ação justa é egoísta? KKKKK! LOL! Hahaha!”; e logo ele chora de rir, soluça, “só consegue lançar farrapos de frases”, até que finalmente “colapsa totalmente e fica deitado tremendo” (312-3). O Terceiro Anjo entra, aparentemente mais conciliador, defendendo que “também não é tão ruim termos perdido tudo”, afinal “o dinheiro não é tudo” (313). É quando entram os vários Anjos da Injustiça, enxotando os da Justiça e questionando o “ancião ou quem quer que seja”, sobre o caminho que lhe resta agora que “seus meios estão esgotados, vocês estão esgotados, como só o ser humano pode se esgotar, um velho ainda mais cedo” (315). Ele ironiza a pergunta que os outros tentavam responder, pela “diferença de bom e mau”, pois “vocês a conhecem (...), então não tenho que explicar, também já cansei” (316); e termina seu discurso com uma profecia: “Pois no fim também o sofrimento humano se

107. Vogl (25) mostra que a Mão Invisível traz para a ontologia social “questões teológicas e cosmológicas”: pois descendia da “*manus gubernatoris* da filosofia escolástica, a mão-guia de Deus que invisivelmente dirige toda a Criação”. O próprio Smith, antes de *A riqueza das nações*, havia usado a imagem na *História da Astronomia* para falar das superstições antigas que atribuíam raios e trovões à mão invisível de Júpiter.

esgota: Nem sempre sopra tão forte o alento do vento, e quem hoje tem a fortuna ao seu lado não a terá para sempre. Pois tudo se transforma, nada fica como é”, de modo que “melhor é aquele que na esperança sempre se fia: só o mau é que se acovarda” (317). Lücke (2013: 50) se refere a passagens como essa para interpretar de outro modo a imagem das pedras vagantes, lida juntamente com a “Canção do Moldau”, de Brecht (1992: 153): “no fundo do [rio] Moldau caminham pedras”, sinal de que “nada no mundo cessa de mudar” e mesmo “os planos enormes dos mais poderosos têm de parar”, pois “não há noite longa que o dia não traga”.¹⁰⁸

Um Anjo da Justiça (“mas agora não sei mais qual”) retorna querendo “fechar um seguro de responsabilidade civil antes que nos responsabilizem e para que não tenhamos que responder” (DT 317), fugindo às possíveis penalidades pelo escândalo ocorrido, e ainda por cima “salvar nossas especulações, e como é que se salva o dinheiro? Com ainda mais dinheiro”: é necessário, visto que o dinheiro dos próprios banqueiros já mingua, tomar o de seus clientes, “afinal tudo acaba na mesma panela, não é verdade? (...) tudo dá na mesma, tudo sai da panela de vocês e vai parar na nossa panela” (321). Entram mais anjos e novamente defendem a ecodicéia liberal: “Gostaríamos de ter uma economia completamente livre, não só porque garante liberdades, mas porque também é o melhor caminho para produzir bem-estar e prosperidade para toda a nação, para a nação europeia” (327-8). Eles justificam sua existência a partir da liberdade de escolha, contra um totalitarismo estatal: “A liberdade de escolha é algo que tomamos por dado, por isso vocês deram-na a nós, nos escolheram, (...) sem nós vocês perderiam suas liberdades para o Estado”; mas não perder a liberdade não significa, para o indivíduo, algo de concreto: “conosco também não ganham, nunca vão ganhar, não vão ganhar nada além da liberdade de não ganhar nada, mas isso vão ganhar!” (331).

Chegamos ao último discurso da peça. Não está indicado quem o profere, só é precedido por uma estranha rubrica: entram “os trabalhos de Hércules”, podendo ser “podem ser simbolizados por objetos domésticos, mas também embalagens de produtos alimentícios, latas de chá, pacotes de café etc., que os atores e atrizes afixaram a si como homens-sanduíche, como murais vivos ou algo assim”, de todo modo apresentando-se “bonitinhos”.¹⁰⁹ O herói grego aglutina diversos sentidos na peça: em vários momentos, é dito que o banco responsável pelo escândalo mudou seu nome para Hércules (“porque

108. Antes Jelinek já inserira na peça uma citação de outro poema de Brecht: “diante de vocês estão as agruras da planície”. Em “Wahrnehmung”, a imagem se opunha às “agruras das montanhas” que ficavam para trás (indicando que, após a derrota do fascismo, novos desafios se impunham).

109. Jelinek, como sempre, insiste que “também se pode fazer de outro jeito. Sempre podemos fazer de outro jeito também, podemos como sempre fazer de outro jeito” (ibid.). Não haverá aí algum indício do princípio brechtiano de *transformabilidade* cobrado por Stegemann?

trabalhamos sobre-humanamente para vocês” [277]), o que também parece ironizar a compra do Bawag pela Cerberus em consequência de um dos casos que inspirou a peça (trazer o cão Cérbero do Hades havia sido um dos doze trabalhos impostos ao herói).¹¹⁰ Além disso, Jelinek se apropria da tragédia *Héracles* de Eurípides, que conta como as deusas Íris e Loucura fazem com que o herói, depois de realizar seus trabalhos, perca a razão e mate mulher e filhos num delírio. A tragédia clássica é associada a mais um caso austríaco digno das notas policiais: o do “assassino do machado” Reinhard Steinbauer, que matou toda a família (a mulher, a filha de sete anos, os pais e o sogro) e se entregou à polícia, alegando ter preferido poupar aqueles que amava dos transtornos decorrentes da perda de 350 mil euros em investimentos fracassados no mercado financeiro (ver Seeh 2008). Em *Os contratos do mercador*, o assassinato se torna um macabro sacrifício para o Deus Mercado, que desdenha das penas do pequeno investidor: “Vocês nos oferecem matar seus filhos para nós, mas o que é que vamos fazer com a carne dos seus filhos? Será que devemos fazer deles carne moída, hambúrgueres, grandes méquis? Tivemos a opção de sermos vegetarianos. Para que é que precisamos da carne dos seus filhos?” (DT, p. 340). Os responsáveis pela desgraça apelam para a habitual ideologia capitalista da responsabilidade individual (“de modo algum lastimamos com lamentos seu destino, pois foi sua própria loucura que abalou a casa”), ao mesmo tempo que parecem regozijar com a terrível visão de violência, “trabalho digno de um Hércules, não se pode reclamar”, descrito cruel e minuciosamente, como quem assiste a um *snuff movie*:

abater a criança (...), depois cobrir direitinho, colocar o ursinho do lado, matar a mulher com o machado, o modelo mais barato, não custa nem dez euros cada, assim é que é bom!, acertou o cabo do machado brutalmente na boca da vítima, porque não aguentavam mais os gemidos dela?, estou vendo, não é um assassinato simples, é um assassinato múltiplo, (...) a mãe também geme, geme tanto, como se tivessem matado suas esperanças, o sogro dormindo diante da tv, trucidar o sogro diante da tv com o machado, basta! (341-2).

Em Eurípides, a tragédia de *Héracles* visava a questionar o caráter dos deuses. Aqui, parece fazer desabar não apenas a ecodicéia que tenta sustentar ideologicamente o sistema capitalista, mas também qualquer justificativa para o mundo e a vida como um todo: “Conceber um filho é um acidente, é um acidente inconcebível, mas perdas e prejuízos não são mero acidente, mas obra humana. Seria melhor se a concepção dessa criança não tivesse acontecido, o que vale para todas as pessoas, deveríamos abdicar de conceber, e também deveríamos abdicar de todo conceito. É um crime pôr uma criança no mundo”, ele só pode ser “remendado e retificado pela destruição da criança”, como

110. O nome do banco é tema recorrente no texto, apesar de nunca aparecer diretamente; isso porque o Meisl Bank foi fundado justamente sobre a base do bom nome de Julius Meisl, conhecido mercador (o do título da peça) de café e outros produtos, provável origem dos objetos mencionados na última rubrica. O bom nome trouxe a *crença* nos bons rendimentos; mudá-lo visa a apagar a memória dos crimes cometidos.

fez o pai assassino (344). Toda ação passa a ser vista como inútil depois do crime cometido: “Não faz sentido começar mais nada agora, já que você já terminou tudo. Não faz sentido. Não, também não dá para escapar do seu sofrimento” (347). Só resta seguir o jogo com o Nada, mote de toda a peça, até as últimas consequências, rumo às profundezas do Hades: “Não sabem para onde? Bem, vão simplesmente para o ventre da terra, do qual saíram” (se “Sobre a terra tudo nos pertence” o que há por baixo “por nós podem pegar para vocês (...), a não ser que encontrem ouro ou gás ou petróleo”), lá onde “ninguém os perturbará”, e já “não lhes pertence nada, nada mais, nada mais. Absolutamente mais nada. Nada” (348).

O interesse pelos eventos dignos de notas policiais, pelos *faits divers* austríacos, é próprio à obra de Jelinek, como vimos desde *Faust(a)(não tá)*. Mas também é foco de atenção fundamental para a literatura realista, na análise de Boris Groys (2016b), que vê nesses casos, a princípio isolados, de desvios da norma um sinal de que “um descontentamento com a realidade experimentada como força opressiva” volta a se opor à totalidade sistêmica inquebrável: “enquanto a ciência descrevia a realidade social, econômica e política como um ‘sistema’”, os escritores realistas a mostram “como local de desespero e conflitos antagonísticos”. O que serve para trazer à tona “o potencial revolucionário do descontentamento produzido pela sociedade capitalista”, o qual antes “estava coberto pelos dados estatísticos ‘objetivos’ e que ainda não teria irrompido através da superfície da vida cotidiana” (ibid.). Rancière (2014: 124) vê interesse semelhante no *Woyzeck* de Büchner (que, como o Hércules de Jelinek, ao final não assassina o capitão, mas Marie, a mulher que ele ama): “o *fait divers*, com efeito, é o ato isolado no qual se desdobra uma potência de agir em ruptura com o curso supostamente normal da vida ‘sem história’”, um ato que “se reduz a si mesmo, se subtrai às cadeias causais segundo as quais o estado de coisas se reproduz”. Mas, e “por isso mesmo”, esse ato “se abre a um tipo novo de narração e de interpretação: aquela que vê, diretamente resumida na singularidade do ato, a lei de um todo que não é mais um organismo (...), mas um sistema reticular onde cada momento é de certo modo portador da potência do todo”, uma totalidade “sem contornos” na qual o ato violento aparece como sintoma (ibid.). Que *Woyzeck* tenha sido modelo para diversas dramaturgias políticas do século XX, do naturalismo de Gerhart Hauptmann ao épico de Brecht, passando por Beckett e Ionesco e chegando a Heiner Müller, mostra que seu realismo denso e fragmentário independe de uma transparência formal que reprimiria a opacidade do próprio real, sem com isso abrir mão de pensá-lo. Pelo contrário, justamente o novo tipo de narração e interpretação referido por Rancière, “encadeamento

de algumas visões de sonho ou de pesadelo”, abre a possibilidade de um realismo não dogmático, que afasta os encadeamentos causais que ligam diretamente pensamentos e ações e mostra como uma “grande rede de forças obscuras, de pensamentos e de imagens impessoais se individualiza como o pensamento e o ato de um indivíduo” (125).

Por isso mesmo, “as formas com um desenvolvimento temporal, narrativo e causal fraco” seriam mais apropriadas para “representar a sociedade e interpretar sua ordem e sua desordem” (id. 2009: 396-7). Como vimos, a intrincada peça de Jelinek parece oferecer uma imagem da desordem própria à ordem capitalista, estruturando-se num jogo constante entre dois extremos: de um lado, a confusão e incompreensão “esquizofrênica” diante do capitalismo contemporâneo, expressa na forma densa e musical do texto, na exploração obsessiva da materialidade das palavras; do outro, certa compreensão básica que se recusa abandonar mesmo na perplexidade, certo pensamento tosco (no sentido brechtiano) que nunca permite que esquecer como esse sistema continua se sustentando na exploração e na injustiça, e que se manifesta na repetição de juízos e chistes que insistem em recolocar o antagonismo no centro da discussão. Ora, é preciso entender os dois lados como pertencendo à mesma moeda, e afirmar que apenas uma arte que flerta constantemente com a incompreensibilidade pode avançar algum pensamento sobre a realidade à qual ela se opõe. Pavón-Cuéllar (2009: 31-2) lembra que o atual discurso do capitalista “funciona da mesma maneira daquele do mestre antigo” (isto é, ele explora, pressiona, escraviza), mas ao mesmo tempo “perde o controle” e “não domina”, ou melhor, “*não se domina*” e não tolera nenhum tipo de domínio sobre o gozo, assumindo uma forma “caótica e entrópica” visível na crise perpétua a que ele dá lugar. A crise de 2008 evidenciou um processo de perda de controle, desde então apenas intensificado, resultando em uma experiência de insegurança generalizada. Os sujeitos passam a habitar um “tempo precário” ou “esburacado, mais e mais marcado pelas intensificações e desacelerações, pelas passagens do trabalho ao desemprego e por todas as formas de trabalho em tempo parcial e de intermitência”, como observa Rancière (2018: 43).¹¹¹

É esse tempo que Nicolas Stemmann buscou concretizar no palco ao montar *Os contratos do mercador*, contando em grande medida com a improvisação, pela qual “os

111. Que essa “convulsão incessante” esteja, para Lacan, “destinada a explodir” (o discurso do capitalista “anda rápido demais, se consome, se consome tão bem que se consoma”), implica a necessidade de ordená-la, pela “intervenção do velho discurso do mestre” (Pavón-Cuéllar op. cit.: 32). Eis a deriva autoritária do neoliberalismo que presenciamos nos últimos anos, e que Wendy Brown (2019: 16) considera “um tipo de retorno do reprimido na razão neoliberal”, isto é, a “erupção feroz das forças sociais e políticas que os neoliberais ao mesmo tempo contrariaram, subestimaram e deformaram com seu projeto desdemocratizante”. É quando o Hércules dos *Contratos do mercador*, ali um mero e menosprezado ponto fora da curva, é eleito Rei – como veremos no próximo capítulo, na análise de *No caminho real*.

atores não podem contar com a segurança de um papel, se esconder atrás de uma figura”, de modo a “transpor a instabilidade da situação econômica” para o próprio elenco (Schößler 2013: 34). Ao mesmo tempo, as mudanças constantes – incluindo o acréscimo de novos materiais textuais enviados por Jelinek periodicamente – impedem os intérpretes de decorar suas falas, que precisam ser lidas em cena; o que gera a ação de o tempo todo deixar “os papéis ‘desvalorizados’ cair no chão demonstrativamente” [fig. 17], transformando “literalmente a palavra poética em lixo” (33). O diretor chega a dizer que cada noite é uma estreia. Honegger (2015: 29) observa que, nesse *work in progress* desenvolvido por anos e assim sempre “pronto para responder a novos estágios do drama econômico global”, torna-se impossível apreender o texto como um todo, e “a performance frenética reflete o grau em que a sociedade é capaz (ou incapaz) de absorver a arremetida do jargão do mercado de ações (uma linguagem ininteligível para a maioria)”. As falas são enunciadas em velocidade acelerada e muitas vezes sobrepostas, transformadas em canções *pop* ou cantatas, “como comédia *stand-up* ou em estilo de Grand Guignol e filmes de terror”, enquanto “acontecimentos políticos e econômicos mais recentes são projetados nas paredes laterais do palco e da plateia” (ibid.).



Fig. 17. *Die Kontrakte des Kaufmanns*, dir. Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburgo, 2009. Foto: David Baltzer.

A não-compreensão aqui (como no texto) não é fim em si, mas efeito da própria tentativa desesperada de compreender, que mantém a peça em estado de *ensaio*. Há que

considerar, aliás, o duplo sentido da palavra. Pois nas peças de Jelinek, que descrevemos como próximas à prosa retórica e a um teatro brechtiano sem fábula, há mesmo algo do *ensaio como forma* literária (ela chega a chamar *Rein Gold* de “ensaio cênico”, e vimos que não há clara separação formal entre suas obras para o palco e seus ensaios sobre o teatro). Adorno (2003: 41-2) nos lembra que tal modo de escrita é “historicamente aparentado com a retórica” e “salva um momento da sofística”; como Jelinek o ensaio “não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”, recusando “conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho”, e como nas peças da austríaca ali se começa “com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos” (16-7). Procedimento que, na escritora como no filósofo, suscita certo mal-estar graças à “sensação de que ele poderia prosseguir a bel-prazer indefinidamente” (36). Mas a objeção corrente – por exemplo por parte dos defensores de um realismo já conhecido e praticado – contra o caráter fragmentário e contingente “postula por si mesma a totalidade como algo dado, e com isso a identidade entre sujeito e objeto, agindo como se o todo estivesse a seu dispor” (27). No realismo pós-dramático da autora, assim, “elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível” e “se cristalizam por seu movimento”, sem que se construa “nenhum andaime ou estrutura”, mas numa configuração que “é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças”: é assim que “o próprio método do ensaio expressa sua intenção utópica”, ainda que em seu conteúdo só possa constar explicitamente a negatividade aparentemente sem saída (31).

O ensaio teatral de Jelinek paga “o preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta”, qual seja, “aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte” (30). O que aqui é também o risco de mimetizar a insegurança da sociedade criticada. Mas o caráter mimético (contaminação mais do que representação, para Adorno) é constitutivo de todo realismo, essencial para de fato pensar o capitalismo contemporâneo. Não é o apego a uma posição de segurança que poderá vencer a insegurança neoliberal. Contra o Nada dos cálculos dos anciãos capitalistas não é possível opor alguma substância perdida, apenas outro nada – “um contra-nada e renada, sobre-nada e alter-nada”, propõe Hamacher (2002: 103-4), uma “não-execução e não-ação” (e não-compreensão, podemos acrescentar) que suspenda o tempo linear que encadeia causas e consequências criando a dívida/culpa da religião capitalista. É no tempo precário de que fala Rancière (2018: 43) que se pode viver um “entrelaçamento de diversas temporalidades heterogêneas, por exemplo aquela do trabalho assalariado e

aquela dos estudos, aquela da criação artística e aquela dos pequenos bicos no dia-a-dia”, experimentando intervalos, “intermitências do trabalho mas também intervalos entre diversas temporalidades”. O realismo ensaístico de Jelinek não segue o tempo dramático normal, “tempo da pedagogia cujas etapas devem ser percorridas na ordem certa, partindo da simplicidade originária adaptada a um estado de ignorância para chegar à complexidade do saber” e que “pressupõe um guia que supervisiona o conjunto do processo e sabe conseqüentemente a ordem das etapas e a capacidade que o aluno tem de superá-las” (37). Aposto antes na “ingenuidade do estudante que não se contenta senão com o difícil e o formidável”, e que nisso é mais sábio “que o pedantismo maduro” cuja “postergação do conhecimento serve apenas para impedi-lo” (Adorno op. cit.: 32-3).

Já em “Por que a nova arte é tão difícil de entender?”, Adorno (2002: 131) lembra que “a arte não tem mais a tarefa de representar uma realidade que preexiste para todos em comum, mas ao invés disso a de revelar, em seu isolamento, as próprias fendas que essa realidade gostaria de encobrir para existir em segurança”, e que “fazendo isso, ela repele a realidade”. Ora, a forma dramática constitui justamente a fantasia ideológica de uma realidade preexistente e consensual. Retornar a ela em nome de uma arte “que alega uma compreensibilidade geral e equivalência social, com base na realidade existente”, só pode ter “uma função ideológica, ocultadora” (130).¹¹² Pelo contrário, é *desfazendo* essa compreensibilidade que a arte pode almejar alguma relevância política, é a desconstrução de todo entendimento solidificado, e não o desvelamento de suas estruturas, que aponta para a transformabilidade do mundo. A não-compreensão pode mesmo ser apontada como atributo maior de um teatro contemporâneo ou pós-dramático, que abandona ou subverte a unidade “logocêntrica” da fábula em prol da abertura para múltiplas leituras e sentidos, ou do caráter enigmático da arte, no sentido de Adorno, citado explicitamente por Lehmann em ensaio sobre os “Motivos para desejar uma arte da não-compreensão” (2008: 142). Assim, se “a procura pela compreensão visa a um fechamento”, ela é relativizada pela dimensão estética privilegiada nesse teatro, e em seu lugar emerge a experiência (143-4).¹¹³ Fundamental é notar que, para o teórico alemão, essa experiência

112. É sintomático que Bernd Stegemann, ao retomar em seu *Elogio do realismo* (2015) as conhecidas discussões em torno das relações entre política e estética ocorridas na Alemanha no começo do século XX (que entraram para a história como “o debate sobre o expressionismo”, mas que eram na verdade uma reflexão acerca do verdadeiro sentido do realismo [ver Machado 2016]), promova um apagamento total da posição adorniana, em prol de uma questionável parceria entre Lukács e Brecht – aliás bastante comum entre os autoproclamados herdeiros do teatro brechtiano, que acabam assim reprimindo toda a complexidade dialética de seu projeto estético.

113. Sendo que a oposição entre experimentar ou compreender se expressaria nas próprias palavras alemãs *erfahren* (*fahren*: ir, transportar, conduzir) e *verstehen* (*stehen*: estar de pé e parado) como tensão entre movimentar-se e estancar. Também Barthes se opunha à arte (a que chama de burguesa) que “teima em

de não-compreensão não é inédita, não surge pela primeira vez no pós-dramático, mas se encontra, como momento fundamental da “Zuschaukunst” (“a arte tanto de ver quanto de assistir”), *justamente no teatro épico-dialético* de Brecht. Importante é questionar o que já se sabe: o próprio efeito de distanciamento gera incompreensão, “o olhar totalizador falha, se recusa” e “a compreensão se torna parcial, se contradiz e se interrompe, ela falha e retorna, vibra – e dessa maneira, torna-se experiência” (145).

Desse modo, enfatizar a não-compreensão é essencial para ultrapassar certo juízo comum e raso sobre o projeto crítico brechtiano, as acusações que frequentemente sofreu de ser demasiadamente didático ou mesmo doutrinário, ou então de fracassar no intuito pedagógico por “pregar apenas para convertidos”, e mesmo o “reducionismo” apontado pela própria Jelinek, como vimos. Ainda mais se considerarmos que hoje – diante dos problemas colocados pelo *cinismo* e pela falência das formas críticas tradicionais, que pressupunham que a consciência seria condição suficiente para a tomada de ação – é necessário estranhar não apenas a ideologia capitalista, mas o próprio conhecimento crítico que acreditamos ter dela, ou seja, questionar as próprias verdades e crenças da esquerda, reconduzi-las ao campo da incompreensão e da experiência para recuperar sua produtividade dinâmica. É necessário voltar a encarar certezas adquiridas, buscar sobre os objetos aquilo que não a teoria, mas só o jogo poético com a linguagem pode dizer. Mas isso requer aceitar a insegurança de uma nova dramaturgia, o risco de se perder em seus meandros, de ser acusado de pós-moderno, pós-dramático, como se esses termos fossem ofensas, como se aquilo a que eles referem fosse inquestionavelmente condenável.

A operação de Jelinek é comparável a como Rancière descreve seu método: não a crítica “como desmistificação”, caracterizada por “dizer às pessoas que elas são imbecis porque acreditam que algo existe sem saber que não existe ou que existe outra coisa” (2012: 168-9), mas a crítica como desconstrução (termo que, já vimos, Jelinek também usa para definir o próprio procedimento como escritora), como desestabilização de uma opinião intelectual dominante (171): “o que está em jogo não é compreender ou não compreender, mas dois mundos sensíveis que se confrontam. Nesse momento há uma espécie de desmontagem da cena oficial construída por aqueles que pensam saber” (170). Para Juliane Rebentisch (2014: 257), esse é o verdadeiro realismo à altura dos tempos atuais: não mais “romper as superfícies opacas do mundo para libertar um significado, uma legalidade ou uma verdade por trás delas”, mas partir “de um mundo já acessado por representações”; ou seja, “a realidade a que a arte contemporânea (...) se relaciona e que

considerar ingênuos os seus consumidores, para os quais é preciso mastigar a obra e indicar exageradamente a sua intenção, receando que ela não seja suficientemente compreendida” (2001: 110).

ela traz à consciência é a realidade da representação”. É ela que será submetida aos “processos da experiência estética”, os quais “nunca terminam em um significado objetivo”; isso faz com que “o observador seja confrontado ao mesmo tempo consigo mesmo: com a sua projeção de significado no modo da aparência estética, bem como com as marcas culturais e sociais em operação nela” (254). É por isso que a “parasita” Elfriede Jelinek se agarra a pedaços de linguagem que lhe chegam prontos: “Só posso chupinhar aquilo que todos já conhecem, e é porque sou a única que não conhece nada por observação própria” (Pd). Os parasitas “pegam o que conseguem, quer dizer, pegam tudo o que está aí e só por isso podem pegar, porque está aí, porque alguém pôs diante deles. Mas desde antes já tinham a intenção de abusar e adulterar” (ibid.). Pois o drama parasitário “não deixa de ter seu hospedeiro, o acontecimento, a situação, a catástrofe, tanto faz, não deixa de ter sua compreensão, não deixa de ter o que compreender, mas o que é que se há de compreender então? Pois não quero absolutamente que se compreenda” (ibid.). Pois não há nenhum conteúdo prévio, exterior à peça, para ser “transmitido” com o auxílio da experiência estética, reduzindo-a a mero instrumento da pedagogia da autora.

Ou ainda, esse conteúdo está, sim, presente: tudo o que Stegemann aponta como faltando nos *Contratos* (“a tentativa de conseguir tornar visível a diferença categórica entre um mercado de mercadorias e um mercado de especulação”, bem como a resposta à pergunta “o que cria a avidez do sistema econômico?”), resposta “tão simples e antiga como a ideia de capitalismo: a crença no crescimento e na verdade do mercado, onde ganha aquele que é o melhor” [2015: 181]) é oferecido por Jelinek em sua peça, como vimos. Mas é como se a obra perguntasse: de que tem adiantado tanta compreensão? Como o entendimento do mundo pelas teorias marxistas (que parecem de fato ainda ser as mais capazes de explicá-lo) têm operado no sentido da mudança prometida? Pelo contrário, saber de que modo as coisas são tem parecido cada vez mais constituir um obstáculo à práxis transformadora, hiperconsciência incapaz de ver no sistema analisado qualquer brecha. De modo semelhante ao que acontece na psicanálise, “o aparelho significante pode ter efeitos”, mas isso depende do que Lacan chamou um “descolamento necessário, que consiste justamente em não compreender rápido demais” (Dunker 2019: 121). Por isso o conteúdo cobrado por Stegemann é introduzido na peça, não como fim, como compreensão almejada, mas sim ponto de partida para a operação estética do texto, para um trabalho de descompressão e descompreensão. Como diz Rebentisch (loc. cit.), “o potencial ético-político do estético” está justamente “na suspensão do entendimento imediato em prol de uma atualização reflexiva de seus horizontes culturais e sociais”, de modo que “nossas imagens de mundo constituídas” são “abertas à transformação possível” junto com “nosso investimento nelas”, recusando “a última palavra” ao campo

do político (261). Só assim a arte pode responder à “dupla reivindicação do velho realismo”, isto é, “o compromisso com o dado com vistas à possibilidade de sua transformação prática” (ibid.). Há algo a ser compreendido, mas não algo prévio: só pode ser apreendido por quem aceite mergulhar na incompreensão e na esquizofrenia do texto, arriscando sair do outro lado sem nada nas mãos, pelo menos nada que lhe sirva de prova incontestável de seu esclarecimento.

Finalmente, se a compreensão do capitalismo pela esquerda não leva à práxis transformadora, isso se liga a outro aspecto dos *Contratos*: a igualdade no tratamento dado aos anciãos-banqueiros e aos pequenos investidores. A própria nomeação já indica uma diferença meramente quantitativa, em contraste com a tradicional divisão de classes, dando relevo à nova versão da ideologia capitalista que coloca todos, igualmente, como “investidores” ou “empreendedores”, não mais empregados, mas donos dos próprios negócios, suas microempresas individuais. O “sujeito do desempenho” (da *performance*), segundo Byung-Chul Han (2017), é ao mesmo tempo senhor e escravo, soberano e “*homo sacer* de si mesmo”. Tomšič (2019: 18-9) observa que, “onde o trabalhador se converteu em pequeno empreendedor, o capitalista não precisa investir em suprimir os movimentos sociais”, pois “o gasto foi delegado com êxito aos sujeitos que trabalham”, e trabalham sobretudo “em si mesmos”, em “impor-se uma autodisciplina” para “prover o sistema com o melhor serviço”. O que significa que “hoje, mais que nunca, a luta de classes é vista como uma ‘rua de mão única’ ou mesmo ‘luta de classes a partir de cima’” (17). “A exploração se torna autoexploração” (19), e o problema central passa a ser a cumplicidade da vítima na perpetuação dos crimes do algoz (como visto no primeiro capítulo em relação à opressão e violência de gênero). De fato, de modo consistente com a posição que temos analisado em Jelinek, aqui não se opõe os ricos culpados pela crise aos pobres inocentes, esquema que condiz mais com o melodrama do que com uma poética brechtiana consistente. Benjamin von Blomberg, *dramaturg* de Stemmann na montagem de estreia da peça, enfatiza o caráter cômico do texto notando que “rimos de algo porque reconhecemos isso e no momento seguinte pensamos: eu era parte do sistema exatamente do mesmo jeito”, independente de quem somos, “de ambos os lados”, criminosos ou vítimas (“à medida que ainda existe isso”); pois “a crença era coletiva”, ainda que (como vimos) sem dogma, apenas culto: as pessoas “fizeram tudo igual e pensaram tudo igual e a ganância dos pequenos-investidores no fim das contas não é diferente da ganância dos grandes empresários, são apenas outras cifras” (apud Stegemann, 2015: 210).

Para Stegemann (181), Jelinek “relativiza o poder dos bancos e sua ganância sistemática” ao observar nos pequenos “o mesmo comportamento” dos grandes; com isso,

“repete a ideologia do capitalismo” (de que “a ganância é natural e por isso o capitalismo é a forma natural de economia”) e confunde “propositadamente as causas com os efeitos, para sempre trazer a atenção das leis sistêmicas para o comportamento moral dos indivíduos”. Assim se colocaria novamente um obstáculo no percurso que levaria da compreensão à transformação. Mas esse impedimento estaria no fato de que “se todos tivéssemos igualmente culpa, estaríamos nós todos também na condição de transformar algo desse mundo ruim” (183). Ora, ao pretender colocar culpa e poder de transformação na mão dos poderosos, Stegemann bloqueia a mesma possibilidade de mudança que cobra de Jelinek – pois, se só aqueles forem capazes de operar alguma transformação, certamente não acreditamos poder contar com sua boa vontade (muito menos esperamos, como Hamlet com sua “Ratoeira”, que o rei criminoso saia afligido pelo arrependimento graças ao teatro, no qual é mais provável que sequer entre). Ao mesmo tempo o crítico lava as próprias mãos: não pode transformar uma situação de que, afinal, não tem culpa.

De fato, é oposta a posição em *Os contratos do mercador*. Em momento algum temos dúvida sobre “de quem é a culpa”, em momento algum esquecemos que os velhos banqueiros ainda dominam o jogo e se aproveitam da crise (isso se não a produzem diretamente) para aumentar seus lucros.¹¹⁴ Mas também lembramos que o jogo de apontar o culpado não leva a nada: se os que se consideram anticapitalistas almejam de fato alcançar uma transformação, só eles mesmos podem ser responsáveis por ela. Não por acaso, Schößler (in Janke 2011: 328) opõe a peça “sobretudo ao Berliner Schaubühne sob a direção de Thomas Ostermeier, que ao assumir o cargo se declarou porta-voz do precariado”, e a quem se costuma lançar “a acusação de simular um engajamento político às custas dos precários”, no fundo defendendo “o teatro como instituição formadora de alta-cultura, sem refletir sobre o próprio envolvimento”.¹¹⁵ Para a pesquisadora, esse “teatro representacional que trabalha com a delegação de papéis (o ator fala por um outro), tende, por conta de sua personalização, às designações de culpa, o que quer dizer no contexto da dramática econômica virulenta, a criar bodes expiatórios”. Afinal, qual seria a diferença disso em relação ao regime de responsabilização que Wendy Brown (2018: 39) aponta no neoliberalismo, onde “a capacidade humana singular de se responsabilizar

114. Young, professora de economia política, chega a ver na peça “um perigo, pois o capitalismo em si, como um todo, não é negativo”; distribuir “papeis de culpados e vítimas aos capitalistas de um lado e aos cidadãos do outro” é “fácil demais, pois todos éramos e somos parte do sistema” (in Janke, 2011: 252). Como se vê, sua crítica à obra e seu posicionamento político são diametralmente opostos aos de Stegemann.

115. Justamente onde Stegemann trabalhava como *dramaturg* quando da publicação do *Elogio do realismo*, que pode ser lido como uma declaração de princípios desse teatro. Em 2018, ele se mudou para o Berliner Ensemble, ainda lembrado como o teatro de Brecht, mas hoje bem mais conservador.

torna-se um modo de administrar sujeitos, um processo no qual estes são refeitos e reorientados (...) e através do qual sua conduta é mensurada”?

(Foi apenas dois anos depois da publicação de *Elogio do Realismo*, contendo as críticas de Stegemann a Jelinek, que o Schaubühne encenou uma peça da austríaca: *Schatten (Eurydike sagt)*, dirigido por Katie Mitchell [para uma análise desse texto em relação ao feminismo da autora, ver Kon 2018]. A montagem é uma ilustração perfeita das limitações da concepção de realismo crítico desse teatro. Se no texto temos uma indecidibilidade entre monólogo e coro – desde o título, habitualmente traduzido como *Sombra*, no singular, mas que também poderia estar no plural – para representar a figura de Eurídice no Hades, onde seu espectro não possui fronteiras nítidas separando-o das demais, a encenação traz a relação dramática entre a mulher e seu marido Orfeu, no estilo cinematográfico pelo qual a diretora é conhecida. E enquanto em Jelinek a mulher termina ficando no inferno porque o homem que tentava resgatá-la, tal como no mito, não segue as regras impostas, na versão de Mitchell vemos uma decisão da personagem, como a Nora de Ibsen que ao final da peça escolhia se separar do marido. A *transformabilidade* de que fala Stegemann, afinal, só pode significar responsabilizar o indivíduo por sua conscientização – mesmo que seja uma consciência de classe, ou de gênero no caso – e consequente emancipação, num voluntarismo dramático cuja crítica já fizemos desde o primeiro capítulo, acompanhando a de Jelinek.)

Contra a dívida/culpa e a responsabilização, há que afirmar uma responsabilidade infinita e infinitamente não-culpada. Groys (2016c: 63) nota como na arte realista “os artistas tomam a responsabilidade pelas coisas individuais e sua visibilidade”, pelo fato de as coisas serem como são, “responsabilidade individual ou coletiva pelo que nos oferecem”; assim “nos provocam a levar a questão sobre a responsabilidade pessoal ainda mais longe”, até o ponto em que “a arte potencialmente assume a responsabilidade pelo mundo inteiro”. Um teatro político para o presente, tempo de desilusão e desorientação das esquerdas, de vitória aparentemente definitiva do capitalismo, de impotência do pensamento, só pode ser um teatro que reflita criticamente *sobre a própria esquerda*, a começar pelos próprios intelectuais e artistas que se alçam a seus porta-vozes, tomando para si a responsabilidade pelo fracasso. É a isso que Rancière (2011: 112-3) chamou uma poética “pós-brechtiana”, onde “a forma fragmentária e a confrontação dialética dos opostos” deixa de ter como objetivo “elevar o nível de certeza apoiando a aderência a uma explicação particular do mundo, a explicação marxista”, e passa a ser “base para uma tensão não resolvida”. Para tanto, ela se volta “menos à exposição dos mecanismos de dominação do que ao estudo das aporias da emancipação”. Eis nosso próximo passo.

DO MITO AO ESPECTRO

Em ensaio sobre a peça *Ulrike Maria Stuart*, Jelinek (2007: 16) expõe de forma peculiar a dificuldade de se falar sobre um realismo em sua obra. A autora diz querer se defender de uma acusação que lhe seria feita com frequência: “Que não crio personagens de verdade”, figuras “como que tiradas da vida”; censura decorrente “da ideia de que uma pessoa só pode entender caso ela mesma estiver no mundo”. É notória a condição de reclusa da austríaca devido a uma fobia social: como ela afirma, “o estar-com-os-outros mal tem lugar na realidade no meu caso (estou quase sempre sozinha)”, e ainda “não me movo no mundo”; isso tornaria “realmente muito absurdo escrever peças de teatro (isto é, diálogos, um ‘estar-uns-com-os-outros’ de personagens)”, impossibilitando o realismo no sentido estrito, uma descrição do mundo e da realidade vinda “de experiência própria” (ibid.). Em entrevista, a escritora diz: “simplesmente não escrevo nenhuma ‘peça bem-feita’, nem seria capaz, mesmo se tentasse”, pois “nem saberia mais como as pessoas falam umas com as outras hoje em dia” (Jelinek e Stephens 2013). Seus textos não são sobre pessoas reais, mas “tal como elas se materializam em padrões linguísticos 'ou modelos linguísticos'”; para isso “os atores atuam, se é que atuam, não mais como figuras ou pessoas que agem, mas apenas como suportes da expressão linguística independente deles” (Schramm 2008: 62). O resultado é “um ato de fala monomaníaco, interminável” (Mayer e Kobert 2006: 188), em oposição a um realismo dramático. Esse traço do teatro de Jelinek, que tentamos descrever desde o primeiro capítulo, ganhará uma inflexão importante aqui. Pois, como anunciado desde o título, *Ulrike Maria Stuart* tratará de colocar em cena figuras históricas cuja existência está documentada e faz parte do imaginário e da memória coletiva (ao menos europeia), pessoas cuja nomeação remeterá o espectador ou leitor a notórios eventos exteriores ao teatro: as terroristas alemãs Ulrike Marie Meinhof (cujo pouco lembrado nome do meio dá ensejo ao título) e Gudrun Ensslin, da RAF ou Fração do Exército Vermelho, grupo de esquerda atuante na Alemanha ocidental durante os anos 70 e evocado em obras de Jelinek desde a *Nora e País.nas.Nuvens.*, como vimos. Gerald Siegmund (2010: 387-8) insiste que esse episódio da história alemã segue como ferida aberta, polarizando opiniões e colocando entraves ao debate (há partes dos arquivos do serviço secreto ainda não acessíveis ao público).

Ao mesmo tempo, a rubrica inicial deixa claro que “essas figuras não são ‘elas mesmas’”, e por isso “devem ser, por assim dizer, ser arrancadas de si mesmas a quase todo instante, para não se tornarem idênticas a si mesmas”; esse “objeto” que elas são

“tem que ser quebrado em muitas partes” (UMS 9).¹¹⁶ O primeiro passo nesse sentido, também adiantado no título, é criar um paralelo entre as duas terroristas e as rainhas Maria Stuart e Elisabeth I, também personalidades históricas tornadas personagens teatrais como protagonistas da célebre tragédia *Maria Stuart*, de Schiller, cujo texto permeia a peça de Jelinek em citações e alusões diversas. Desse modo, a peça dá continuidade às releituras de contos de fadas – dos irmãos Grimm ou do mundo “real” das celebridades – que constituíam os *Dramas de princesas* analisados no primeiro capítulo; de fato a peça tem como subtítulo “Drama de rainhas”, explicitando a relação com aquele ciclo. Se lá era o caso de elaborar a experiência de mulheres que habitavam um “pré-estágio da feminilidade”, a percepção de Jelinek (2007: 15) de que “a mulher não está no mundo da mesma forma que o homem” faz com que ela busque examinar o que acontece “quando mulheres querem fazer história (como Ulrike M. e Gudrun E.)” ou então “já fizeram história (como as duas rainhas)”.

Dizendo-se cansada do clichê que se tornou a ideia de *Sprachflächen*, a autora sugere no início da peça uma curiosa substituição, abrindo caminho para buscarmos nela um realismo crítico brechtiano ou pós-brechtiano: pois as figuras “também não [são] simplesmente superfícies linguísticas, as famosas, que agora já faz tempo que me aborrecem, mas sim produtos da ideologia” (UMS 9). Isso significa que, apesar de aparentarem elevação com sua linguagem trágica schilleriana, elas estariam condenadas a mentir, a serem elas próprias uma mentira. Só lhes resta recusar a própria presunção de inocência, lutar contra si (luta descrita de modo muito concreto: corpos que se jogam uns sobre os outros e no chão, caindo na sujeira, “chafurdando na merda”) para quem sabe assim poder se orientar (10). Apesar de querer um resultado “assustador, mas também cômico, até chegar ao grotesco” (9), mais próximo ao *Regietheater* alemão de hoje do que à imagem habitual de um teatro épico (caracterizado que seria por certa simplicidade, clareza e limpidez, descrição que no entanto corre o risco de ser mera reificação de um rico projeto poético em um “estilo” estagnado), poucas vezes a autora se aproximou tanto de Brecht ao propor a transposição cênica de seu texto. Uma imagem de grande densidade material traduz a produção de um efeito de distanciamento: “Não é o ser humano puro que está diante de nós, mas sua excreção e sua exceção [ou “estranheza”], como fedor

116. A confusão entre figuras reais e ficcionais teve consequências quando Bettina Röhl, filha de Ulrike Meinhof, assistiu à primeira encenação do texto de Jelinek, dirigida por Nicolas Stemmann. Como ela mesma relata: “Eu via ali no palco duendes anônimos, travestis, em roupas de crianças e de meninas, que gritavam sem dignidade: ‘Mamãe, mamãe’ (...) e em algum momento percebi que isso devia ser eu, essas são minhas irmãs e eu” (apud Nölke in Birkner et al. 2014: 165). Apesar de assegurada pelo diretor de que quem estava em cena não era ela em absoluto, Röhl – respondendo-lhe “Tá, então quem?” (apud Fliedl in Gutjahr 2007: 57) – “conseguiu com um processo uma mudança na versão da peça, na qual algumas passagens que mencionam explicitamente Ulrike Meinhof e suas filhas foram cortadas” (Nölke loc. cit.).

que lhe circunda; de modo algum pode ficar requintado ou poético, tudo deve vir abaixo abaixo abaixo” (ibid.).¹¹⁷

A autora sugere pensar “nas artes visuais em um Mike Kelley e Paul McCarthy” (artistas americanos que, como a austríaca, trabalham entre a *pop art* e o grotesco), em “cabeças gigantes, que [as figuras] puseram ao contrário, de modo que carregam a si mesmas de cavalinho, mas simplesmente: ao contrário” (ibid.). Para Jelinek, essa aposta no “caos, imundície, desordem” e até “fedor”, fazendo com que “o belo ou elevado dos ideais nos abandonasse sucessivamente” e resultando “bem hermético”, poderia produzir certo *efeito de verdade* – para além do cinismo, talvez, até mesmo em sua relação com o projeto crítico brechtiano – conforme “por fim até a ironia desapareça” (10). Esse ponto além da ironia seria aquele em que “as figuras bus[cam] diante de si a amplidão”, o que talvez se deva entender como um espaço vazio, não mapeado, aberto para a contingência: “o caráter destrutivo”, dizia Walter Benjamin (1987: 236), “só conhece um lema: criar espaço”, pois “sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio”.¹¹⁸ “Mas isso não há”, conclui a autora; as figuras só encontram “uma cela e uma força feita de trapos” (UMS 10), remetendo ao suicídio de Meinhof na prisão. Já se vê que a pergunta pela possibilidade de uma ruptura revolucionária com o que existe dará o tom da peça.

A primeira e muito breve – como não é comum em Jelinek – fala de *Ulrike Maria Stuart* é atribuída aos “príncipes na torre”, que perguntam aos “pais” (*Väter*, plural do masculino “pai” e não *Eltern*, “pais” no sentido de “pai e mãe”) se sua mãe está morta. A resposta, descrevendo a situação de Ulrike Meinhof, vem de um “coro dos anciãos”:

Não, crianças. Ela se tornou uma casa assombrada, mas nem sombra dela nesta casa, e creio que no fundo ela nunca quis estar aqui. Seu endereço se perdeu, quiçá para sempre. O cadafalso ela teme, e por outro lado não teme mais também. Quem pode ver o que há dentro de sua cabeça? Só a força, e mesmo a força a vê de fora. Seu semblante de papel agora ocupa molduras em vosso quarto de dormir, também nos correios pode ser visto e em delegacias (11).

A terrorista é descrita por meio de contrastes e contradições: perdida e procurada, com medo e destemida, privada e pública. Quando ela fala, o mais das vezes parece não ser ouvida pelos filhos ou pelo coro de pais. Ao longo da peça, essa indeterminação se estenderá: a mãe está ao mesmo tempo viva e morta, num esconderijo na clandestinidade e numa cela de prisão. Tal ambiguidade parece dar forma a uma incerteza sobre o destino

117. Jelinek cita as cartas de Schiller (2002: 28) sobre *A educação estética do homem*, nas quais se defende que “todo homem individual, pode-se dizer, traz em si, quanto à disposição e destinação, um homem ideal e puro, e a grande tarefa de sua existência é concordar, em todas as suas modificações, com sua unidade inalterável”. Note-se que Schiller vê “este homem puro (...) representado pelo *Estado*, a forma mais objetiva e por assim dizer canônica na qual a multiplicidade dos sujeitos tenta unificar-se”.

118. E também: “o caráter destrutivo não está nem um pouco interessado em ser compreendido” (ibid.).

de Ulrike, sobre sua imagem e memória ou ainda sobre seu espólio e legado. Essa dúvida se transforma numa disputa, em que mãe e pai(s) concorrem pela adesão dos filhos a suas respectivas posições, a começar pelos ataques dos anciãos à militância de Meinhof: “não se deveria superestimar, vossa mãe, suas teorias foram erigidas sobre areia, quiçá não tem nenhuma e afirma tudo sem pensar duas vezes” (ibid.). Logo essa imprecação contra a mãe explicita seu caráter machista e patriarcal, embora os anciãos insistam que a relação privada do pai para com a mãe “não deve mais ser politizada” (16). Os pais descrevem ironicamente como “as mulheres têm um problema de emancipação”, e também a mãe, “que finalmente está livre do esposo” (o próprio coro de anciãos que fala); mas essa liberdade “não traz felicidade”, e agora “a pobrezinha tropeça por aí sem direção” e sem companhia, “só os condenados desta terra (...) a seguem, pelo caminho que ela aponta, mas (...) ela não é nenhuma guia turística!” (12).

Já os pais seriam os únicos verdadeiros defensores da “amada Alemanha”, ainda dividida entre Ocidente e Oriente, “expulsa enfaticamente do lugar (...) previsto para ti” (ibid.). Limitados “a uma dura inadequação, sim, também a uma inação, para não dizer uma infração”, e “sem salário, pois somos velhos”, os anciãos se consideram “muito mais condenados” que os “condenados da terra” que seguem Ulrike (13). Quem são esses velhos pais, qual é o discurso que essa figura encarna? Diferente do Coro de Anciãos dos *Contratos do mercador*, o de *Ulrike Maria Stuart* não parece estar exatamente numa posição de poder. Por outro lado, como aquele, defende e representa ideias conservadoras (disfarçadas de novas), incitando os demais à conformação. Pode-se pensar no pai das filhas de Ulrike Meinhof, Klaus Rainer Röhl: um intelectual comunista a princípio, membro do Partido clandestino e fundador da revista *konkret*, a mais influente publicação da esquerda alemã, subvencionada pela Alemanha Oriental e onde Meinhof publicou seus mais importantes textos antes de entrar para a RAF. Como consequência da radicalização, Röhl e Meinhof se desentenderam e separaram, ele defendendo a moderação e se afastando do marxismo (e auxiliando a polícia com informações sobre a ex-esposa), ela advogando pelo emprego da violência (e possivelmente coordenando um ataque à casa do ex-marido) e entrando na luta clandestina. A disputa pela guarda dos filhos – ambos chegaram a mandar sequestrá-los para reavê-la – pode ser a matriz real do embate travado na peça. Por um tempo Röhl se posicionou como socialdemocrata, publicando revistas de esquerda até meados da década de 80, quando começou a adotar posições cada vez mais liberais (ingressando em 1995 no Freie Demokratische Partei, de centro-direita).

De modo semelhante, o coro dos anciãos adota na peça uma postura cada vez mais conformada e conservadora, sem necessariamente se identificar como direitista. Antes, a

impressão é de uma posição moderada, abstratamente oposta a qualquer radicalismo – um pouco adiante se dirá “que o terror da vossa gente e essa variante mais radical, vosso terrorismo, não poderá ser considerado socialista, não, isso não é política de esquerda, isso é, pelo contrário, pôr em risco a política de esquerda, pôr em risco sua própria possibilidade de existência e de ação” (26). Postura “realista” (ou cínica) supostamente adequada à era “pós-histórica” em que entramos, fundamentada no estreitamento das possibilidades do radicalismo de esquerda no final do século XX e nas mudanças aparentemente inevitáveis produzidas pelo capitalismo globalizado. Se antes a Europa era palco de conflitos de classes, entre capitalistas e trabalhadores, “agora, aqui conosco isso infelizmente não acontece por aqui, aqui todos são livres” (o que parece significar: trabalhadores autônomos mais que proletários), “mas ninguém é liberado, nem mesmo de si mesmo”, enquanto “quem consegue trabalho vive na China ou na Índia” uma vez que “agora é para lá que rasteja o trabalho, (...) vaga sem rumo pelo mundo e vê onde o clima está melhor” (15). Essa população do Terceiro Mundo, essa força de trabalho hiperexplorada pelo capital mundializado, “não vive mal, comparado a todos aqueles que já estão mortos”, enquanto na Alemanha reunificada haveria “provavelmente uma bela duma dívida pública bem gorda e um déficit e um alto desemprego e uma miséria atroz” (ibid.). A essa situação se soma a resistência dos próprios explorados à libertação: se Ulrike trabalha por ela, “os trabalhadores não querem isso tanto assim” e “podem meter numa enrascada quem lute por eles” (16).

Podemos aproximar os anciãos da peça ao tipo que Jean-Claude Milner (2002: 46) chamou de “velho sinistro”: “Velho, qualquer que seja a sua idade, sinistro, qualquer que seja seu aspecto”; essa figura “renunciou a desejar e passa seu tempo pondo medo nos outros”, designando o horizonte da Revolução “como deplorável e pouco sério”; assim “ele deprime e a juventude o despreza”. Tal juventude seria “um tipo em si”: seu vigor “deve reasssegurar qualquer um que canse de esperar provas tangíveis” da possibilidade da Revolução; sua ignorância “seduz aqueles que sabem” e sua inexperiência dispensa “lições pretensamente tiradas da experiência”, as lições cínicas da pós-história, que aliás “dizem sempre a mesma coisa”, isto é, dizem “justamente que [tudo] é sempre a mesma coisa e que, portanto, não há jamais Revolução” (47). Se é assim, podemos compreender a disputa entre Ulrike e os anciãos pela guarda e formação dos jovens príncipes como luta pela própria existência de uma juventude (no sentido proposto por Milner). Se o coro dos pais vencer, haverá apenas “velhos sinistros”, de todas as idades, esses que exclamam: “não queremos ler livros nem brochuras, quando vemos como alguém tem uma relação e um fogo no coração” (UMS 17). Para eles, “ninguém mais vê necessidade de revolta, nem mesmo um germe que se pudesse sufocar”, e o terrorismo de esquerda “é só petulância

de gente jovem que não quer fazer nada além de beber Coca-Cola em países distantes e pertencer a eles” (18-9). Por isso eles mesmos afirmam terem desistido do “esforço de ser um ser humano (...) e decidimos tranquilamente pela morte, pois: Para que ser um ser humano, um ser humano já se é sozinho” (20).

O conservadorismo dos pais parece advir de um grande e múltiplo ressentimento: por não ter podido fazer a Revolução, por não ter tido a coragem de tentar; por mesmo abjurando o socialismo não ter encontrado riqueza, influência ou convicção (“não temos convicção alguma, isso ficou para trás, e mesmo como direita somos quase totalmente ignorados” [23]); por sua ex-esposa ter preferido dar a mão a desconhecidos, ao invés de tornar-se também uma “velha sinistra”: “pudemos originalmente compartilhar a crença de vossa mãe em reformas”, até que “não a seguimos mais adiante, não nos foi mais possível”, mas “ela é que tinha que nos seguir, a experiência está do nosso lado” (24). Se vimos que o ressentimento, como autodesignação melodramática da posição de vítima, era um risco a ser constantemente combatido pelo feminismo, ele aparece novamente aqui, mas como próprio de uma geração que abdicou das esperanças e tentativas de construir um mundo melhor, e por isso precisa atacar os que não se conformaram, para amenizar a própria consciência: “pois da vossa mãe a boca ousou enunciar o desejo que os outros sempre mantêm oculto” (21). Essa fala ressentida abre caminho também para um discurso machista, que vê no feminismo uma forma de dominação sobre os homens (como vimos no início de *Faust(a)(não tá)*), supostas vítimas que acusam as mulheres de serem ressentidas e vitimistas: “a espada de juiz, com a qual nos condecoramos, é odiosa em mãos femininas, e justo as mulheres são as mais militantes,”¹¹⁹ mas “o mundo não acredita na justiça se ela vem das mulheres” pois “assim que uma mulher se torna a vítima, aí nunca mais um juiz pode falar de justiça, aí é melhor ser criminoso!” (21-2).

Porém, a própria Ulrike não vê sua própria ação de modo mais otimista: “simplesmente imaginamos que algo tivesse um sentido, mas já fazia tempo que não sabíamos qual poderia ser ele afinal” (25). Sua autocrítica se mescla à nostalgia de um tempo em que a ação ainda parecia possível, e mais especificamente em que algo pudesse ser movido pelo pensamento, quando os intelectuais militantes discutiam e escreviam, e “naquela época gente de verdade nos lia, naquela época informação era discussão, hoje é uma mercadoria” (ibid.). Agora, no limbo entre clandestinidade, prisão e morte, Ulrike mostra ter aprendido que “só com tagarelice não se pode transformar a cena do político, de todo

119. Para Fleig (in Birkner et al. 2014: 157), um dos interesses da peça é o fato de uma grande quantidade de mulheres (maior que de homens) ter se envolvido em movimentos políticos violentos na Alemanha.

modo não radicalmente, e muito menos pela luta de alguns poucos com armas”; ao mesmo tempo, “não queremos saber disso, também não precisamos, pois nada deve distrair os lutadores” (25). Já o quadro que ela pinta do porvir da Europa (do futuro em relação à sua época, ou seja, do tempo em que a peça foi escrita) curiosamente parece mais positivo e utópico do que o oferecido pelos anciãos, pelo menos a princípio: “aqui onde estamos será Europa, e então seremos todos europeus” (27); nessa Europa unificada (a União Europeia como continuação da reunificação alemã) os príncipes “podem crescer em paz e escrever vós mesmos, se quiserdes e o que quiserdes e contra quem quiserdes” (29), e até a direita parece retroceder em prol de governos supostamente mais humanitários e progressistas. Mas esse aparente otimismo só reforça a crítica de Meinhof e Jelinek à suposta utopia europeia. Pois, se agora todos são europeus, “como tal nos portamos por aí, por toda parte, como sujeira que resta nos sapatos, pois nós mesmos não somos nada, somos os restos da Europa, e o trabalhador não é ninguém, afinal ele é o primeiro a se tornar um resto descartável” (27). Se os príncipes têm total liberdade de expressão, podendo escrever o que quiserem e contra o que quiserem,¹²⁰ e de fato “mesmo se nem quiserdes” (29), é porque escrever o que quer que seja já não terá efeito algum. Finalmente, se a direita saiu do poder foi só porque “foi processada judicialmente” (ibid.), sua imagem estava manchada e era seguro esperar que a esquerda não buscaria nenhuma mudança radical.

Mesmo assim, algo nela não esmorece: não a esperança, mas o ódio (lembramos de *Rosamunda*, a princesa-escritora, a mais próxima de Ulrike): “Nunca se extinguirá meu ódio contra os pais, diante de cuja pretensão jamais poderei ficar tranquila”, sendo que “mesmo meu insucesso tem muitos pais, e lá atrás vejo mais, ainda mais pais, creio que fora todo mundo é pai” (26).¹²¹ O que se pode ler como: todos são “velhos sinistros” a serem atacados pelas mães: “A mulher sempre precisa julgar, sem nem conhecer a lei, isso vem de sempre ter que arrumar tudo em casa e na vida, pois o pai nunca tem tempo

120. Bettina Röhl, a já mencionada filha de Ulrike, de fato se tornou jornalista, ficando célebre em 2001 ao descobrir e revelar fotos de juventude do então Ministro das Relações Exteriores Joschka Fischer, do Partido Verde, as quais mostravam-no agredindo policiais em um ato violento da esquerda em 1973; ela o acusava de ter se envolvido com os movimentos radicais desde 68. No mesmo ano ela atacou na imprensa o célebre *soixante-huitard* Daniel Cohn-Bendit, lembrando passagens de um livro escrito por ele em 75, em que supostamente fazia uma apologia da pedofilia (com isso Röhl deu munição aos ataques da direita europeia contra Cohn-Bendit, que até hoje repetem essa polêmica). Ela também escreveu *So macht Kommunismus Spaß* (“Assim o comunismo é divertido”), livro sobre as posições políticas de seus pais.

121. Helga Gallas (in Gutjahr 2007: 101) lembra que “a geração de 68 é também chamada aquela ‘sem pais’”, na qual “o não-reconhecimento da autoridade paterna se direciona contra a geração dos pais que não queriam desempenhar seus papéis: esses pais e mães não queriam assumir nenhuma responsabilidade, não queriam ter ouvido, visto, sabido nada” (sobre os crimes nazistas); contra essa recusa do papel de autoridade e responsabilidade, “seus filhos foram movidos pelo anseio por inequivocidade, por completude, combinado com fantasias de onipotência: fazer-se porta-voz das massas exploradas, mas cegas”.

para isso” (29). Ulrike segue também defendendo o direito à violência: “E naturalmente pode-se atirar! Afinal também se pode atirar de volta, em legítima defesa. Então por que não atirar primeiro?” (30); Jelinek cita literalmente uma muito conhecida declaração de Meinhof em uma edição de 1970 da revista *Spiegel*: “nós dizemos, naturalmente, os tiras são porcos, nós dizemos, o cara no uniforme é um porco, não é uma pessoa (...), isso significa que não temos que falar com eles, e é até errado falar com eles, e naturalmente pode-se atirar” (Meinhof 1970: 75).

É quando entra em cena “um anjo da América, desgarrado, vindo do futuro, batendo as asas ferozmente, ainda que inutilmente”. Como o Coro de Anciãos, a figura do anjo também já aparecera nos *Contratos do mercador*, e também terá papel semelhante (mas não idêntico) aqui, qual seja, expor uma crítica da RAF segundo a qual “o terrorismo individual desse grupo e também de outros grupos de guerrilha urbana não pode ser compreendido como variante radical da política de esquerda”, pois se baseia em “distorções delirantes da realidade” e “faz muito mais o jogo da reação”, igualando-se à “criminalidade violenta da direita” (30-1). Por um lado, essa crítica supostamente neutra é na verdade própria à ideologia dominante, que mesmo em suas versões de esquerda se recusa a aceitar qualquer possibilidade externa ao campo consensual da democracia liberal.¹²² O anjo critica os modelos da RAF, emprestados de movimentos pela liberdade do Terceiro Mundo (ele cita explicitamente os *cocaleros* bolivianos) que não poderiam ser aplicados “nas metrópoles e relações das sociedades altamente industrializadas, parlamentares e ainda por cima democraticamente orientadas”; conclui-se que “todo o socialismo campesino, eu quero dizer, não é aproveitável para as cidades grandes”, onde “é preciso fazer algo diferente, mas o quê?” (32). A ausência de resposta é conveniente.

Mas vimos como a própria Jelinek, em *País.nas.Nuven.*, ligava a ação da RAF à perigosa tradição alemã que ia do Idealismo ao nazismo; e nem cabe imaginar que a violência de Meinhof e seus companheiros poderia ter sido vitoriosa. Donde a necessidade de pensar seriamente esse fracasso, sem reduzi-lo ao discurso pacifista e pós-histórico hegemônico. O que implica pensar os embates internos à própria Fração. A princípio pareceria que esses conflitos se dão entre Meinhof e Ensslin tendo Andreas Baader como

122. Talvez por isso o anjo seja “da América” e “do futuro”, porque – apesar das pretensões europeias de se distinguir do capitalismo selvagem americano pelos valores humanitários e pela cultura civilizada – com o abandono da luta anticapitalista a Europa teria como horizonte único a americanização completa. Contudo, também faz referência à peça *Angels in America*, de Tony Kushner, e mais diretamente quando o anjo entrar com “o laço da aids já em volta do pescoço” (UMS 87). Jelinek declarou que ela “está entre minhas peças favoritas, eu vejo a brilhante versão cinematográfica [de 2003] de novo e de novo. Ele [Kushner] provavelmente está mais próximo do que estou fazendo, mesmo que não experimente tanto com a linguagem, afinal vem de uma tradição completamente diferente” (Jelinek e Weinert-Kendt 2013).

pivô (Ulrike o chama de “Lord Leicester”, que em Schiller tem tal função). Mas o típico melodrama machista da rivalidade entre duas mulheres pela atenção de um homem jamais terá lugar em Jelinek. Desde sempre Ulrike sabe que o casal Ensslin e Baader (chamados sempre pelos nomes de guerra Hans e Grete, lembrando ainda Hänsel e Gretel, “João e Maria” dos Irmãos Grimm), verdadeiros líderes da RAF, não a veem como uma igual: “ele sempre dá preferência à rainha, maldade dele, ele nunca me atende” (32-3).¹²³ Uma vez todos presos, “eles não falam comigo, os dois”, e Ulrike se diz isolada “mesmo dos outros” membros da RAF, por ordens de Baader (34). Como a Maria Stuart de Schiller, Ulrike ainda deseja o apoio de sua rival: “Rainha, socorro! Fale comigo! E então me socorra! E fale comigo, sim, uma única vez! Por que não fala mais comigo, Grete? Hans? (...) Por que quereis acabar comigo agora? O que vos fiz?” (37-8).

Aqui vale fazer um parêntese: ao falar sobre a peça, Jelinek (2007: 15-6) cita “esse *mobbing* de Ulrike Meinhof pelos outros integrantes presos da RAF antes de sua morte” como “um enigma absoluto” – deixando claro que “inveja e ciúme de uma mulher contra sua rival em relação a um homem desejado (Lord Leicester/Baader) a meu ver não podem ter desempenhado nenhum papel” – e confessa: “não entendo essas mulheres”. Essa não-compreensão (e assim voltamos ao problema do realismo e da compreensibilidade da realidade), seria elemento fundamental a explorar na peça: “minha base para a escrita é o nada, o desconhecimento, o não saber sobre o que há” (18), e “essa completa opacidade (também para mim) das ações das minhas figuras (...) se funda nessa não-compreensão fundamental, pois uma compreensão das minhas pessoas agentes significaria sempre que pelo menos de algum modo também se compreende o mundo?” (16-7). O próprio fato de que as figuras “nesse caso não são inventadas, mas historicamente reais” significa paradoxalmente que são tanto mais “irreais, pois nada que se poderia saber delas (...) confluiria num saber seguro sobre elas” (17). Mas, admitindo que a própria autora, “não entenda absolutamente nada”, nem por isso se está condenado à pura incompreensão: pois Jelinek afirma deixar “as personagens entenderem algo através de si mesmas, algo que eu não entendo, no meu lugar de condução. Elas são mais espertas do que eu, mas através de mim” (18). A peça não existe para dar forma a um entendimento prévio que se julgasse ter, mas investiga o que não está claro, o que não se sabe ainda ou não se sabe mais.

Voltemos, pois, à peça, para buscar algo que elucide o enigma; não motivos pessoais (dramáticos), mas históricos, para o desentendimento no interior do grupo.

123. Para a historiadora Dorothea Hauser (in Gutjahr 2007: 44), Meinhof nunca foi “a ‘cabeça da terrorista RAF’, que o *Spiegel* queria ver nela” (a revista inventou a célebre alcunha “Grupo Baader-Meinhof”). Na peça, Gudrun dirá a Ulrike: “você enfim tem que nos reconhecer como liderança, tanto faz como se chama nosso grupo” (UMS 89).

Ulrike diz que Andreas “só quer falar, sempre, e então quer sempre fazer algo que nem faz ideia do que possa ser, ativismo cego!”, enquanto ela mesma aparece sobretudo como intelectual e escritora: “Tanto escrevi e escrevi e escrevi e pensei e escrevi e pensei e escrevi! E escrevi antes de pensar, e ainda pensei antes de excretar, não, escrever, antes de pensar” (33). A oposição dentro da RAF passa a ser, assim, aquela entre pensamento e ação. Ora, para Milner (2002), é justamente essa disjunção que marca a era atual, após o fim do “socialismo real”. Se “o nome de Revolução (...) dizia apenas uma única coisa: que é possível que se juntem os gestos da rebelião e a atividade do pensamento” (15), hoje “o espaço da junção é recolocado em questão, no que tange a suas leis e à sua possibilidade mesma” (51). Vivemos no “tempo do desenlace, no sentido de que tudo se desenlaçou”, isto é, “o pensamento se disjuntou de toda rebelião” e “a rebelião se disjuntou de todo pensamento” (51-2). Com isso, diante da exigência de rebelião, todo pensamento aparece como conservador; mas “se se exige o pensamento, um pensamento merecerá tanto mais esse nome quanto mais conservador de fato for”; pensamento e rebelião se definem pela inimizade mútua (ibid.). Essa mesma oposição é apontada pela historiadora Dorothea Hauser (in Gutjahr 2007: 41-2) nas integrantes da RAF: “Enquanto Meinhof, como ela dizia, queria chegar ‘da realidade à verdade’, Ensslin colocava a questão do poder” e defendia o “seu credo ‘fazer algo para que algo seja feito’”. Tratava-se ainda da contraposição de duas visões de mundo: “o determinismo marxista de Meinhof era oposto ao voluntarismo triunfal da RAF, que não queria a luta de classes e sim uma luta por libertação, mas sobretudo autolibertação” (48). Mas também podemos associar essa oposição àquela encenada por Schiller em suas duas rainhas, encontrando assim uma possível chave para compreender por que Jelinek lança mão desse drama clássico: Maria Stuart, de fé católica, representava a abertura da religião e da política para uma dimensão estética, enquanto a protestante Elizabeth restringiria ambas ao pragmatismo inimigo das imagens.

O desentendimento no interior da rebelião, mais que a repressão do Estado, causa o fracasso do grupo: “O Estado nem precisa fazer nada. Eles mesmos me matam, os camaradas” (UMS 39). A Revolução devora os próprios filhos, diz o lugar-comum, mas *antes mesmo de ter lugar*: “A revolução agora devora um filho seu, e sou eu, a isso digo, bem feito!”, diz Ulrike na peça (47). De modo que hoje, sem ser confrontado por nenhuma forma de resistência (“ninguém mais vai pensar sobre como uma revolução, qualquer revolução, poderia ajudar, nem mesmo a palavra será conhecida” [48]), o Estado pode abandonar sua função de repressão, como lamentam os príncipes: “como gostaríamos de ter vivenciado nós mesmos os aparelhos ideológicos repressivos, mas essa posição ofensiva só existiu para você, não tivemos essa opção. Senão teríamos podido nós

mesmos escolher a clandestinidade” (42). Que os príncipes sintam nostalgia pela repressão que nunca sofreram gera um efeito cômico, mas corresponde à ideia difundida de que hoje não se sabe mais quem é o inimigo a quem atacar. Sem a opção da luta direta e clandestina, sobram apenas “a alternativa esclarecida e a Caritas verde” (ibid.), os partidos da oposição “democrática” adaptada ao capitalismo liberal. Até os aliados “naturais” dos combatentes de esquerda, os trabalhadores que eles pretendiam libertar, se voltam contra eles (“As aias, trabalhadoras, diferente dela, fazem um motim”), identificando-se com a classe dominante por trabalharem em uma loja de roupas finas (onde Ensslin foi encontrada e presa), como se dissessem: “Pois como essa mulher nos trata? Se trabalhamos para a Linette! Não trabalhamos na Renner! Não na C&A, nem na Riachuelo ou no shopping! Também não somos umas quaisquer!” (56).

Um “Coro, qualquer um que ainda esteja disponível” vocifera contra Ulrike: “foge e fora e foi e fim dessa mulher, em seus olhos a luta de sua alma, isso jamais queremos voltar a ver, não, é nojento!” (ibid.), e se alegra com o fato de que “não vemos, não há mais visitas conjugais, ela está sozinha” (56-7). E esse mesmo coro comemora que nada mais mudará, apesar de que “tudo está mau assim como está. E tem que ser exatamente assim. Não, não, tudo já está bom assim como está. E tem que ser exatamente assim. Não, não, tudo na verdade está mau assim como está, e tem que ser exatamente assim. Logo estaremos todos mortos, hip hip hurra!” (59) Tudo parece em ordem, a Europa transformada em “utopia realista”, graças à democracia liberal e ao silêncio conformado dos últimos descontentes. Então por que Ulrike não se cala? “Não sei o que ela ainda poderia querer, vossa mãe, sendo que tudo está em harmonia” (62). E ela mesma admite: “não sei o que quero, (...) esqueci ou nunca soube o que é”, e mesmo assim “sei que tenho que fazer isso” (ibid.), como se algo inconsciente movesse seu engajamento, sua persistência numa luta perdida, desesperada. Pois esperança é justamente o que não há mais. A esquerda oficial ainda busca mantê-la, enquadrada pelo consenso democrático: “deveria ser traçada uma clara linha de separação” para “não reduzir a possibilidade de ação da esquerda pela solidariedade conosco”, isto é, há que apontar e expulsar os bodes expiatórios em favor de uma pacificação (voltaremos a essa lógica conservadora do bode expiatório no próximo capítulo), “pois isso não machuca ninguém além de nós” (ibid.).

Mas, se a esquerda oficial busca manter a esperança, o desespero para Ulrike não é rua sem saída, e sim única opção produtiva: “estamos cagando para isso, quando se precisa de uma esperança é que já se está perdido e derrotado pelo inimigo interior”; há que recusar toda esperança junto com “essa esquerda que simplesmente se chama assim e não age”. Ela ataca “vós, os incorruptíveis, que têm medo até de uma agulha de costura

que cutuca os outros, e seu grito de indignação, se é que ousam gritar, só sai no banheiro, espremido de suas gargantas redondas marrons”, sendo que “nunca sai nada dali, e seus olhos, esses estão abertos, voltados para a imagem da tv, enquanto o inimigo lá fora já se arma e se ergue” (ibid.). É interessante que o discurso passe da terceira pessoa (“essa esquerda”) para a segunda (“vós, os incorruptíveis”). É possível mesmo imaginar que Jelinek se dirige ao público médio do teatro alemão e europeu, público de “esclarecidos”, certamente contrários aos avanços dos setores mais conservadores da sociedade, mas confiando ainda no sistema democrático liberal para fazer frente a esses ataques. Esse endereçamento direto à plateia pode dar a impressão de uma aposta na comunicação teatral para “acordá-los”, “envergonhá-los” ou “conscientizá-los”.

Mas (como vimos no segundo capítulo) a dramaturgia da autora joga com essas admoestações apenas como mais um material no repertório de discursos a serem citados, montados e desconstruídos. E logo Ulrike também diz que “não cabe a nós dar o sinal para a revolução! Se o povo não se ergue por conta própria nada faz sentido, e por que acordar o povo, simplesmente não faz sentido, o povo não dorme nunca” (ibid.). E, se o povo não se ergue, é porque há uma falha nas teorias marxistas tradicionais, deterministas, que viam o comunismo como inevitável próximo passo da história, um materialismo dialético solidificado e automatizado; agora vemos que “a dialética, ela não é nenhuma linha reta, é simplesmente um fio no qual as pessoas se enroscam”. O que implica notar que “a consciência de escravo está quebrada, a contradição principal está superada, a contradição secundária não conta, isso não sacia o revolucionário nem o oprimido” e admitir que estão mortos os agentes habituais da luta, os “aparelhos trabalhistas tradicionais, também chamados de sindicatos, que se sentam entre os instrumentos e emitem um som na flauta, pois não sabem: Esse é seu próprio fôlego que se esvai” (64). Em suma: “a situação da esquerda, em toda parte apenas inimigos, não é boa, pois tudo, tudo só serve para a consolidação da dominação” (ibid.). Assim compreender a situação se opõe a transformá-la, assim o pensamento se afasta da ação e o sujeito se enrosca cada vez mais no fio da dialética, e de todo modo “não faremos falta, hoje já sei” (ibid.).

A primeira parte termina com uma última fala dos príncipes (que não aparecerão nas duas seguintes), sua contribuição mais longa – pois antes só proferiam algumas poucas frases, incertos na disputa entre pais e mãe. Agora parecem se decidir, atacando o pai e acusando-o de ser co-responsável pela morte de Ulrike: “sabemos, queridos pais, quem é que vai pôr em quem a culpa pela morte de nossa mãe, pois não quer ter culpa de nada, com certeza não somos tão idiotas e tão criancinhas como parecemos!” (65). Ironicamente, os príncipes dizem que o pai “é um homem bom e acredita na nova

Alemanha, bem, talvez não na nova, talvez comece com a velha, que quer ajudar” (66). E disso fazia parte tomar a guarda dos filhos: “fez-nos confiar em você como um pai” (ibid.), quis promover (controlar) a educação da nova geração. Mas para isso “mandais matar nossa mamãezinha! Bem, talvez não façais isso vós mesmos, mas permitis que façam!” (ibid.). Foi o pai que, segundo os príncipes, por anos “enviou jornais” para falar contra a RAF. Mas a virada dos príncipes contra os pais, em defesa da mãe, chega tarde demais. Pois “está feito o tirânico ato sangrento, o mais cruento horror de um morticínio deplorável de que jamais este país foi culpado” (66-7). Só resta lamentar a perda (“assim fazemos, par franzino, sem mãe”), e pedir que ela “por favor volte para nós, esperamos há tanto tempo!” (67). Os príncipes não voltarão a aparecer. O destino das novas gerações permanece incerto.

A segunda parte abre com uma longa fala da outra rainha. Assim, a peça repete a estrutura da *Maria Stuart* de Schiller, cujo primeiro ato apresenta a situação da personagem-título, enquanto o seguinte traz a perspectiva de Elisabeth. Também como naquela tragédia, a terceira parte trará o confronto das duas; mas aqui ela será a última (enquanto Schiller escreve mais dois atos espelhando os primeiros, abordando Elisabeth e depois Maria). Apesar de indicado que a enunciativa é Gudrun, o discurso abre com uma dúvida sobre quem fala de fato: “Agora nem sei mais quem fala de dentro de mim. Sou essa uma ou aquela outra? O que tenho certeza é: Sou a rainha” (68). A indeterminação parece contaminar a identificação dos lados da batalha a ser travada: “somos afinal nosso único amigo e ao mesmo tempo o inimigo, pois é” (68-9). Como vimos com Ulrike, os guerrilheiros tornam-se inimigos dos trabalhadores que pretendem defender; mas Gudrun vê isso como o fim da própria ideia de proletariado: “está morta aquela, como dizer de modo educado: aquela, ah sim, assim a chamam: Classe trabalhadora” (69). Como Elisabeth em Schiller, ela se diz escrava do povo, cansada de cumprir com “o serviço prestado ao povo, que não me quer. Governar, o que eu também não quero. (...) disso estou totalmente cheia. (...) Não me quero mais também” (ibid.).

Mas também vê como imperativa sua ação, por impopular que seja, e a defende: “Eu não sou desumana, só faço o necessário. (...) Ninguém quer agir, mas é preciso”, mesmo que isso signifique “abater bibliotecários ou tiras, (...) por mim ainda abatemos também todos os funcionários, se depender de mim, e os choferes também e os seguranças, melhor ela mesma acabar consigo, a humanidade” (69-70). Sua defesa é tão segura e determinada que se torna desprezo pelos que supostamente quer libertar: “das boas graças do povo não preciso, disso posso prescindir”, e ela também não pode fazer

parte desse “povo escolhido especialmente, que encomendamos do catálogo, só que infelizmente é grande demais para que pudéssemos ainda por cima caber todos nesse povo” (74). Mas essa condição de inimiga não parece lhe incomodar, pelo contrário, Gudrun parece exultar com a hostilidade da opinião pública: “inimigos, quanto mais deles melhor, que maravilha, acabam de me dizer que o mundo todo é meu inimigo (...), e se fosse mais do que um só mundo eu ficaria ainda mais contente” (82). Pois ela não quer ter e nem dar paz nenhuma, não interessa, a paz da democracia liberal nem a ação que ela permite: “sem curiosidade vagueio entre pelas prateleiras onde minhas ações ainda jazem para uso único, (...) sempre neutras, o ser humano escolhe e leva o que quiser”; liberdade e ação dentro da sociedade atual significam apenas poder escolher “a mercadoria que tira sua liberdade e o incita ao abuso”; o consumo se torna vício, “pois essas mercadorias, aparentemente elas lhe prestam serviço, mas na realidade é ele que serve ao serviçal, para poder comprar de novo novas mercadorias” (73-4).

A única alternativa é, pois, escapar dessa sociedade, rejeitá-la; o desprezo pelo povo produz tanto um narcisismo quanto um culto a Baader, que resulta num desejo crescente de isolamento, que afastará o casal de Ulrike. Voltamos à oposição entre pensamento e rebelião, agora do ponto de vista contrário. Dali Ulrike aparece como totalmente inútil, “nem é possível te socializar como meio de produção, pois o que você produz no começo nem queríamos, e hoje também não queremos mais”, isto é, “a maldita escrita que você excreta como cachorros excretam urina em todo canto” (74-5). Os escritos de Meinhof perdem qualquer utilidade por excesso de reflexão, que os faz atrasar: “não queremos isso que você espalha por aí, além disso outra vez você não cumpriu o prazo em que esse paper específico era desejado e exigido” (75). Por isso Ensslin e Baader querem se livrar dela, “para nós você se tornou pesada demais, irmã”, e não se abalam com seu suicídio: “agora você está morta e pela sua própria mão. Deixamos você na mão, (...) mas não faz mal” (ibid.). Vale notar a relação peculiar entre o voluntarismo rebelde e antiintelectualista de Gudrun e o diagnóstico da impossibilidade de toda ação: “temos que nos conformar com o fato de nossas lutas terem sido sem consequência, e lutas sem consequências a longo prazo são impossíveis”; como se só restasse a rebelião cega numa situação que o entendimento vê como sem saída, num momento em que o pensamento não pode ter efeito, o que é descrito de maneira grosseira por Ensslin: “essas manchas do seu pobre corrimento no forro da sua calcinha, elas foram, hoje sabemos, sua última marca sobre a terra”, mais marcante que seus escritos (75-6). Meinhof é ainda acusada de “se estilizar como vítima, isso nos deixa, o grupo todo, loucos” (76); contra isso, a rainha advoga “a coragem para a decisão”, para encontrar uma solução, ainda que “levando em conta a situação aquilo que chamamos de solução não pode querer dizer nada senão o

suicídio” (77-8). Para Milner, se o pensamento se torna conservador quando se afasta da rebelião, esta ao se afastar do pensamento só pode se unir à morte, não mais “um fim possível da rebelião (se rebelar é desprezar a morte, não temer por si, não temer matar)”, mas a partir de agora “a única capaz de assegurar a ausência de pensamento pela qual se reconhece a rebelião verdadeira” (52). E isso simplesmente porque “a morte é a coisa mais besta do mundo”, uma “conduta mortal” é a única que afasta “não apenas toda conduta razoável, mas toda conduta racional e toda conduta refletida” (ibid.).

Em contraposição a esse discurso, Ulrike (a rubrica “*off?*” sugere, incerta, que sua voz possa vir gravada apenas), resume a questão como uma “disparidade entre nossa cabeça e nossa ação”, disjunção que não deve surpreender, pois “sempre já foi a contradição fundamental” não só do revolucionário, mas “também no mundo do trabalho e da divisão do trabalho”, resolvida agora pelo simples fato de que “o trabalho aqui [na Europa] não tem mais lugar, se alguém perguntar, o trabalho, obrigado por perguntar, agora chegou bem à China” (86). E ela ainda tenta justificar a posição de vítima denunciada por Gudrun, explicando a necessidade da prisão, e transformando por um salto conceitual o fracasso em estratégia bem-sucedida. Afinal, se o intuito é mostrar “que esses confrontos, também armados, podem ser levados a cabo”, inclusive “ações onde nós vencemos e não onde o outro lado vence”, e se para isso, por um lado, “naturalmente é importante que não sejamos pegos”, por outro lado “naturalmente eles tinham que pegar aqueles que levavam adiante a guerra”, ou seja, a prisão prova que os terroristas conseguiram incomodar mostrando que a ação é possível (85).

É quando volta o “Anjo desgarrado”, agora com “o laço da AIDS já em volta do pescoço e num banquinho, pronto para o salto, [ele] dá um passo e grita o resto se enforcando sobre o palco, mas no fim consegue se libertar do laço outra vez” (87). Ele assume outra vez o papel de expor a situação de modo mais teórico: aponta “um erro completamente catastrófico”, que consistiria em querer substituir “o modo formal por uma forma material de democracia”, isto é, buscar aprofundar e realizar os princípios democráticos pressupostos mas não concretizados no sistema liberal. Isso “não leva a nada senão o impedimento do socialismo”, pois “uma forma de governo democrática não vai nunca nunca nunca nunca, digo pessoalmente: jamais cumprir sua promessa” (ibid.). Seria o caso de deixá-la “sem receio para a direita, e isso quer dizer para o terror de direita, pois ele com certeza virá, podeis contar com isso, já vai ser embalado para vós, já está sendo preparado”. Ora, não é isso que se vê em toda parte quinze anos depois da estreia da peça? Se apenas a direita ousa formular as limitações do sistema democrático existente, enquanto a esquerda se ocupa em “escapar à criminalização” se distanciando “da loucura

e das ações violentas”, e alegando que “tanto faz de que lado venha esse terror”, de todo modo “ela não foi”, pois “ela é democrática como todos nós, santa santa santa” (ibid.), o caminho está livre para o advento do pior.¹²⁴

Persistindo em se diferenciar de Ulrike, Gudrun volta a falar, censurando o fato de que “na realidade os pensadores, sim, vós sempre vos mantivestes de fora”; ela admite que “eu mesma também sou uma pensadora, mas lutei contra isso em mim” (87-8). Isso significaria que, se “eu mesma sempre só escrevi, seu erro foi ainda por cima acreditar no que escrevia”; mas novamente ela confessa: “eu também acreditei”, mas isso não teria importância porque “chega uma hora em que há somente o ato!” (88). O ato seria imperativo, ao contrário do pensamento, pois “com as pessoas não há conselho nem consolo nesses grandes assuntos, é como sempre digo, e já não querem ler”, de modo que “nem mesmo o honrado e corajoso povo te entende” (88-9). E, se “também não entende o meu Hans”, é só porque ele mesmo “não quer que o entendam”, mas apenas “ser um grande exemplo selvagem” (89). Resta uma conclusão dúbia para o discurso de Gudrun. Por um lado, é preciso “aprender a esquecer aos poucos quem somos, pois não somos mais ninguém, e ninguém é por nós” (91); os rebeldes estão escondidos na clandestinidade, presos numa cela ou mortos e enterrados. Por outro lado, “até através desses muros do nosso cárcere vaza já hoje alguma coisa, escondida nos bilhetes ou enfiada em documentos ou livros ocultos”; o fim não parece tão definitivo: mortas, as figuras ganham lugar na história, uma sobrevivida para além de suas pessoas, como ideias que podem sempre serem retomadas e ressurgir vivas: “voltaremos a nos levantar, tanto faz de onde, não se preocupem!” (92).

Como diz Nicolas Stemmann (in Gutjahr 2007: 137), o primeiro a encenar mais essa peça de Jelinek, “envelhecer, isto é, viver, é talvez a melhor receita contra a mitificação”, isto é, talvez se Ulrike e Gudrun não tivessem morrido as suas lembranças seriam menos vivas; pois “na sociedade midiática a morte é a parente direta do mito”, e assim “desmente a si mesma”: seria possível dizer que “as terroristas mortas em 1976 ou 1977 são imortais” enquanto “os sobreviventes (...) por sua vez morreram faz tempo” (tornando-se “velhos sinistros”). Ora, voltamos à discussão inicial sobre as figuras da peça como personagens

124. Mas já no começo do século Žižek (2000: 210) alertava que só a extrema-direita “mostra hoje a paixão política autêntica de aceitar a luta”. A esquerda, mesmo odiando esses direitistas, sentiria “um tipo de alívio com o seu aparecimento – finalmente, no meio do reinado da administração pós-política asséptica dos assuntos públicos, há alguém que revive uma paixão propriamente política de divisão e confronto, uma crença comprometida com os assuntos políticos, embora em uma forma deploravelmente repulsiva... Assim estamos mais e mais profundamente presos em um espaço claustrofóbico dentro do qual só podemos oscilar entre o não-evento do funcionamento sem percalços da Nova Ordem Mundial global capitalista liberal-democrática e Eventos fundamentalistas (o surgimento de protofascismos locais etc.) que temporariamente perturbam a superfície calma do oceano capitalista” (ibid.).

reais. Jelinek (2007: 16) insiste que, como autora, não se move “no mundo, mas no escrito”, isto é, “no que foi escrito sobre as duas rainhas e as duas terroristas”; por isso a peça e suas figuras “não têm nada a ver com o ser-no-mundo, só com essas descrições nas quais me embaraço”. Outro modo de dizer isso é: o assunto de Jelinek não é a RAF como realmente foi, mas o *mito*, sobretudo *tal como subsiste hoje*. Benjamin von Blomberg (in Gutjahr 2007: 111-2), outra vez *dramaturg* na encenação de Stemmann, nota que “Jelinek não se interessa pelo teatro documentário, pela tentativa de uma escrita histórica objetiva”. Sonja Anders (ibid.: 109), *dramaturg*-chefe do Thalia Theater onde a montagem estreou, afirma que ela discorre “sobretudo sobre o hoje, sobre imagens, mitos e atitudes de hoje”. Para diversos intérpretes (ver por exemplo Calpe 2015 e Klein 2012), o objetivo da escritora com a obra é *desconstruir o mito da RAF*, remetendo à postura brechtiana-barthesiana de Jelinek no início de sua carreira. A versão jelinekiana do drama histórico se aproxima da famosa tese de Walter Benjamin (apud Löwy 2005: 65), que diz que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’”, noção ingênua e ideológica de realismo, mas “apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”. Perigo que também implica que “também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso” (ibid.). O segundo ato acaba com um “Anjo qualquer (o que se pode fazer, ele não escuta e não estanca! Simplesmente deixemos ele entrar em cena na tv, é o único lugar onde de fato ninguém o escuta agora)” (UMS 93). Colocando-se como testemunha privilegiada (“do alto sei tudo melhor e vejo tudo melhor”), ele diz se preocupar com “o que nos enobrecerá e nos eternizará” (pois o anjo fala na primeira pessoa, depois de declarar que “a partir de agora também me incluo na conta”), isto é, “a última coisa concedida aos náufragos: não um tempo para chorá-los, mas pelo menos não deixar a reputação póstuma totalmente nas mãos desses porcos que só conhecem seu sistema porco” (ibid.). Trata-se de saber se algo escapa da ideologia dominante, com a qual se prende “o povo crédulo e convicto, exatamente como tentaram fazer conosco, mas dessa vez não deu certo” (ibid.). Ora, de modo surpreendente em uma peça marcadamente pessimista, o anjo afirma que a neutralização dos rebeldes *não teve sucesso*, ainda que pareça e assim tenha sido vendida. Ao lado do mito, ou seja, para além da sobra visível daquilo que as figuras históricas foram, algo segue em latência, virtualmente existente ainda que atualmente impossível.

Numa primeira camada de leitura, temos “o exato oposto do que a Fração do Exército Vermelho pretendia: ela não fez romper o sistema, mas contribuiu, de certo modo, para estabilizá-lo, consolidá-lo” (Klein op. cit.: 62). Estamos ainda em uma perspectiva realista, baseada na experiência do fracasso das fantasias e do princípio de prazer, e na aceitação do realmente possível como quadro inescapável de ação. Então o

que é que não foi aprisionado, o que escapou ao sucesso do sistema? Mesmo admitindo que “não sei o que tem que acontecer para que enfim aconteça alguma coisa” (UMS 97), mesmo sabendo que “ninguém nos escuta”, ainda que “nem mesmo o próprio desejo o ser humano escuta”, mesmo assim a boca “ainda ousa pronunciar” esses desejos: “sempre sigo falando, ninguém pode me parar” e isso “já basta” (99), *isso se move*.¹²⁵ O que a insistência das figuras em suas posições – seus discursos, sua existência enquanto seres de fala (*parlêtres*, para Lacan) – traz, como camada subjacente ao possível, magma esperando irromper na superfície, quebrando a estabilidade do realismo anunciado, deverá ser uma *política do impossível*, tendo no fracasso seu ponto de apoio paradoxal.

Com efeito, a terceira e última parte começa (após a breve rubrica “e: ação!”) com Gudrun citando a Elisabeth de Schiller: “Quem foi então que nos anunciou uma mulher prostrada? Uma ainda e sempre orgulhosa é o que encontramos, de modo algum abatida ou amansada pelo infortúnio!” (112). Ela parece querer suprimir essa sobrevida insistente de Ulrike, esse resto inapagável que vê justamente na dimensão da linguagem e do pensamento, considerada conservadora e desprezível: “Fecha esse bico e fica no buraco e enfia esse teu cérebro no cu e aí vai se enforçar nas toalhas listradas rasgadas, pois não tem mais nada a oferecer” (114). Ou ao menos “faz logo qualquer outra coisa de que ainda for capaz”; como se a ação não fosse gesto transformador, mas escape ou alívio em relação ao incômodo do pensamento. A rebeldia voluntarista de Gudrun se revela um tipo de *passagem ao ato*, no sentido lacaniano: “uma resposta pela qual ignoramos a questão” (Dupré apud Salecl 1993: 3). A ação contra a ordem pode na verdade visar a recriá-la, “salvar toda a ordem simbólica de sua inconsistência e impotência”, como propõe Renata Salecl (20). Já o pensamento e a escrita, campos de batalha escolhidos por Ulrike, não se prestam facilmente a isso. Como diz Gudrun, “as palavras são mais difíceis de dominar do que a própria vida (...), uma vez que saíram, essas palavras, nenhum comerciante as aceita de volta” (UMS 118). A reflexão sobre a escrita explicita a aproximação entre a própria Jelinek e Ulrike, que, contra o voluntarismo irrefletido de Gudrun, defende o direito ao questionamento radical: “Ainda vai me esfregar na cara as minhas dúvidas, são a única coisa que eu mesma me esfrego na cara, para conseguir me mover, são como a cenoura diante do burro, sigo sempre correndo atrás dela como um animal estúpido” (119). Essa defesa não é escolha cega, e sim mergulho nas contradições da posição tomada, aceitação de suas limitações e consequências, inclusive a necessidade de

125. Žižek (2017: 79-80) vê na arte “uma tentativa de *depôr*, ‘deitar’, na pintura essa dimensão” formada pelo “objeto traumático que irrita e enfurece, rejeitando sua inserção na série de objetos ordinários”, excedendo a ordem do Ser sem nunca ser estabilizado: “*ça bouge*, como dizem em francês”. Essa deposição significaria “exorcizar” a dimensão traumática “externalizando-a no objeto da arte” (80).

constante autodesconstrução, recusada pela adversária: “Agora quer autocrítica? É sério? Não podemos, simplesmente, criticamos sempre os outros”, pois “se nos criticássemos a nós mesmos o grupo todo ia desmoronar no instante exato, (...) no xadrez não temos nada senão a coesão interna, que você quer detonar, sua puta estúpida!” (124-5). Interromper o trabalho do pensamento, a transformação da crítica em autocrítica, é paralisar o movimento produtivo do pensar em prol da doutrina acabada. Por isso Gudrun decide e declara não ter “mais nada a escrever”, nada a acrescentar a “aquilo está escrito, as toneladas, muitas milhares de toneladas de escritos, essa merda velha de centenas, sim, milhares de anos”, e “o que não escrevo mais, o que escrevo, o que os outros já escreveram ou não, tudo isso sou eu” (126-7). A identidade de Gudrun se determina plenamente, sem espaço para mudança, de modo a permitir a ação, supostamente.

Já Meinhof confessa ser “mesmo uma desertora”, definida pela evasão da própria identidade, uma fuga não “de vós, mas também de mim mesma, eu era mesmo uma vaca elitista, não posso nomear de outra maneira o que era e sou, queria saber tudo melhor e por mim mesma, sozinha, ao invés de vos ouvir, uma maldita putinha intelectual, sim” (132). Ela assume que sua “politização fracassou, boiando impotente rumo ao nada, pois politizar significa lutar, significa quebrar as pernas do próprio tira, aquele dentro de si” (ibid.). Ulrike admite ter falhado, mas essa admissão de fracasso também é recusa do critério de sucesso oferecido por Gudrun. E se a escolha é entre “RAF ou morte, então a morte é o mais adequado para mim” (ibid.). O suicídio de Meinhof é um ato trágico, certamente, parecendo sublinhar a futilidade de todo intento revolucionário. Mas é, também, um *ato*, que deve ser entendido como um modelo diverso do oferecido por Gudrun; não por acaso para Lacan o suicídio é o único ato bem-sucedido, devendo ser mesmo adotado como modelo: “todo ato é um ‘suicídio do sujeito’”, que então pode até nascer de novo, “mas apenas como um novo sujeito” (Žižek 1992: 93). Nessa ideia de ato, como temos visto desde o primeiro capítulo, é a posição de *morta* que abre espaço para outra forma de produtividade, sem eficácia, sem cálculo, espectral. Negatividade de modo algum estranha a certo teatro brechtiano: já nas “peças didáticas” a lição principal era aprender a morrer. Lehmann (2016: pos 7207) vê aí uma *desdramatização* da morte, uma ativação que “se distancia dessas formas dramáticas nas quais a morte manifesta uma última passividade, algo sofrido, uma radical impossibilidade”. Pelo contrário, a morte em Brecht é *Weggabe* (dar, desfazer-se) e *Aufgabe* (tarefa, mas também desistência) do sujeito, é uma “pluralização e coletivização”, uma desindividualização na “experiência de uma sociabilidade, um estar conectado que o expande infinitamente” (7133).

O Anjo desgarrado reflete: “o túmulo protege, não meramente do pensamento e da lembrança, protege também, agora ouçam todos aqui: do próprio esquecimento!”; afinal, “em trinta, quarenta anos ainda vão estar falando de vós ou talvez fazendo exposições ou também simpósios e congressos e workshops” (136-7). E, é claro, peças de teatro. Esse parece ser o ponto de partida da montagem de estreia de *Ulrike Maria Stuart* no Thalia Theater de Hamburgo, por Nicolas Stemann, que “encena a si como nascido depois de 1968 e seus efeitos nos anos 70, e na execução eleva a leitmotiv a frase (dos príncipes): ‘Ah, como gostaríamos de ter vivenciado nós mesmos os aparelhos ideológicos repressivos’” (Ulrike Ha 2009: 340). Klein (in Gutjahr 2007: 76-7) destaca a mesma fala, que atribui a um sentimento de resignação da geração do diretor diante do poder tornado abstrato na sociedade globalizada. Vejamos como Gerald Siegmund (2010: 399) relata a cena inicial da encenação:

A cortina de veludo vermelho que oculta o palco se abre e cospe para fora o corpo de um ator. Com um vestido verde espalhafatoso e sapatos vermelhos de salto-alto, ele cai sentado tentando se orientar. Foi jogado ali contra sua vontade. Relutantemente, confronta os olhares da plateia sentada ali em expectativa. Com medo, tenta fugir e entrar de novo no útero que o expeliu. A cortina se abre novamente e ele sai voando de l uma segunda vez, uma peruca com longos cabelos castanhos e uma pilha de papel em suas mãos. Pega o roteiro e tenta ordenar as páginas. Um casaco bege comum vem voando até ele. Com o casaco e a peruca sob o braço, ele começa a ler, hesitante: “*Ulrike Maria Stuart*, de Elfriede Jelinek”. Um retrato de Ulrike Meinhof é projetado sobre a cortina, e o ator (...) olha para ela como sinalizando sua angústia sobre como representá-la adequadamente. A fotografia de Meinhof do primeiro cartaz de ‘procurados’ da RAF, de 1970,  signo de toda a encenação: ela está em busca da elusiva Ulrike Meinhof.

Nicole Kandioler (2008: 343) observa que,  medida que a cada etapa os atores parecem se perguntar “como vestir isso, como ler isso?”, é tematizada justamente “a dificuldade de lidar com a peça”; a própria peça  experimentada e abandonada como roupas “que ela arrasta consigo”, as cenas “se degeneram, caem num sentimentalismo ou, pelo contrário, perdem o sentimento, sempre de novo alguém apanha o manuscrito e começa do zero: ‘*Ulrike Maria Stuart*, de Elfriede Jelinek’”.

s diversas tentativas correspondem diversas versões de Ulrike Meinhof, elaboradas sucessiva ou simultaneamente por atores e atrizes diferentes, como em uma competição ou um teste para ver quem ganhar o papel [fig. 18] – também refletindo algo da rivalidade exposta no texto. “Dependendo de você escolher ficar do lado do primeiro, segundo ou terceiro ator, Ulrike  uma vaca histrica, uma ideloga de sangue frio ou movida por emoções e crenças verdadeiras”, avalia Siegmund (op. cit.: 400), descrevendo as três atitudes diferentes como três tipos de *gestus* no sentido brechtiano – o gesto social pelo qual o ator apresenta criticamente a personagem. Como Brecht, Stemann “usa os sistemas de signos do teatro, voz, figurino, texto, adereços e corpos” para criar “papeis e situações reunidos no aqui e agora da situação teatral”, evitando a profundidade

psicológica ou a encarnação (402). Mas aqui o que se apresenta não é claro e distinto: “vemos e ouvimos três Ulrikes que são ao mesmo tempo também príncipes, velhos, vilhas de Ulrike, os atores (...) e algo intermediário – atores fora da personagem que não são idênticos aos atores que fazem os papéis”; ao mesmo tempo, “os atores sabem muito bem que nunca podem ser o que a memória quer, já que sempre também referem uns às versões de Ulrike dos outros” (400-1). Somam-se a essas três ainda outras figuras: uma mais velha, como poderia parecer hoje se não tivesse se suicidado na cela da prisão, uma projeção que mescla a imagem de Meinhof com a da chanceler Angela Merkel, e mesmo uma figura vestida como uma enorme vagina de pelúcia e que por vezes fala como se fosse a própria Jelinek. Com isso, “o significado ‘Ulrike’ não é incorporado metaforicamente”, mas antes “criado como efeito espectral do diferimento metonímico, uma cadeia de significantes que temporariamente representa ‘Ulrike’” de modo sempre incompleto, inacessível e inconsistente (401).



Fig. 18. *Ulrike Maria Stuart*, direção Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburgo, 2006. Foto: Arno Burgi.

Mas, para Siegmund, essa incompletude é que seria “a porta para a memória”: não confiando nas perspectivas individuais, mas contrapondo-as ao discurso público sobre a RAF, mantendo as questões do passado e nossa relação com ele abertas (ibid.). Na narrativa histórica há um *resto* insolúvel “entre Ulrike a jornalista-intelectual, Ulrike a terrorista justificando o uso de violência (...), Ulrike a mãe que abandonou suas filhas como uma Medeia, e Ulrike a estrela *pop*” (403). Já no texto de Jelinek o anjo avisava que, transformada em mito, em fetiche, em objetos de consumo e filmes de ação aos moldes hollywoodianos, “vossa memória com certeza não vai viver bem lá em sua miséria sorridente” (UMS 137). Mas um fantasma permanece assombrando por trás das imagens prontas e congeladas, abrindo-as para novos olhares e questionamentos, para a dúvida sobre o quanto essas figuras do passado de fato passaram, o quanto suas promessas não cumpridas foram definitivamente frustradas ou permanecem em aberto. Pois “o próprio de um espectro, caso isso exista, é que não se sabe se ele testemunha retornando de um vivo passado ou de um vivo futuro, pois a aparição já pode indicar o retorno do espectro de um vivo prometido” (Derrida 1994: 136). Stemann (in Gutjahr 2007: 125-6) aponta uma contradição como motor da peça: “achamos a RAF tão ridícula e nisso estamos certos”, mas sabemos também que “a vida para além de todo ideal é simplesmente banal”; “podemos rir disso o quanto quisermos”, mas “não dá para nos encontrarmos no mundo com toda a injustiça e nos resignarmos numa falta completa de utopia”.

É curioso que as leituras da peça costumem se dividir justamente entre essas duas posições. Alguns insistem em ver ali um enterro crítico dessas figuras do passado, tanto ridicularizando o impulso à ação como jogo infantil (como numa cena em que os espectadores são convidados a lançar bombas de água em bonecos de políticos sobre o palco, numa espécie de programa de auditório) quanto “à medida que se refere permanentemente ao fato de que na RAF falar e escrever não se tornou ação” (Klein in ibid.: 72), aqui encarnado nos monólogos enormes dos quais “nada, mas nada mesmo, resulta”, num final “realmente trágico, catastrófico”: “onde a linguagem acaba, ali está o nada” (Blomberg in ibid.: 115). Mas para outros críticos o interesse da encenação de Stemann está justamente no momento “quando a busca da nova geração faz água, quando o desamparo real se estabelece na sala e seu narcisismo, que em alguns momentos se assemelha bastante ao da RAF, se perde e deixa-os ficar aí, nus”; é aí que se perceberia “algo de um possível começo” (Anders in ibid.: 117). Como observa Siegmund (2010: 403), a própria peça não julga, mas mantém vivo o fantasma ao “lançar todas as vozes, imagens e mitos ao ar, onde flutuam sobre nós sem ser capazes de decantar assumindo a forma estável e identificável de um corpo”; não há lugar seguro do qual o espectador possa compreender plenamente esse passado a ponto de poder concordar ou discordar.

Podemos traduzir isso como um impasse entre nosso julgamento sobre o projeto da RAF e a experiência de nos vermos julgados por ele. Algo semelhante ao que faz Derrida (op. cit.: 138) “inverter a perspectiva” e dizer que “o espectro primeiramente *nos vê*”, isto é, “sentimo-nos observados, às vezes vigiados por ele”, e isso “antes mesmo que o vejamos ou que não vejamos”. Ora, não há nesse olhar indeterminado do espectro, nessa transformação do espectador em objeto de observação (mas não simplesmente pelos olhos dos atores), algo daquela “linguagem não significativa das obras de arte” que Adorno (1982: 132) traduzia com os versos de Rilke: “Pois [ali], não há lugar / que te não veja”? E de que o poeta tirava a conclusão imperativa: *Precisas mudar de vida*?

É esse modo peculiar de assombração que o filósofo francês vê tanto em Marx quanto em *Hamlet*, e essa dupla fonte é também o que está em jogo aqui. Pois se “o comunismo sempre foi e será espectral” (Derrida op. cit.: 136) é porque sua continuidade depende dessa existência fantasmagórica que “é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e o que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para se ver” (138). Ou sobre um palco: poderíamos mesmo dizer que a luta comunista sempre teve algo de *teatral*, como a produção estética do passado na montagem de Stemmann explicita. “Digam-nos, pais, ela está morta?”, perguntam os príncipes sobre sua mãe Ulrike, e o coro de anciãos responde: “Não, ela voltou para casa”. Como interpreta Siegmund (2010: 399), “ela pode estar morta, mas também voltou para casa, para o teatro, onde suas palavras citadas por Elfriede Jelinek tomam posse do ator”. E onde pode ter lugar “uma forma de memória que não se preocupa “com criar continuidade e estabilizar identidades, mas com manter as questões do passado abertas”, e que seria “específica à experiência estética”. Mas dizer isso significa menos opor uma apreensão artística a outra científica da história, e sim lembrar que há trabalho formal em toda construção historiográfica.¹²⁶ Apontar essa teatralidade ou performatividade não é o mesmo que acusar uma falsidade ou pura ficcionalidade dessa História. Pelo contrário: diferente da mera realidade, ela sim sustentada pela fantasia, todo Real é habitado por fantasmas, como um velho teatro.¹²⁷

126. Para o historiador Alun Munslow (2019:1), o passado só é acessível nas narrativas que criamos, o que não significa “inventar o passado como nos convém”, mas que “o passado muda como o presente”, nunca é fixo (12), inclui sempre “o que poderia ter sido” (5). Não apenas cada geração pode reescrever a história, mas deve fazê-lo e seguramente o fará (10). Pois a história “existe apenas no nosso perpétuo presente em diferentes formas como palestras, redações, artigos de jornal, livros, roteiros de TV, peças e outras formas narrativas” (13), sempre sujeita “à inevitável estetização e revelação discursiva imaginativa” (4).

127. Žižek (2000: 51) adverte que a espectralidade em Derrida não deve ser confundida com a fantasia ou o fantasma lacanianos, “uma vez que, para Lacan, a fantasia está do lado da realidade [e não do Real] – isto é, ela sustenta o ‘senso de realidade’ do sujeito: quando o enquadramento fantasmático desintegra, o sujeito sofre uma ‘perda de realidade’ e começa a perceber a realidade como um universo ‘irreal’ de pesadelo sem

Um realismo espectral deve se abrir para esse campo das projeções e imaginações, entendendo a realidade material como inconsistente – não por acaso já Brecht insistia e demonstrava, segundo Frank Raddatz (2007: 25), que “em uma dramaturgia realista podem perfeitamente entrar em cena deuses ou marcianos, levantarem a voz anjos ou reunir-se um tribunal de mortos”. Só assim pode evitar tanto o realismo tradicional-humanista quanto o que se censura como pós-modernismo, paralisadores ambos, como nota Fredric Jameson (2008:40) recusando subsumir Derrida a essa segunda posição: “a aparição de um fantasma é um evento não-narrativo, mal sabemos se sequer aconteceu”, mas decreta “a reinvenção de todo nosso senso do passado” reprimido pelo capitalismo tardio (43). Lembremos, aliás, que o francês escreve logo após e contra Fukuyama: diante do fim da história, há que abrir o tempo para “uma alteridade não antecipável (...), espera do que ainda não se espera ou do que já não se espera mais, (...) *justa* abertura que renuncia a qualquer direito de propriedade”, enfim, para “o lugar da espectralidade” que “vem a ser o impossível mesmo” (Derrida 1994: 93).

Wendy Brown (2001), por sua vez, liga os espectros derridianos aos anjos de Walter Benjamin, os quais não por acaso também figuram em *Ulrike Maria Stuart*. Ambos propõem uma consciência histórica “que não recorre a narrativas desacreditadas de sistematicidade, periodicidade, leis de desenvolvimento”, isto é, àquilo que “deve estar exaurido em certas linhas de pensamento secular e progressista para que figuras quase-teológicas convencionalmente opostas a esse pensamento, e depositas por ele, pareçam valiosas e talvez mesmo essenciais” (143). Nesse sentido, os fantasmas são um *resto* que sobra da compreensão do passado, propulsores de uma experiência de não-compreensão como a que temos apontado em Jelinek: “o que emerge do materialismo, da periodicidade e da objetividade depois de cada um deles ter sido morto pela exposição de seus predicados insustentáveis” (146). Isso os coloca entre a figuração da “impossibilidade de dominar, seja pelo conhecimento ou pela ação, o passado ou o presente” (146) – o bloqueio da transformabilidade tal como pensada na defesa do realismo por Stegemann¹²⁸ – e a de “um novo tipo de capacidade de agir em relação ao lugar da história no presente, um agir assinalado pela noção de ‘conjuração’” (151). Conjurar o passado significa “abrir a cena para batalhar com o passado sobre possibilidades para o futuro”, isto é, “exigir sua presença no palco ou tentar bani-lo para as coxias”, na metáfora teatral empregada por

fundamentação ontológica firme; esse universo [espectral] de pesadelo não é ‘pura fantasia’, mas, pelo contrário, aquilo que permanece da realidade depois que a realidade é privada de seu suporte na fantasia”. 128. Seguir “sem examinar as vicissitudes da junção” entre pensamento e ação, imaginar “que nada tenha acontecido” com o colapso do socialismo real e o “fim das utopias” no século XX, “é não consentir que o tempo por vezes espere sua hora para fazer advir o que já foi” (Milner 2002: 61), e que enquanto isso o Acontecimento da junção entre rebeldia e reflexão, chamado Revolução, subsista espectralmente.

Brown (ibid.); “a história se torna menos aquilo que habitamos, que nos move ou nos determina, do que aquilo sobre o que e pelo que lutamos” (155). Como diz Ulrike: “Com meu cadáver podem fazer o que quiserem, de todo modo é um esterco (...) caso alguém ainda venha nos buscar retroativamente” (UMS 147).

A insistência por parte de Jelinek nas imagens do cadáver como esterco, isto é, adubo, as descrições grotescas da morta cuja única marca é o corrimento na calcinha, ou mesmo as indicações de que as figuras devem “chafurdar na própria merda”, aponta que os espectros aqui não são figuras idealizadas e desmaterializadas (como o espectro do Capital de que fala Vogl [2015]), mas muito mais próximos dos fantasmas ensanguentados de filmes de terror *gore*. O espectro aqui é curiosamente próximo de um “baixo materialismo” semelhante ao proposto por Bataille. Poderíamos mesmo dizer que tanto o fantasma quanto a matéria baixa, aparentes opostos, visam a “confundir o espírito humano e o idealismo” recorrendo “ao que não pode servir em hipótese alguma a macaquear uma autoridade qualquer”, pois é externo e alheio “às aspirações ideais humanas e se recusa a se deixar reduzir às grandes máquinas ontológicas que resultam dessas aspirações” (Bataille 2018: 161). “Nesse sentido os fantasmas são materiais, os fantasmas muito precisamente resistem as estratégias de sublimação e ainda mais aquelas da idealização” (Jameson op. cit.: 52). Se “não há um modo ‘próprio’ de se relacionar com os mortos e o passado” (58-9), há que ouvir aqui o adjetivo tanto no como “adequado” quanto sugerindo uma “apropriação”, mas também no sentido (sempre evocado pelo francês de Derrida) de “limpo”. Não por acaso é nas figurações plásticas de seu tempo que Bataille vê “a expressão de um materialismo intransigente” (162), isto é “na ‘pintura podre’ de Picasso, na ‘aglomeração de elementos decompostos’ de Miró, ou ainda no ‘maravilhoso jogo de imagens’ de Masson” (Moraes 2002: 202). É o mesmo que Jelinek vai buscar em Paul McCarthy e Mike Kelly.¹²⁹

Mas isso pode ser deixado para mais tarde, “agora vem primeiro o sono, que me deixa tão contente, (...) então agora vou dormir dormir dormir eu eu eu eu vou agora dormir, para não poder mais dizer nada” (UMS 147). O anjo, “de costas para o público”, fala por último: “os raivosos ninguém gosta de ouvir, só nos envergonham, são tão-somente constrangedores, ridículos, às vezes é uma tortura como se jogam sobre você, te invadem formalmente”, e por isso preferimos afastá-los (149). Vimos como o ódio da

129. Para Safatle (2019a: pos. 3398), esse baixo materialismo de Bataille é semelhante a um modo “de implicação com uma diferença cujas figuras privilegiadas Adorno encontrará não exatamente na exigência de reconhecimento do outro como outra consciência” (aqui o filósofo brasileiro polemiza com a segunda e terceira gerações da Teoria Crítica, mas vale também para o paradigma dramático que temos buscado criticar), “mas o reconhecimento de si em materialidades anteriores à configuração da forma de um eu”.

“raivosa” Ulrike parecia a única força capaz de sobreviver a todos os ataques. Em ensaio publicado próximo à estreia de *Ulrike Maria Stuart*, Jelinek esclarece seu interesse pelo material abordado: “Nos dramas schillerianos me interessa sobretudo essa raiva linguística das personagens”, que “falam umas às outras como se suas vidas dependessem disso”, e de fato dependem; essas figuras “discursaram por suas vidas, em vão” e por isso “são mortas-vivas” (Jelinek 2005). A essa raiva Jelinek quer “imediatamente somar a minha própria raiva, é como se elas só esperassem para absorver sempre mais raiva” (ibid.). Em prefácio a uma antologia de Ulrike Meinhof, Jelinek lembra como a maioria dos alemães recusou esses textos “desde o princípio”, contribuindo “para um maior sentimento de isolamento” e levando “a própria Meinhof a se tornar crescentemente amargurada (...), o tom de sua obra ficando mais e mais apodítico, exigente e arrogante, um tom que no fim derruba tudo, toda objeção possível, talvez por desespero, porque seus textos têm tão pouca influência” (2008c).

É difícil não ler aí uma reflexão sobre a posição da própria Jelinek, isolada do mundo e escrevendo sempre contra esse mundo, sem poder exercer nenhuma influência sobre ele, ela mesma obcecada e obsidiada por fantasmas durante toda sua carreira: as mulheres mortas de suas peças e de fora delas, as princesas e rainhas, as figuras da literatura alemã e as palavras da língua alemã, as escritoras, as combatentes.¹³⁰ Enquanto a RAF agia, a autora estava engajada no partido comunista; o fracasso dos rebeldes acompanha a desilusão da artista com a possibilidade de o teatro gerar alguma mudança na sociedade.¹³¹ Georgina Paul (2011: 131) vê na própria Jelinek “uma terrorista do mundo literário transformada em celebridade”. Nesse sentido, é interessante notar que *Ulrike Maria Stuart* é a primeira peça da austríaca após a outorga do Prêmio Nobel – sua coroação como rainha, deixando de ser princesa, poderíamos dizer –, recebido com ceticismo por ela, que sabe que nem mesmo esse reconhecimento lhe trará a eficácia política originalmente almejada. Por isso sua dramaturgia nos deixa desejando uma solução, um conteúdo positivo que não virá. Antes, ela assume o *impasse* como ponto de partida inescapável, tornando impossível um teatro engajado em sentido estrito.

130. Gayatri Spivak (2013: 327), afinal, não apenas vê nesse tipo de “possessão” literária um caso maior de assombração derridiana, mas lembra ainda que “a corporeidade peculiar do fantasma (...) não é qualquer *corpus*”, mas corresponde a um sujeito específico esquecido pelo filósofo francês em seu texto seminal: esse “sujeito fora-do-eixo”, no contexto atual, é justamente a mulher (319).

131. Rancière (2011: 112-3) vê nesse momento “o fim da década esquerdista”: “o afrontamento militar entre a extrema esquerda radicalizada e o Estado” liquidou a primeira na Alemanha, Itália e Japão; triunfaram “programas para liquidar os avanços sociais” nos EUA e Grã-Bretanha; terminou “a era de dissidência aberta da Revolução dos Cravos” em Portugal, e na França emergiu “uma opinião intelectual ávida para deslegitimar aquela década junto com toda a tradição revolucionária”. Para o filósofo, marca-se aí também a passagem da relação brechtiana de estética e política para uma *pós-brechtiana*, autorreflexiva.

Não por acaso Jelinek se vê como “aparentada a Heiner Müller”, insistindo em “deixar falarem os mortos” (HM).¹³² Pois Müller, o mais importante continuador do teatro de Brecht e ao mesmo tempo a principal referência de Lehmann para a proposição da teoria do teatro pós-dramático, é conhecido por descrever seu próprio teatro como um diálogo com os mortos, cuja presença “como parceiros ou como destruidores” seria preciso aceitar, pois só esse embate com o passado defunto é que “engendra o futuro” (apud Koudela 1997: 184). Nesse sentido, o teatro viveria de anacronismos, único modo de pensar a história com vistas à transformação (Müller 1991: 24), e mesmo “a historicização brechtiana não é senão outra maneira de nomear a colisão (o drama) dos estratos de tempo (do material, do autor, dos intérpretes e do público)”. O drama aqui não tem mais lugar entre as personagens, mas num choque formal que nada tem a ver com a forma dramática. É relevante que, para Müller, haveria um ponto de inflexão em sua obra, justamente no trato com o material histórico e na possibilidade de continuar produzindo fábulas e narrativas, ponto localizável no trabalho com o material do *Fatzer* de Brecht (cuja relevância já notamos no início deste capítulo) e no sentido que ele ganha diante do terrorismo de esquerda dos anos 70, como nota Luciano Gatti (2013: 97), enfatizando “o feitiço aporético da relação entre clandestinidade e coletividade” (102). Ora, é justamente diante da RAF e de outros grupos similares (as Brigadas Vermelhas na Itália ou a *Action directe* na França) que essa situação histórica se explicita: haveria ali “uma tentativa desesperada de provocar a sociedade da representação, de delegar sofrimento” (Müller 2002: 16), a qual não deveria ser vista a partir de uma “indignação moral (...) irrelevante e hipócrita” (17), e que no entanto só explicitava uma situação sem saída.

Brecht já intuía um “*clinch* indissolúvel de revolução e contra-revolução”, isto é, “um antagonismo tão irreconciliável quanto autodestrutivo” no qual se dissolve o coletivo, *clinch* que para Müller seria mesmo a “figura-síntese da história da esquerda alemã”; o teatro passa a ter como tarefa apresentar essas “visões paralisantes” intraduzíveis em confrontos dramáticos e num realismo estrito (Gatti op. cit.: 113). É por isso que o próprio Müller (2005: 311) dizia se interessar pelos textos teatrais de Elfriede Jelinek: por causa da “resistência que eles exercem contra o teatro tal como ele é”, ou àquilo que ele apelida de “teatro-exatamente-igual-ao-Otto” (o nome próprio aqui é

132. Não por acaso, a escrita de Jelinek é marcada por aquilo que Jean-Jacques Lecercle (2007:26) chamou “a incarnação gramatical da assombração [*hantise*], o momento onde, no texto literário, a assombração se faz linguagem”, quando “a frase (...), tal como o Anjo da história, é literalmente varrida adiante pela tempestade do afeto, deixando atrás dela um amontoado de palavras, de imagens e de sintagmas. O tropo que corresponde a essa assombração linguageira é o epitrocismo, pelo qual a frase é reduzida a uma série de interjeições rápidas que quebram a ordenação sintática para melhor mimetizar o afeto”. Numa espécie de “fuga para a frente”, essa assombração textual do epitrocismo “preserva no presente determinado pelo passado fixo (...) a liberdade do futuro, mesmo se esse futuro é o pior da catástrofe sempre segura” (27).

aleatório, representando qualquer figura ou objeto que poderia ser representado em cena). Contra essa cena realista cujo efeito estaria limitado ao reconhecimento por parte do público da mera e banal reprodução da vida (“senta-se lá embaixo e olha-se lá em cima e diz-se: ‘exatamente igual ao Otto’”), Jelinek proporia um teatro no qual “o Otto também entra, mas nas peças dela o Otto é muito mais exatamente igual ao Otto do que o Otto”.¹³³ Isso significa que há um teatro mais real que o realismo, um “realismo sem realismo” ou um realismo impossível, e que ainda por cima afirma a possibilidade do impossível, como colocou Frank Ruda (2010). E que há um caminho para construí-lo partindo de Brecht (de *um outro Brecht*, diria Lehmann), passando por Heiner Müller e chegando, por ora, a Elfriede Jelinek. E, se Müller (1991: 103) dizia situar-se “no espaço vazio da utopia comunista”, é porque somente esse vácuo, esse espectral espaço aberto que surge ali onde algo foi morto, permite imaginar uma transformação que seja de fato transformadora, e não uma mera continuação do que já existe.

O que significa que também não é possível exorcizar o teatro brechtiano como assombração. Ele entra em cena a todo momento, independente da vontade da autora. Basta juntarmos sua proposta de um teatro “em que as roupas entrassem sozinhas” e seu interesse pelo casaco de couro do autor para ver o espectro de Brecht entrando em cena, exigindo vingança como o pai de Hamlet. Mas o lado dessa aparição, desejada ou não, Jelinek pode se sentir em casa, ela mesma um autodeclarado fantasma. “É meu tema”, diz, “estar morta e não saber. Talvez porque eu viva como os mortos-vivos. Eu não saio, mal viajo, e me alimento como um vampiro, não de carne, mas de livros [ri] – um literovampiro. Eu estou morta. Eu fui literalmente assassinada” (Jelinek e Honegger 2006: 30). É essa identificação, *trágica* tanto quanto risível, do lugar da escrita e do teatro com o lugar do morto (que também é, como vimos, o da mulher e do estrangeiro) que ainda resta examinar.

133. Jelinek, por sua vez, atribui a ele sua descoberta de uma forma de escrita para teatro sem drama, a partir de *País.nas.Nuven.*, de 88: “Minha influência mais importante para esse tipo de escrita foi provavelmente Heiner Müller. Ele foi o primeiro a quebrar a forma teatral, isto é, a estrutura dialógica, e na verdade escrevia prosa ou, pura e simplesmente, textos. Mais importantemente, *Margem abandonada Medeamaterial Paisagem com argonautas* [de 1982/3] foi uma espécie de revelação para mim. A forma dialógica sempre me parecera banal (e mais adequada para o cinema; embora, é claro, produza peças magníficas); para mim o texto tem que ser tudo, sim, margem abandonada, com destroços flutuando, e a plateia lá parada com varas longas pescando o que possam aproveitar” (in Jelinek, Brahme e Kumari 2020). Em outra entrevista, a autora citava *Descrição de imagem*, de 1984, como a peça responsável por essa revelação (ver Jelinek e Hoffman 1996: 11).

capítulo quatro

O GRANDE

TEATRO DO FIM

DO MUNDO

Já foi possível perceber que as críticas frequentemente lançadas contra Jelinek, citadas e rebatidas ao longo dos três primeiros capítulos, giram em torno dos mesmos eixos. Aquilo que seria um feminismo antiquado baseado no ódio e na animosidade entre os sexos sem perspectiva de reconciliação, a recusa da personagem correspondendo à falta de sujeitos individualizados que pudessem se responsabilizar perante estruturas anônimas, a mimese linguística de uma totalidade sistêmica caótica gerando incompreensão e desespero mais que um vislumbre de transformabilidade: em todos os casos temos variações de um mesmo tema, o do niilismo ou pessimismo. Há muitos caminhos para responder a essas censuras, mas talvez seja o caso de começar por uma das menos óbvias, perguntando não pelo que há de positivo nessa dramaturgia, mas pelo sentido da acusação. Ou seja, poderíamos perguntar, com Joshua Foa Dienstag (2006: ix): afinal, o que o pessimismo tem de tão ameaçador ou “perverso”, por que, apesar de estar no cerne de experiências filosóficas fundamentais (como o existencialismo, a psicanálise e a teoria crítica), ele “se tornou tão desprezado em nossa cultura que a palavra ‘pessimista’ pode hoje ser usada como expressão de ofensa política ou intelectual”?

Para avançar, é preciso observar como esse problema se relaciona a outro tema recorrente em nossas análises até aqui. Vimos como o trabalho de Jelinek com as palavras está intimamente ligado a uma crítica (menos desvelamento que desconstrução) dos modos como a linguagem não meramente expressa, mas produz normatividades de gênero ou de identidade nacional e política, cria tanto o *eu* que se crê seu sujeito quanto o outro que lhe é oposto, no que Butler e Cassin chamaram de *performatividade* em oposição a uma visão ontológica. Vimos como também são performativas as leis econômicas (que constroem os fenômenos que pretendem descrever objetivamente, em sua pretensão de ser uma ciência exata ou natural) e narrativas sobre a história (aquilo que chamamos uma estética da história, cujos espectros e anjos são conjurados ou exorcizados pelos discursos do presente). Mas é chegado o momento de observar que não decorre automaticamente de tal pensamento da performatividade nenhuma solução ou caminho propositivo, como às vezes se pretendeu. Tornou-se comum, por exemplo, conceituar a cena contemporânea como a de um “teatro performativo” (Féral 2008), que se inspiraria na *performance art* para abandonar o campo da mimese em prol de uma intervenção eficaz na realidade, passando da representação à ação. A própria Butler (2006: 188) parece deduzir de sua descrição da performatividade do gênero tanto um passo prescritivo – possíveis “atos corporais subversivos” que efetuem uma *paródia*, não de um original, mas da própria ideia de um original – quanto uma crítica à posição lacaniana, que totalizaria o campo do Simbólico, impedindo de vislumbrar a possibilidade da sua transformação (ver Cossi e Dunker 2016). Posição, aliás, muito próxima à de Jelinek tal como temos visto.

Mas, quase uma década antes da proposta de Féral, Lehmann (2011: 416) já a antecipara e criticara: esse tipo de pensamento introduziria “um movimento em falso no esquema”, ao ver no teatro uma “força de oposição, como contraposição e ação”. Seus defensores, embora “raramente saibam o que instituem, acomodam-se em uma certeza de que em todo caso instituem algo, uma certeza de que aquilo que fazem é de todo modo um fazer” (417). Mas teria de fato o teatro força performativa, isto é, comparável àquela que garante as normas sociais, mas no sentido de produzir ali uma transformação? Como Lehmann, Jelinek certamente não crê nessa possibilidade, é o que temos visto repetidas vezes. Ao invés disso, o teatro seria *aformativo*: Lehmann se vale do conceito de Werner Hamacher (1997: 140), que o define como negação ou suspensão dos performativos dados e ao mesmo tempo aquilo que possibilita toda performance, justamente ao assinalar que nenhuma é definitiva; atuando não no campo das posições, mas das pressuposições, ele só pode aparecer como “elipses, pausas, interrupções, deslocamentos etc.”. Nesse sentido, o teatro trabalharia com “a dúvida sobre o fato de algo ter sido representado ou não”, com “a incerteza quanto ao fato de se tratar ou não de um ato”, contrapondo “a cada tese, cada posição, cada obra, cada sentido uma indeterminação e um potencial cancelamento” (Lehmann loc. cit.). Donde a preferência – tanto do teatrólogo quanto de Jelinek, ambos frequentemente criticados por isso – por certa *negatividade* encarnada cenicamente na não-compreensão e no trágico. Como vimos, para Stegemann (2015: 178), ao adotar a incompreensão como estratégia e substituir “a narração dramática” pelo “sermão delirante”, Jelinek denunciaria “a *hybris* de poder dominar a complexidade da realidade”, promovendo assim “uma repetição pós-moderna da catarse trágica” (ibid.).

Neste último capítulo, investigaremos justamente essa negatividade, a partir da possibilidade de ler como trágico o teatro de Jelinek, sem com isso concordar com a censura de Stegemann. De fato, ele não faz mais que continuar certa recusa moderna do trágico, tão recorrente quanto questionável, e que tem em Brecht um proponente central. No *Pequeno órganon para o teatro*, por exemplo, acusava-se o teatro por apresentar “a estrutura da sociedade (reproduzida no palco) como algo que não pode ser modificado pela sociedade (na sala)” (Brecht 2005: 141). De Édipo, punido por deuses que “não são criticáveis” por ter pecado “contra alguns dos princípios que sustêm a sociedade de sua época”, às personagens de Shakespeare, “que trazem no peito a estrela do seu destino, arrojam-se em seus vãos e mortais frenesis suicidas, e liquidam-se a si próprias”, Brecht só vê “sacrifícios humanos por toda parte”, transmutados em “bárbaros divertimentos”, obscenos à medida que “a catástrofe não é suscetível de ser criticada” (ibid.). Contra essa arte de bárbaros, propõe: “ façamos nós uma outra!”. Ora, é evidente que o projeto brechtiano se insere em um contexto histórico marcado pelo horizonte aberto pela luta

revolucionária, em que a transformação radical da sociedade parece estar ao alcance das mãos. Stegemann vê, ou quer ver, em nosso tempo a mesma abertura.

Mas há que se perguntar não apenas se isso é mesmo possível, mas também se seria, afinal, desejável. Pois, como coloca Vladimir Safatle no livro com o sugestivo título *Dar corpo ao impossível* (2019a), “reconhecer o bloqueio de um processo” – e cabe esclarecer que “o bloqueio da solução revolucionária e a esterilidade da política eleitoral são diagnósticos, e não preferências”, dos quais “pode-se discordar, mas as razões para concordar são consideráveis” (pos. 4396) – “não significa abandonar a defesa de sua necessidade”, mas “apenas complexificar seus esquemas de efetivação” (4264). No atual contexto de paralisia, qualquer verdadeira alteridade só pode aparecer como latência, “precisa se colocar na forma do impossível para não se reduzir a uma possibilidade imanente da atualidade” (939). Ora, “esse ‘impossível’ não é um não-realizável, uma mera determinação aporética”, mas uma maneira estratégica de “colocar a situação atual em movimento sem, com isso, reiterar mais uma vez aquilo que se reduziu a ser apenas um possível das normatividades atuais” (2283). Com essa reflexão Safatle busca explicitar o que significa de fato um pensamento da negatividade, a partir da reflexão sobre “o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno”, como diz o subtítulo do livro. Ora, se a acusação de niilismo que se costuma fazer ao filósofo alemão tanto quanto à escritora austríaca seria na verdade uma “confissão da incompreensão a respeito dos usos da negatividade”, é porque pode-se encontrar na crítica totalizante do estado atual da sociedade o impulso de “forçar a imaginação social a recusar todo compromisso com a situação atual” (5550), e no descentramento próprio do fenômeno *estético* “a decomposição da generalidade das equivalências e da intercambialidade que fundamenta a extensão da forma-mercadoria como princípio geral de objetividade” (6123).¹³⁴ Jelinek recusa a versão dramática da transformabilidade defendida por Stegemann, a qual

134. Há semelhanças notáveis entre críticas recorrentes à filosofia adorniana e a Jelinek. Stegemann (que sintomaticamente ignora Adorno ao pensar a relação entre estética e política, como vimos) parece localizar nos *Contratos do mercador* duas formas cúmplices de niilismo: por um lado, uma nova versão do conhecido diagnóstico frankfurtiano da “sociedade totalmente administrada” (Safatle 2019a: pos. 5550), bem como, por outro, uma linguagem literária autorreferente como “mascaramento estético involuntário da redução do sujeito à condição de portador dos processos de descentramento já presentes na vida social, no caso, dessa mesma vida social animada pelo movimento de autovalorização do Capital” (6123). Já Habermas (2000) vê em Adorno uma “crítica totalizada” que o levaria a subestimar o “conteúdo racional da modernidade cultural” (172) e “girar em torno dessa contradição performativa” em que cairia (170). Para Safatle (op. cit.: 358), “a tentativa de reduzir a negatividade a uma figura do escapismo aristocrático (como vemos na tradição que se abre com Jürgen Habermas) só poderia aparecer em um país como a Alemanha contemporânea, marcado pelo vínculo compulsivo a um modelo de gestão social, no caso, o estado do bem-estar social, que só pode sobreviver por eliminar todo horizonte de transformação real”. Para uma avaliação de como certa terceira geração da Escola de Frankfurt (com destaque para Christoph Menke, que nos ajudará na discussão deste capítulo) vem se opondo à posição habermasiana, justamente a partir de uma reavaliação da experiência estética segundo Adorno, ver Kon (2019).

equivale a um modelo de autonomia moral, pois é só ao “generalizar politicamente os modelos fornecidos pela autonomia estética” (autonomia essa que é caracterizada pelo filósofo, talvez surpreendentemente, como uma “heteronomia do ponto de vista da autonomia moral”), que se escapa ao risco “de preservar aquilo que [se] deveria ultrapassar, a saber, a adesão às formas atuais de existência encarnada em figuras específicas do sujeito e de deliberação, fundamentos da adesão às formas atuais de reprodução social” (6159). Em outras palavras, mais especificamente nas de Dienstag (2006: 259), o pessimismo de Jelinek pode ser entendido como “uma liberdade para dissentir em uma sociedade onde todo tipo de otimismo (mesmo o supostamente radical, como o comunismo) é um tipo de assentimento ao que foi aprendido”.

De modo semelhante, o frankfurtiano Christoph Menke (2011: 219) se opõe à visão habermasiana de que a modernidade teria superado a condição trágica em uma “teoria do sujeito autônomo” que, racional, seguiria um princípio que “permite introduzir o acordo fundamental nas argumentações morais”. Também afirmando um retorno a uma posição “negativamente dialética” (2006: 49), Menke busca justamente elaborar, em diversas frentes, uma filosofia *trágica*. Ele o faz partindo de uma renovada compreensão da ideia de *necessidade*, contra o mal-entendido que oporia teoria crítica e experiência trágica: à primeira vista essa ideia central para a tragédia seria mais afim ao “neo-estruturalismo francês”, afeito a descrições de “um acontecimento inelutável, fora de nosso escopo, objetivo” em relação ao qual “proclama então uma relação afirmativa”, do que a uma reflexão que visa à transformação ativa e radical da sociedade. Mas a oposição absoluta à tragédia seria tão idealista quanto essa visão, uma vez que “o conceito de interpretação [verdadeiramente] materialista da prática implica o de um conhecimento trágico” e vice-versa (Menke 1999: 29). A recusa do trágico pelo conceito de alienação, por exemplo, ao fazer “*toda* necessidade não dominada aparecer como ilusão, *toda* objetividade não posta por si como falsa”, falha em compreender a *prática*, sempre “situada em uma história e uma cultura, e materializada em um corpo e um meio”, conservando pois “uma dimensão de necessidade intransponível, de objetividade irreduzível” (35). Se materialismo significa consciência da “precedência da ‘existência material’, da ‘práxis’, do ‘mundo da vida’, do ‘inconsciente’”, então “não se pode mais manter a ideia de que o devir social se reduziria a sua livre produção”, a qual exigiria “um conhecimento transparente da sociedade por ela mesma” (36).¹³⁵ Mas para Menke não há

135. Note-se a semelhança em relação à leitura de Lehmann e Lethen (1978) da *Lehrstück*: contra a “redução racionalista de um problema existencial a mero problema de pensamento” na recepção de Brecht de então, apontava-se (sobretudo em *A decisão*) um “conflito trágico” sinalizando o “momento de protesto mudo da corporalidade” que restaria apesar dos esforços iluministas de conciliação, e que “justamente um

que “interpretar negativamente a compreensão materialista da diferença incoercível da práxis”, lendo-a “como impedimento que não podemos impedir” (37). Veremos como seu pensamento não vê o trágico como “metafísica para embelezar o sofrimento” oposta à teoria crítica, mas como consequência e corretivo necessário dela (45).

É com isso em mente que abordaremos a seguir três peças em que Jelinek enfrenta o fracasso trágico de quaisquer horizontes de expectativa e transformação, o qual assume a forma de *catástrofe*. Em se tratando da obra da austríaca, seria impossível não começar pelo seu enfrentamento literário da Shoah, desastre por excelência e também ponto de partida para a reflexão adorniana sobre a permanência da barbárie justo ali onde se esperava ver esclarecimento, bem como sobre a frustração das expectativas de transformação postas no proletariado como sujeito histórico da revolução. Em *Rechnitz (O anjo exterminador)*, de 2008, a autora retoma a figura do Mensageiro das tragédias clássicas para investigar um massacre ocorrido numa pequena cidade austríaca perto do fim da Segunda Guerra Mundial, até hoje não esclarecido, o que obrigará Jelinek a recolocar questões próprias à chamada “literatura do Holocausto”, referentes ao seu suposto caráter indizível, impensável e irrepresentável. Já *Sem luz* (2011), resposta ao acidente nuclear de Fukushima, busca desenhar com traços beckettianos um cenário pós-apocalíptico em que o tempo foi suspenso e ninguém pode ouvir o que se diz. Finalmente, *No caminho real* (2017) é uma resposta extremamente pessoal da autora, ela mesma representada na peça como vidente cega (ao mesmo tempo Tirésias e Cassandra), à eleição de Donald Trump, rei cego como Édipo.

(NÃO) MATE O MENSAGEIRO

Já vimos nos capítulos anteriores que na obra de Jelinek é central o embate com o nazismo como *passado que não passou*, guardado como marca na sociedade alemã e austríaca, e sobretudo na língua. Em *País.nas.Nuvens*. (1988) encontrávamos um discurso coral que atrelava Idealismo Alemão, radicalismo político de esquerda e ideologia nacionalista e racista como grande contínuo constituinte da identidade alemã, o qual se recusava a morrer de uma vez por todas, obstinação que se materializava na imagem inquietante da mão que escapa do túmulo. Também *Stecken, Staub und Stangl* (1996) enfrenta a insistência e efetividade dessa violência ao tematizar um caso de assassinato contra membros da população romani na Áustria. A própria escritora vê relação entre essa peça

pensamento materialista não deveria perder de vista”. Se esse momento aparece como “conflito insolúvel”, “elemento não-dialético na dialética”, talvez fosse apropriado falar em uma “dialética negativa”.

e *Rechnitz* (*O anjo exterminador*), escrita mais de dez anos depois, ambas lidando com sua maior obsessão, a “infinita ausência de culpa” por parte dos austríacos.¹³⁶ Fiddler (2014: 202) esclarece que houve na Áustria do pós-guerra “um crescente fluxo e contrafluxo de reconhecimento parcial de culpa seguido da asserção renovada do país como ‘primeira vítima’ do nazismo”. Por isso Jelinek vê a necessidade de abordar “uma horrenda ocorrência contemporânea entre outras para mostrar como o passado ainda influencia o presente” – e isso não apenas “se o passado não é elaborado”, como se costuma dizer, pois “tanta coisa já foi superada ou reconciliada; no entanto, ninguém encontrou um modo de transmitir efetivamente para as gerações seguintes” (in Janke 2017: pos. 2682). Por um lado, “foram as vítimas, não os criminosos, que ‘elaboraram’ o passado” (ibid.); por outro, as novas gerações seriam capazes de “ainda por cima ter orgulho do próprio remorso (ritualizado)”, fazendo-o girar no vazio (Jelinek apud Janke 2010: 252). Esse “orgulho dos pecados” (*Sündenstolz*) será onipresente em *Rechnitz*.

Na peça de 96 também já havia citações de um filme lançado dois anos antes por Eduard Erne e Margareta Heinrich, *Totschweigen* (algo como “silêncio de morte”, expressão que não poderia deixar de ser aproveitada pelo faro linguístico de Jelinek). O documentário abordava pela primeira vez o massacre ocorrido no município de Rechnitz, onde em 1945 cerca de duzentos judeus foram mortos em circunstâncias até hoje não totalmente esclarecidas,¹³⁷ e se tornaria uma das principais fontes de Jelinek para a escrita de sua peça sobre o caso, ao lado do livro *The Thyssen Art Macabre*, do jornalista britânico David R. L. Litchfield, publicado em 2006, com a controversa tese de que o massacre fora cometido não por soldados nazistas, como historiadores ainda sustentam, mas por civis, numa sinistra caçada esportiva organizada como parte de uma festa oferecida pela Condessa de Batthyany no seu castelo. Graças a essas duas obras, Jelinek já estava obcecada pelo assunto quando recebeu a proposta da Münchner Kammerspiele e do diretor Jossi Wieler para criar uma peça a partir do clássico filme de Buñuel *O anjo exterminador*: “instantaneamente ficou claro que eu ligaria os dois episódios e com isso criar uma peça a partir deles” (2574). A combinação permitia explicitar o “aspecto mais escandaloso desse massacre”, qual seja, “sua conexão com o orgiástico”: a bacanal que misturou sexo (a condessa supostamente era amante do oficial nazista que a ajudou a

136. *Die endlose Unschuldigkeit* é um importante ensaio de Jelinek escrito em 1970. O título foi escolhido pelo Centro de Pesquisas Jelinek da Universidade de Viena para o colóquio que discutiu *Rechnitz* e para o livro resultante (Janke, Kovacs e Schenkermayr 2010), boa fonte para mais informações sobre o massacre (que infelizmente não cabe aqui detalhar). A autora vê uma diferença no caso dos alemães, apesar de não os poupar em suas peças: “Na Alemanha existe uma consciência política completamente diferente, (...) foi ocupada pelos Aliados e com isso teve de aprender sua lição em termos de antifascismo e democracia, e claro que isso é uma vantagem” (Jelinek in Janke 2017: pos. 2682).

137. Em março de 2019 fracassou mais uma tentativa de encontrar os restos mortais (Pekovics 2019).

organizar o evento), embriaguez e violência assassina na forma esportiva e lúdica de um tiro ao alvo, resultando em crimes que “no fim não eram mais que assassinatos por desejo sexual”. Se tal horror pareceria se diferenciar de qualquer diagnóstico de “banalidade do mal”, note-se que a célebre expressão de Hannah Arendt é muitas vezes repetida ao longo da peça: podemos ver no caso uma *decorrência* da normalização nazista, pois, se o Estado estava louco, o crime privado era mera consequência. Assim Jelinek desfamiliariza o conceito arendtiano já absorvido pelo senso comum, devolvendo-lhe seu caráter espantoso, “além do teatro quanto mais da razão e compreensão humana”, na realidade “muito além de qualquer imaginação, mas ao mesmo tempo instigando-a” (ibid.).

Essa tensão entre imaginação e inimaginável é constante nos debates sobre a literatura que lida com a Shoah (tanto obras assumidamente artísticas quanto depoimentos de sobreviventes), mas aqui acrescida de uma particularidade: o fato de que simplesmente *não há testemunhos* sobre o acontecido, apenas especulação mais ou menos embasada em dados históricos. É essa dialética que dá ao texto um mote e uma estratégia: a enunciação por um coro de mensageiros, figuras tão conhecidas quanto subestimadas das antigas tragédias gregas. Se “é impossível vislumbrar o inconcebível, só é possível suportá-lo quando relatado por mensageiros”; ao mesmo tempo, essas figuras conectavam a peça ao filme de Buñuel: “Os serviçais, que vão embora, tornam-se os mensageiros da Tragédia Antiga, que chegam” (ibid.).¹³⁸ É o que descreve a rubrica inicial de *Rechnitz*:

Um castelo na Áustria. Troféus de caça nas paredes. Mensageiros e mensageiras chegam de todos os lados, em parte com trajes de noite acabados, em parte vestidos como ciclistas dos correios, eles entram correndo em intervalos cada vez mais curtos, até que em algum momento a sala esteja lotada. Ninguém deixa essa sala. Todos estão vestidos de modo completamente contemporâneo. Por favor nenhum eco do passado, no máximo pequenas citações no penteado etc.! (...) Só os mensageiros e mensageiras falam (também pode ser só um ou só uma, fica por conta da direção) (...). Naturalmente também se pode, como sempre comigo, fazer tudo totalmente diferente (DT 55).

Já discutimos a indicação sempre repetida de que “se pode fazer tudo diferente”. Aqui, porém, há uma peculiaridade: mesmo uma encenação totalmente diversa da

138. Barrett (2002, xv) critica a desatenção dos estudos clássicos ao mensageiro, presente “em mais de três a cada quarto tragédias”, mas “considerado rigidamente fixo e desinteressante”; vê-se nele uma imperfeição formal do gênero em formação, “resquício” da épica que subsiste no drama até ele desenvolver plenamente as próprias estratégias; no palco a figura é vista como menor e relegada a atores menos hábeis (ver Caverno 1917). Mas não é a primeira vez que ela aparece em Jelinek. *Bambiland* (2004) partia de *Os persas* de Ésquilo (onde o mensageiro é notoriamente importante) para comentar a Guerra do Iraque, sublinhando a mediação jornalística que filtra toda informação sobre os eventos, sobretudo na experiência da autora que, sem sair de casa, vê o mundo apenas através da televisão e ironiza na voz indeterminada que ali fala: “muitas vezes vi e ouvi e li como foram mortos e violentados” (Jelinek 2003b). Novamente o intuito de representar eventos políticos recentes se confronta inevitavelmente com a própria impossibilidade (ver Günther 2018). Também no ensaio sobre o “drama parasitário”, o mensageiro vem compensar a situação da própria Jelinek: “O relato, os muitos relatos de mensageiros são a fonte da qual tento beber, mas o manancial é muito fraco” (Pd). Em *Rechnitz* a limitação é generalizada, não pertence à escritora, mas aos eventos mesmos.

imaginada e sugerida pela autora dificilmente poderá subtrair a figura (ou pelo menos a ideia) dos mensageiros, central ao texto e referida diversas vezes em cada página. E já as primeiras frases do enorme bloco de texto jelinekiano enunciado por esses emissários, “uns para os outros ou sozinhos”, colocam o problema da transmissão de um relato e suas dificuldades, além de trazer para o jogo diversas referências que se misturam e confundem:

Você quer nos dizer que viu alguém que foi tirado da fortaleza do ventre materno pelo relampejar de um raio como se tira um osso de uma galinha? Não se dê ao trabalho, eu jamais acreditaria! Você viu as ruínas de uma fortaleza, um castelo, fumegando, mesmo antes de vir, e apesar de ser proibido fumar, o que nos pesa tanto sobre a alma? Não? Então ainda está por vir! Incendiado, como tudo que foi incendiado desde Hefesto e Prometeu ou os russos (...): Se ainda não estiveram aí, é que ainda virão. Virão e será mesmo logo, diz um mensageiro, como você também é, bem sabe como se pode acreditar em nós (DT 56).

Além de fragmentos do que se sabe sobre o massacre – que ocorreu na iminência do fim da guerra, enquanto se aproximavam os russos (para historiadores que refutam a tese de Litchfield, os prisioneiros foram mortos por não conseguirem manter o passo na fuga dos soldados nazistas), que o castelo foi incendiado e destruído quando seus donos o deixaram – há referências à mitologia grega. Na bibliografia sempre oferecida ao final, consta a tragédia *As bacantes*, de Eurípides (2005: 205), que começa com as palavras do deus: “Estou aqui, chegando à terra dos tebanos/ eu, o próprio Diôniso, filho de Zeus,/ que há muitos anos a filha do antigo Cadmo,/ Semele, trouxe ao mundo graças ao fulgor/ de um divino relâmpago vindo das nuvens”. Ora, a relação entre o que se vê, o que se relata e o que se acredita é o eixo central dessa obra clássica: Sêmele morre ao dar à luz o filho de Zeus; sem crer na sua origem divina, suas irmãs o rejeitam e por isso são punidas, induzidas por ele ao delírio extático que faz delas bacantes. Filho de uma delas, o rei Penteu não crê no novo deus e proíbe seu culto. Dioniso o convence a assistir à bacanal disfarçado de mênade; o rei é visto pelas mulheres, que o despedaçam no ritual. Só depois que passa a loucura sua mãe Agave vê que tem nas mãos a cabeça do filho, que ela mesma matou. Como é regra nas antigas tragédias, todo o sanguíneo rito dionisíaco tem lugar fora de cena, e é relatado justamente por um mensageiro. *As bacantes*, lembra Jan Kott (1974: 229), foi escrita perto do fim da Guerra do Peloponeso: “menos de dois anos após sua primeira apresentação, Atenas caiu; nesse período, “a civilização grega passava pela maior convulsão, de que jamais se recuperou plenamente”. A peça encena justamente esse contexto, “a tragédia da loucura da Grécia, a loucura dos governantes e do povo”. Apesar do tema explicitamente religioso, a obra “termina com a derrota da ordem e da vida pela esterilidade, pela negação e pela decadência”: a “teofania se torna antiteofania” (222). E, podemos acrescentar, o que parecia uma oferenda ao deus (a

palavra grega “Holocausto”, afinal, remete justamente a esse *sacrifício*, donde a recusa do termo por grande parte da comunidade judaica)¹³⁹ é revelado como catástrofe sem sentido. “Deus partiu. Tebas está vazia. Tudo que resta é o corpo insepulto do Rei” (ibid.).

“A violência sempre triunfa, seja face aos que a ela se entregam de bom grado ou a ela resistem”, diz René Girard (1990: 163) comentando essa tragédia de Eurípides. Mas a leitura conservadora do francês não é a de Jelinek: não há para ela “cólera legítima contra uma *hybris* blasfematória” ou experiência religiosa que “liberta verdadeiramente a humanidade”; não se pode falar em “um linchamento que reconcilia todo mundo, porque todos participam dele” (171-2).¹⁴⁰ Se o deus do delírio “se retira silenciosamente” depois da chacina, aqui ele não se mostra “tão favorável em seu afastamento quanto foi terrível em sua proximidade” (ibid.), mas na verdade estaria fugindo para se pôr em segurança, lavando as mãos do horror que causou: se “os mesmos seres são capazes de dilacerar uns aos outros na crise sacrificial e de viver após, como antes, na harmonia relativa da ordem ritual” (175), é que a desordem violenta subsiste na ordem que se segue. A violência orgiástica da peça clássica é relacionada à festa macabra de Reznitz, e trechos de Eurípides são transpostos para o caso austríaco:

Agave, pondo muita espuma pela boca/ e revirando os olhos desvairadamente,/ como se Baco a possuísse, não o ouviu./ Ela prendeu com suas mãos o braço esquerdo/ do filho, e com um pé premindo um de seus flancos/ deslocou-lhe a espádua e arrancou-a,/ sem dúvida não com as suas próprias forças/ mas com aquelas que lhe transmitia o deus. (Eurípides 2005: 256).

Mas a respectiva mulher, que clama aos céus, mas não recebe mais de lá nem um relampagozinho, na boca dela também tem uma espécie de espuma, acabei de ver, não, também não é chantilly, olha lá, e os olhos dela estão virados e vazios, temo que esteja inconsciente, mas ainda é melhor que estar morta. Com as mãos ela, a senhora condessa, (...) pega seu braço esquerdo, o braço esquerdo daquele homem ali, não é mesmo, não, não é!, também poderia pegar o direito, mas já faz tempo que ele não tem direito nenhum, então ela pega o esquerdo, coloca o pé nas suas costelas, pode fazer isso, afinal já atirou nele mesmo, e puxa o braço até sair do ombro, da articulação do ombro, mas por favor, que desnecessário! (DT 110).

Ambos os casos são apenas imaginados pelo espectador a partir de um relato. Não porque, como quer o senso comum, os mensageiros poupariam os espectadores de ver coisas terríveis no palco, ideia “totalmente superficial” para Lehmann (1991: 45), que cita a fórmula de Kaufmann: “Que absurdo o pensamento de que uma cena em que um ator finge matar um outro é mais terrível e excruciante que as visões de Cassandra!” (apud

139. Nem por isso é unânime a preferência por “Shoah”: o poeta, linguista e tradutor Henri Meschonnic (2005) nota que a palavra hebraica indica um desastre meramente natural, apagando o fator humano.

140. Uma leitura bem mais positiva da peça de Eurípides, exaltando a bacanal como espaço de comunhão, tem sido comum em diversas encenações desde os anos 60, como mostra Erika Fischer-Lichte (2014). Para uma análise da versão do Teatro Oficina, em São Paulo, inclusive (mas não apenas) apontando aspectos problemáticos dessa positividade, ver Kon (2020b).

ibid.). De modo semelhante, Menke (2003: 53) comenta: “Por isso tanto acontece no teatro grego sem que possamos ver: não para nos poupar do que está acontecendo, mas pelo contrário para nos sobrecarregar com isso”. Que a imaginação do ausente seja mais impactante que fatos visíveis: eis um dos pontos principais da peça. Não por acaso há desde o início uma polêmica contra a visão limitada dos historiadores, justo aqueles que criticam a versão de Litchfield: “O Senhor Professor de História lhes serve, pelo acesso traseiro – pois durante a fuga só se vê as pessoas por trás –, via supositório, suas suposições”, isto é, a ideia de que “as pessoas que têm que salvar as próprias casas das chamas do infortúnio enquanto fogem em enxame não têm tempo para orgias e bebedeiras” (DT 58).

Isso não significa que a autora necessariamente creia no relato da festa macabra como tendo de fato acontecido. Antes, ao adotá-lo apesar de seu caráter duvidoso, torna palpável o horror do desconhecido, o horror de não se saber o que aconteceu. Por isso Jelinek (in Janke, pos. 2604) afirma: “amo fofoca, torna as coisas tangíveis mesmo que frequentemente não tenha o menor traço de substância”, como se fosse possível “tomar uns drinks com o Barão e ouvir suas histórias das mulheres e da família”, única maneira de compreender alguma coisa. Contra esse teor sensacionalista, os próprios mensageiros chegam a refletir sobre seu papel diante da História em uma atitude mais objetiva: “Somos seus instrumentos. Tocamos em consonância. A História toca em consonância conosco. Nossos testemunhos devem ser tocantes e nenhum pode ser dissonante” (DT 64). Mas na verdade “não tocamos ninguém, afinal ninguém nos ouve”, então o melhor é “observar a História retrospectivamente, com tranquilidade, e enquanto acontece também seria melhor deixar ela tranquila, melhor nem olhar para ela” (ibid.). O olhar tranquilo do observador imparcial e objetivo revela o “deixar tranquilo” de quem não quer se comprometer. Sem testemunhos factuais, a única posição segura e objetiva é não narrar. Então tudo passa a ser inseguro, um “ouvir falar” ou especular, e mesmo fofoca, como sobre o papel da Condessa ou dos políticos dirigentes da época (“O Senhor Governador e o Senhor Presidente da região e o Senhor Capitão da Legião de Honra e o Senhor Capataz da Região de Horrores, todos numa só pessoa, todos uma só pessoa” [DT 71]). A história não esclarecida só pode aparecer em fragmentos, fora de qualquer ordem que nos ajudasse a compreender os fatos. Ouvimos em primeiro lugar o relato do fim. Depois de consumado o massacre, “a aristocracia, refúgio dos grandes sentimentos e das grandes façanhas, escapa de limusine” e “eu como mensageiro sou sempre ultrapassado, eles me escapam e me fazem engolir os gases do escapamento”; a que se soma as especulações mais sensacionalistas: “é uma limusine grande, afinal a Senhora Condessa também tem que levar junto seu amante e ainda mais um senhor, que também é amante, amante de

vinhos caros, alguém que carrega a responsabilidade e ainda mais alguém que carregue não só responsabilidade, mas também as malas”; por fim, à fofoca se mescla o comentário crítico: “Não, é o contrário: Eles têm que fugir à responsabilidade” (DT 60-61).

Só depois ficamos sabendo algo, ainda vago, sobre o massacre em si: “15 pessoas deixam o castelo depois de distribuídas as armas e recebidos os mortos, não, a distribuição dos mortos só pode ser feita depois” (DT 65). Mas, ao invés de seguir na descrição do crime, os mensageiros passam a especular sobre a origem das vítimas, e acabam voltando à discussão sobre a possibilidade de o assassinato ter mesmo ocorrido: “Nunca tinha imaginado que ainda receberiam esses últimos pelados aqui!, (...) já estavam despidos, despedidos da Hungria e despidos da cidadania”, tão fracos que “não aguentaram mais” e “simplesmente caíram”, sem nem ser preciso “o esforço das armas de fogo – matar esses últimos indefesos ao invés de pensar primeiro em salvar a própria pele, que afinal vale muito mais” (DT 65-66). Como se vê já nesses poucos excertos, o relato dos mensageiros de Jelinek é marcado sobretudo pela confusão, os poucos fatos conhecidos são tirados de uma narrativa linear e embaralhados, acrescidos de especulações e comentários, digressões e trocadilhos, repetidos com variações contraditórias, tornando-se meras alusões difíceis de entender por qualquer um que não conheça bem o caso de que se está falando – e um dos pontos centrais é, afinal, que *não se conhece bem o caso*. É como se a confusão temporal passasse a fazer parte não só da esfera do relato, mas dos próprios eventos relatados: “Não, antes de pôr esse castelo em chamas (...), enquanto os outros já se desfazem em sono e descansam os ossos, ainda temos algo a fazer” (DT 66).

Ao misturar passado e presente, a própria autora é como que jogada dentro da discussão. É comum em Jelinek que vozes e fontes diversas sejam incorporadas na mesma figura, justapondo opiniões contraditórias e inclusive lançando reproches à posição da escritora ou ao que é dito na peça, e aqui não é diferente. Passado cerca de um sexto da peça, surge um “mensageiro excepcional”, censurando os demais mensageiros pela atitude irresponsável diante do conhecimento histórico, “afinal hoje podemos ter uma distância cognitiva em relação a essa era de extremos, e não deveriam apostar essa distância no cassino do pensamento simplesmente assim” (DT 78). Essa consideração aparentemente ponderada rapidamente se transforma em ataque contra certa mulher que estaria fornecendo os relatos aos mensageiros (“que sopra o texto para mim”): “Foi uma mulher totalmente cheia de si que me encheu a cabeça com isso. Sorte que vocês antipatizam tanto com ela!” (DT 78-79). Contra a posição da autora, considerada simplista, seria preciso buscar uma mais complexa, sem querer emitir julgamentos sobre os fatos e atores do passado, “até porque a maioria das pessoas age contraditoriamente e

porque com os anos suas visões se transformam, de acordo com a situação” (DT 79). Jelinek se refere a declarações feitas em janeiro de 2008 (próximo à escrita da peça) do escritor Hans Magnus Enzensberger, que nos horrores do passado nazista via uma indiferenciação entre vítimas e perpetradores, verdadeiro e falso: “Moralmente não é tudo preto e branco, temos que admitir!, mas nesses anúncios tudo é bem colorido, é verdade que não dá mais para ver quem era o algoz e quem era a vítima, mas nem é preciso ver, é só uma fronteira que pode ser mudada a qualquer momento” (DT 84-5). Gerhard Scheit (2016: 673) toma justamente essa passagem como basilar para entender a posição de Jelinek entre literatura engajada e experimentação formal, o que ademais permitiria começar a responder à pergunta mais ampla sobre a possibilidade de uma literatura após Auschwitz (654). O ensaísta nota que “naquela entrevista Enzensberger não falava sobre Jelinek, mas aquilo que ele criticava na atitude da politicamente engajada geração seguinte [o alemão nasceu em 1929, Jelinek em 46] também poderia ser aplicado a ela – e a autora aplicou-o a si” (674). Se ela o faz, porém, não é para criar uma mera polêmica contra o outro escritor, mas antes refletir sobre si. No programa da encenação de *Rechnitz* pela Schauspielhaus de Zurique, Jelinek escreveu: “eu queria colocar em questão também minha própria posição. Talvez também para não me expor a essas acusações de que eis aí de novo um bom samaritano de esquerda requeitando esse tema” (apud *ibid.*: 674-5).

Curiosamente (ou seja: como é estranho numa obra dramática, mas comum em Jelinek) não há nada no texto que indique o final da fala do “mensageiro excepcional”, que assim acaba se confundindo com o resto do coro de mensageiros, perdendo qualquer capacidade de se afirmar de modo independente, mas também de ser separado claramente de alguma outra posição que se estaria defendendo. Por outro lado, essa submersão do discurso do escritor no meio de tantos outros é ela mesma uma variante da sobreposição de tempos praticada por Jelinek e criticada por Enzensberger, contaminando inclusive os tempos verbais da enunciação: “Tudo o que terei dito sobre o massacre vai estar certo, mas não atualizado. Se soubéssemos então o que hoje sabemos! Não teríamos acreditado. Tivemos que aprender na marra. Não teríamos acreditado que nos fariam perguntas típicas de quem nasceu só depois” (DT 81). A confusão da narrativa, a ida e vinda na cronologia, a alternância entre a perspectiva do passado e a do presente alcançam a própria linguagem com que se tenta transmitir o relato. Como diz Scheit (in Janke et al 2010: 185), surge uma “confrontação das formas temporais”, de modo que “as formas do futuro e do subjuntivo emergem para canibalizar o que foi expresso no perfeito e mais que perfeito”. Isso quer dizer que a “suspensão do tempo enquanto tal é tematizada, que o conteúdo pronuncia o que a forma impossibilita” (*ibid.*).

Ora, a princípio a confusão dos tempos verbais pode parecer nos levar de volta à posição de Enzensberger, colocando em questão a possibilidade de os sujeitos do presente responsabilizarem os do passado, com a segurança da consciência retrospectiva: “Exigem que digamos que isso aconteceu assim e assado, mas se isso que aconteceu acontecesse hoje poderíamos dizer que é claro que teríamos escondido pessoas perseguidas ou qualquer outra gentinha assim” (DT 81). Para Scheit (2016, 671), contudo, se “para esses mensageiros é decisiva a incapacidade de apreender presente e passado como diferentes”, é porque “torna-se impossível sequer falar propriamente de ‘nascidos depois’ [*Nachgeborenen*]”. A condição de possibilidade de um juízo sobre o passado é justamente o embate entre diferentes camadas temporais, e mesmo uma “negação do conceito de tempo” (2010: 184) estruturando a peça desde a rubrica inicial em que se exige “nenhum eco do passado” nas figuras (DT 55). Mas se “nos textos teatrais de Jelinek, como no inconsciente, tudo é presente” – o que para Scheit (ibid.) explica a negação da forma dramática pela austríaca – é porque “o nazismo e a sociedade que se segue coincidem”, isto é, “o traço totalitário da sociedade pós-nazista persiste”. Esse inconsciente a céu aberto que constitui os discursos jelinekianos, como temos visto, remete em *Rechnitz* a diversas análises sobre a sobrevivência do fascismo no interior das sociedades democráticas posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial, ideia recorrente desde pelo menos a reflexão de Adorno sobre a elaboração do passado e o célebre imperativo moral de que Auschwitz não se repita. Batalha que estamos constantemente perdendo, como o filósofo não cansava de insistir, e que nos últimos anos infelizmente tem ganhado relevância renovada (como veremos em *No caminho real*).

“Quem são os mensageiros? Quem fala aí? E quantos?”: para Julia Lochte (in Janke et al. 2010: 419), *dramaturg* da primeira encenação do texto, “eis as perguntas essenciais no trabalho com (não apenas) esse texto de Jelinek”, e para as quais ela mesma arrisca uma série de hipóteses (418): fantasmas daquela sociedade de caça da festa em Rechnitz (a condessa, seu amante, seu marido) ou seus ajudantes e serviçais, “zumbis dessa história monstruosa” ou testemunhas depondo num tribunal (talvez numa “delação premiada”?), criminosos ou membros da sociedade pós-guerra que recalcou os crimes, as massas ou “nós todos, incluindo os que nasceram depois”? Lochte conta ainda que “na encenação de estreia de Jossi Wieler os mensageiros são tudo isso, seja ao mesmo tempo, sobrepostos, seja um depois do outro”, como se “esse coro de mensageiros em permanente metamorfose como corpo coletivo passasse por diversos estados físicos”. Ora, já vimos como as figurações corais de Jelinek negam uma lógica de personagem baseada na

identidade e na individualidade; portanto, não pode haver resposta definitiva sobre quem serão, afinal, esses mensageiros. Na confusão de tempos e eventos, culpados e inocentes, vivos e mortos, é que se movem os enunciadores. A única coisa mais ou menos clara é que *não são testemunhas do acontecido*: “Como mensageiro obviamente teria prazer em lhes fornecer provas contando-lhes o que testemunhei, mas então seria uma testemunha, e não um mensageiro” (DT 185). Quem fala não pode ter presenciado o massacre, lá só estavam as vítimas (das quais nenhuma restou: “as vítimas não falam”, mas “se erguem de novo e de novo, porque sempre falam delas” [Jelinek in Janke 2017: pos. 2665]), e os assassinos, que têm motivos e o poder para seguirem calados (“havia também outros lá, vocês mesmos podem ver que outros também viram aquilo, e aliás foram pessoas muito mais visadas e vistas que eu!” [DT 185]).

A *instabilidade* do mensageiro como transmissor confiável torna-se seu atributo mais marcante. Ao investigar o mensageiro na tragédia antiga, Barrett (2002: xvi-xvii) nota uma contradição fundamental: por um lado, o que ele diz “deveria passar como relato virtualmente transparente não marcado por signos de motivação ou parcialidade”, pois “o poeta trágico precisa de um veículo confiável para incorporar eventos de fora de cena”; o próprio personagem em seu discurso “costuma alegar (implicitamente) uma forma segura de conhecimento, enquanto sua exposição se apresenta como relato não-problemático – e não-retórico – do que ocorre lá fora”. Por outro lado, “a tragédia grega confronta o espectador diretamente com uma multiplicidade de vozes” que, na ausência de um narrador, são todas “igualmente autorizadas ou suspeitas, igualmente presas a seu status de criação retórica” (ibid.). A própria tragédia seria fruto de “períodos de instabilidade epistêmica e discursiva, duvidando da capacidade da linguagem de expressar a verdade” (7), e o mensageiro não deveria escapar a esse princípio trágico fundamental. A mesma contradição é colocada, em outros termos, pela teoria da medialidade de Sybille Krämer (2015), que toma o mensageiro como paradigma da comunicação – e por isso mesmo foi usada diversas vezes para comentar *Rechnitz (O anjo exterminador)*. O mensageiro seria marcado pela *indiferença* e pela *heteronomia*, ou seja, por mais que sua mensagem seja “comovente” ou “surpreendente”, por mais que “tragam alegria ou sofrimento para os receptores”, o próprio portador das mensagens “permanece impassível” (83); sua neutralidade é fundamental, por isso ele apresenta uma “tendência a se retirar ou recuar, pondo em primeiro plano a mensagem” e produzindo “a incorporação de uma voz estranha (...) ao ceder a própria” (84). Os mensageiros de Jelinek insistem eles mesmos nesse ponto diversas vezes, ao longo de todo o texto: “Por favor, o mensageiro só relata, não pode se intrometer” (DT 142), ou “não foi para achar nada que me tornei mensageiro, mas sim para transmitir algo, isto é, entregar um relato que me foi confiado” (DT 173), e

ainda, mais adiante, “minha opinião não conta aqui, num relato de mensageiro a opinião própria não é bem-vista” (DT 187). Mas se eles sempre voltam a esse ponto é porque sempre contrariam a própria imparcialidade, oferecendo a opinião pessoal que não deveria existir. Para Krämer (op. cit.: 82), a questão é sempre “se o mensageiro manterá seu status heterônomo e a neutralidade implicada ou se vai ‘se rebelar’ como soberano e manipulador da ‘sua’ mensagem, omitindo, distorcendo ou inventando”, o que pode significar “semear a discórdia, criar intrigas, pôr as pessoas umas contra as outras, trair e agitar”. Essa “delinquência diabólica está sempre inscrita como opção na função do mensageiro”, naquilo que Krämer nomeia sua *materialidade*, aquilo que resiste a uma transparência total e idealista da comunicação. Como confessa um dos enunciadores da peça: “Como mensageiro eu sempre deveria dispor de várias palavras, que teria que ter na ponta da língua, mas as palavras se amontoaram e se amassaram e se amalgamaram tanto, como já relatei, que agora não consigo mais separá-las” (DT 96).

Já deve estar claro que a preocupação com o modo e a possibilidade de narrar o massacre de Rechnitz é para Jelinek tão ou mais importante que os eventos em si. Ou, melhor dizendo, um dos princípios da obra é a inseparabilidade desses temas. Para Honegger (2015: 52), o texto na verdade trata de processos de tradução e reprodução cultural (avaliação feita justamente na introdução à sua tradução da peça). “Isso tudo todos já tramitamos, traduzimos e transmitimos!”, dizem os mensageiros (DT 151). É explícita a preocupação com as traduções, ou antes com as traições e insuficiências nelas presentes e provavelmente inevitáveis: “a multidão se abre sozinha diante dela, como a terra lavrada, não como o mar vermelho, esse foi um erro de tradução” (122). E ao citar T. S. Eliot: “Infelizmente o maldito computador não traduziu tão bem o poema, até eu poderia ter feito melhor, mas dá para entender” (96).¹⁴¹ De fato, na bibliografia final há “‘As bacantes’, tradução da internet” e “‘Os homens ocios’, traduzido por um simpático computador, muito obrigada!” (205). Ora, se “até a autora poderia ter feito melhor”, e se além disso não seria difícil encontrar uma versão desse célebre poema por um tradutor profissional, só podemos concluir que Jelinek desejava essa má tradução do “maldito computador”. O *ruído* na transmissão é parte integrante de seu projeto.

A preocupação com a transmissibilidade reaparece em outro trecho, e de modo notável (embora pareça não ter sido notado em nenhuma análise da peça). Ele trata do

141. Na verdade, a própria referência já traz essa mesma preocupação. Pois o poema *The Waste Land* já traz em si “a sobreposição das línguas” que, segundo Marjorie Perloff (2013: 48), “é uma variante da poética citacional ou intertextual”, isto é, do “gênero não-original” inaugurado por Eliot e herdado por Jelinek – “*No princípio era a tradução*”.

possível registro dos crimes nazistas não em relatos e testemunhos (preocupação central da escritora Jelinek e das reflexões sobre a “literatura do Holocausto”), mas em imagens:

Lá os homens nus, são só uns 200 ou por aí, a gente dá conta deles, para eles não precisamos de uma câmara escura, sobre a qual ninguém fala, da qual não há fotografias, da qual não há nem um nome, pois se não há rosto também não pode haver um nome correspondente (...), porque não há luz e, sem luz, sem foto, o que eles também fazem é morrer, isso eles fazem na escuridão, (...) ninguém mais deve entrar nesse escuro, e ninguém mais deve entrar nesse assunto (...). Eles têm sorte, não têm que ficar para sempre na fila da câmara, nessa foto ainda dá para ver a moldura escura, a foto foi tirada justamente olhando para fora dessa abertura aí, aí tiraram, atiraram? (DT 159).

Não havendo indicação de quaisquer fotografias tiradas em Rechnitz, há que buscar em outra parte a referência. Ora, podemos reconhecer na imagem de que se fala, sobretudo na descrição da foto com “a moldura escura, (...) olhando para fora dessa abertura”, um dos pouquíssimos registros fotográficos do campo de Auschwitz por dentro e em operação. Na verdade, são duas fotos semelhantes, de um total de quatro tiradas em agosto de 1944 por um membro anônimo do *Sonderkommando* (hoje expostas no Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau). Elas documentam a incineração de cadáveres tirados das câmaras de gás, e têm como traço marcante justamente a moldura da porta que permitiu ao fotógrafo se esconder para fazer o registro. As imagens foram pivô em uma polêmica entre Georges Didi-Huberman, de um lado, e Gérard Wajcman e Elisabeth Pagnoux, de outro (ver Didi-Huberman 2012). O primeiro defendia a relevância das fotografias, e sobretudo daquilo que, nelas, escapa à mera representação objetiva, *justamente sua imperfeição*, a moldura negra que ocupa quase tanto espaço quanto o que se almejava registrar, *traço* da própria impossibilidade de produzir essas fotos, tão relevante quanto o registro em si. Os outros dois o criticavam por crer nas imagens, contra a irrepresentabilidade da Shoah, caindo numa “lógica funesta” de fetichismo e perversão. Contra o inimaginável (ou justo *porque* o horror dos campos é inimaginável), Didi-Huberman afirmava o *dever de imaginar apesar de tudo*.¹⁴²

É esse imperativo que acreditamos também mover, no campo linguístico, a peça de Jelinek. O que não significa que seja objeto de uma afirmação simples, inequívoca. Em certo ponto são dadas explicações (também diversas e possivelmente contraditórias) para a confusão que os enunciadores ao mesmo tempo sofrem e causam: “Todos gritaram uns por cima dos outros, como é que o mensageiro sequer vai conseguir entender alguma coisa nessa barulheira?” (DT 133), “Cada mensageiro conta uma coisa diferente” (171), ou ainda, aludindo à falta de testemunhos: “se me perguntarem eu mesmo não vi, e como mensageiro correto que se recusa a ficar se corrigindo – outros devem cuidar disso – por

142. Para uma discussão da ética (e) estética do “apesar de tudo” em Didi-Huberman, ver Kon (2016).

isso não posso confirmar, então se me perguntarem, se já me perguntam, então lhes digo: nada” (149). Assim, a confusão corre o risco de se tornar silêncio. Como nota Lochte (in Janke et al. 2010: 418), o *falatório* (a “*Gerede*” que, para Heidegger, mantém a linguagem cotidiana na inautenticidade, como vimos na introdução) pode ser justamente um modo de calar sobre os acontecimentos: quanto mais se fala, menos se diz, numa “arte do calar tagarela” pela qual os mensageiros tornados cúmplices do massacre “seguem escarnecendo das vítimas”. Nesse sentido, a confusão e o silêncio não seriam inocentes e muito menos neutros, não poderiam pretender estar fora do problema discutido, teriam um lado, querendo ou não. Os relatos contraditórios permitem inclusive a reescrita retroativa do passado:¹⁴³ “Depois já não vai ter sido assim, que ela mesma também tenha atirado, não se preocupem! Nós mensageiros cuidamos para que depois não tenha sido assim”, justo à medida que os mensageiros insistem em se “contradizer uns aos outros, alguns nem dirão nada, mas sem nós vocês não saberiam absolutamente nada”, o que permite até inocentar a condessa de seus crimes: “fiquem contentes por não saber, de todo modo não por nós, mas por outros, que a senhora condessa sequer esteve aqui” (DT 143).

Ao mesmo tempo, a confusão gera uma descrença generalizada e favorável aos culpados: “O mensageiro cala. Outros mensageiros o dirão, mas não vão acreditar neles” (146). O que não quer dizer que também não haja bons motivos para calar. Primeiro, “a imunidade do mensageiro estava em risco constante, pois não era incomum ele ser recompensado ou punido dependendo da ‘sua’ mensagem” (Krämer 2015: 83),¹⁴⁴ o que lhe faz temer pela própria segurança: “não lhes digo mais absolutamente nada. Senão provavelmente correria perigo, sendo que já tenho que correr bastante, como mensageiro, sem precisar de mais essa, correr perigo” (DT 152). O que no caso austríaco ganha particular relevância: “Todo mensageiro sabe quando tem que calar. Isso ele aprendeu. Isso ele aprendeu neste país. Neste país todos sempre fecham o bico” (ibid.). Se, como dissemos, não é possível afirmar uma *identidade* única dos mensageiros, como explicar sua aparente cumplicidade com os culpados pelo massacre? Ao comentar a peça, Jelinek parece se apegar à origem da obra no filme de Buñuel para colocar os enunciadores como

143. A produção retroativa do passado é aqui paródia sinistra do Eterno Retorno nietzschiano (*Assim falou Zaratustra* está nas referências ao fim do texto): “Todo o ‘Foi assim’ é um fragmento, um enigma e um horrendo acaso - até que a vontade criadora diga a seu propósito: ‘Mas assim eu o quis!’”, o que traria uma forma de redenção (Nietzsche 2005: 173). Trecho reescrito na peça como: “nós mensageiros afinal também podemos redimir o passado perfeitamente tão bem, não, melhor!, e transformar tudo, não, transtornar, contornar?, não, até que só nossa vontade tenha voz. Foi assim porque eu quis assim!” (DT 163).

144. “Estou aqui contra teu gosto e contra o meu, pois ninguém aprecia quem dá más notícias”, dizia a Creonte o guarda a quem sobra o papel ingrato de mensageiro na *Antígona* de Sófocles (322-3), e que insiste ainda (em cena bastante *cômica* dentro da tragédia): “nada fiz, nem sei quem praticou a ação; qualquer castigo para mim seria injusto” (275-6). Na tragédia de Shakespeare *Antonio e Cleópatra*, mensageiros a princípio alheios à ação são punidos violentamente e ameaçados de morte por ambos os protagonistas.

empregados dos criminosos de Rechnitz: “todo o cenário da peça refere a Buñuel; (...) mas na minha versão os mensageiros chegam continuamente apesar de *seus chefes* já terem desaparecido depois de seus crimes” (Jelinek in Janke 2017: pos. 2589, grifo nosso). Por um lado, o discurso dos serviçais seria uma alternativa ao dos senhores: “há muitos discursos além do discurso do poder dos criminosos; há também o dos empregados”, de modo que “o tópico é examinado de diversos ângulos, pelas mesmas pessoas” (2657). E, no entanto, se “os mensageiros falam continuamente”, não se pode ignorar que “o que dizem só pode ser lido entre as linhas” (ibid.). Quem fala, sem ser vítima nem carrasco, não dispõe de uma linguagem própria. Como teria dito a autora em e-mail a Pia Janke (in Janke et al, 247), a peça mostra os “dominantes como senhores da linguagem” ou, “inversamente, os senhores da linguagem como dominantes e determinantes do discurso público”. Na falta do discurso das vítimas, totalmente apagado, só sobra a linguagem dos carrascos, a qual só pode ser voltada contra eles com muito esforço – o esforço de *torturar* a língua que temos visto como constante em Jelinek.

Também lendo *Rechnitz* a partir de Krämer, Gasch (2009: 190) diz que, diante da impossibilidade de dizer o evento, “o silêncio só se dissolve por um amontoado de relatos contraditórios”, que “também produzem efeitos de insegurança e repressão”. A peça mostra “o (potencial de) descarrilamento” da mensagem não como exceção contingente, mas sim “elemento necessário dos mensageiros (...), sem o qual sua função sequer pode ser pensada” (186). Ora, tal formulação remete a “materialidade” do mensageiro àquela materialidade de um “conhecimento trágico” para Christoph Menke. Em ambos os casos, trata-se de reconhecer que “os momentos da práxis revelados pelo materialismo, que se subtraem tanto à captura reflexiva quanto à produção planificada, não são – ou ao menos não somente – obstáculo, mas também o que torna possível” (Menke 1999: 37). Haveria na práxis social, e aqui temos de incluir a prática do *dizer*, “uma autonomia irreduzível” em relação ao conhecimento (37-8) ou ao que pode ser *dito* (como notaram, em relação ao “indizível” de Auschwitz, Didi-Huberman [2014] e Thomas Trezise [2001]). Só a partir dessa autonomia é possível romper “o idealismo do conceito de liberdade” (40) e encarná-la na “relação ao necessário”, que é (Menke refere a Derrida) “enquanto condição de possibilidade da práxis, ao mesmo tempo a de sua impossibilidade – a impossibilidade de uma *garantia* de sucesso” (41). O que torna possível a ação também a faz fracassar, donde o caráter *trágico* do descentramento materialista (42).

Se a figura do mensageiro como narrador foi frequentemente vista como elemento ou resquício da épica no interior da tragédia grega, um retorno ao narrar era um dos princípios de um teatro épico que propiciaria o conhecimento não só das estruturas da

sociedade, mas também de como transformá-las, passando da representação para a ação. A narração objetiva, não estetizante, foi ainda posta muitas vezes como único modelo adequado para descrição dos eventos ligados à Shoah, por exemplo na transmutação do teatro épico em teatro documentário por Peter Weiss e Erwin Piscator em *O interrogatório* (1965). Mas, como diz Scheit (2010: 186), em *Rechnitz* Jelinek “faz recuar o eu épico que no filme *Totschweigen* [e no jornalismo de Litchfield, podemos acrescentar] fala e ainda busca produzir uma unidade”. Não que esse “eu épico” esteja ausente: *assistimos ao processo de sua retirada*, conforme ele se depara com os impasses da atividade de narrar. Quanto mais ele fala, menos ele diz, mas também mais se expõe. Um pouco como Édipo, o mensageiro de Jelinek descobre, ao final, a *si mesmo* como conteúdo de seu relato.¹⁴⁵ É ao tentar colocar os fatos históricos em ordem e embasar um julgamento sobre eles que o narrador se vê enredado ali, sem distância possível em relação ao passado. Para Menke (2008), a tragédia contemporânea é a tragédia *da representação* (*des Spiels*), é o teatro refletindo sobre os próprios limites perante a realidade, sem poder se transformar em práxis bem-sucedida.

Isso sugere que talvez haja outro motivo para querer calar, mais imperioso e talvez ainda mais terrível que os citados. “Vocês ouvem nossa mensagem, mas falta-lhes a fé?”, perguntam-nos, “Se são surdos, simplesmente não podem nos ouvir”, e de fato “as pessoas não ouvem mais a nós, mensageiros, que falamos e falamos, a boca espumando, ninguém nos ouve embora nosso relato esteja afiado, nossos instrumentos afinados” (DT 155). É a isso que Jelinek alude sempre de novo, como em conversa com Janke (2017: pos. 2718): “aqueles que eu queria alcançar simplesmente não ouviriam”, isto é, “devido a meus posicionamentos me tornei uma figura negativa há muito tempo”, pelo menos “precisamente para aqueles que precisariam ser convencidos”, portanto “tudo o que eu poderia dizer seria pregar para convertidos”. Outra vez a ironia trágica: “estou, por assim dizer, marcada, com certeza por minha própria culpa, mas não sabia o que mais poderia ter feito”. Por isso os textos de Jelinek trariam sempre uma resignação, “escrevo a futilidade da minha própria escrita, da qual estou plenamente ciente” (2703). Por mais que não queira, por mais que não disponha da linguagem adequada, por mais que tudo pareça confuso e ninguém esteja ouvindo, o mensageiro segue falando. Apesar de tudo.

No discurso de agradecimento pelo Prêmio Mülheimer de Dramaturgia concedido a *Rechnitz*, Jelinek (in Janke et al. 2010: 453-5) pensava a possibilidade de falar sobre o

145. Em ensaio de 1997, Jelinek focava o momento em que os atores “percebem que eles mesmos são sua própria mensagem” (SK); para Krämer (2014: 232), ao trair sua neutralidade o mensageiro *torna-se ator*.

massacre. Pois, como repetido muitas vezes ao longo da peça, “os assassinos adorariam que não houvesse mais mensageiros, fizeram o possível para que ninguém sobrevivesse”. E de fato a autora crê que certo modo de falar foi bloqueado: “o assassinato em massa, pelo menos para mim, apagou o eu”, e com ele “destruiu a fala individual do ator, da atriz no palco”. Porém, mesmo sem um Eu, *fala-se*: “mas os mensageiros vêm do nada, viriam de todo modo, sempre há mensageiros, mesmo quando não há testemunhas”. A linguagem segue falando, como que por si, pois os mensageiros “SÃO eles mesmos apenas fala (que porém é o que mais há)”. Sem eles “não haveria história”, eles “fazem a história que relatam”, como se a inventassem, mas é antes a história que “inventa ela mesma seus mensageiros”. Por isso eles podem “relatar algo de que não se pode falar (diferente de peças em que não necessariamente é preciso falar, mas pode) e de que ainda por cima são parte”. Fica claro que Jelinek associa esse papel com sua posição de escritora: “Produzo muitas palavras, talvez demais (sempre me acusam disso) sobre algo de que não se pode criar uma imagem ou falar”. A ponto de falar deles como “meus mensageiros, que também são todos eu e estão aí mesmo que não estejam, mesmo que não sejam um eu”. Com o habitual humor autodepreciativo, ela diz que “também não posso calar. Óbvio. Vocês bem ouvem e veem! Talvez eu até preferisse, mas não posso, mesmo que calar seja muito mais fácil”, até porque “me traria muito mais simpatia, é o que me dizem sempre”. Esse silêncio que lhe parece recomendável poderia ser o de uma “proibição de imagens” – muitas vezes ligada à Shoah, como vimos no caso das fotos – ou “a proibição de dizer ou escrever o nome do Senhor, como em muitas religiões”; mas também é silêncio dos mortos e silêncio sobre eles (novamente um *Totschweigen*), pelo qual “aquilo de que não se pode falar é morto mais uma vez e sempre de novo”. De todo modo, continua, “infelizmente não consigo me impor o dever de não pronunciar algo. Por algum motivo não dá”. Há que ressaltar, nesse discurso, a curiosa indistinção de impotência (não conseguir se impor o dever) e imperativo moral vindo daquilo “que eu (na verdade: não) gostaria de dizer”. É o sentido *trágico* dessa indistinção que ainda devemos compreender.

Até aqui vimos em *Rechnitz* diversos indícios de uma forte presença da tragédia, da referência a Eurípides ao mensageiro narrando o Horror que se dá fora de cena. Falta discutir a relação entre o trágico e a catástrofe, sugerida desde Aristóteles (lembrando, porém, que ali o termo indicava simplesmente a resolução final do poema, conciliação feliz ou derrocada, mesmo que essa última fosse mais adequada para a catarse trágica), mas que se complica no caso extremo da Shoah. É quase automático associar os dois fenômenos, já na linguagem do senso comum ou do jornalismo, mas também em diversas experiências dramatúrgicas dos anos 40 buscando encenar o nazismo (como *As moscas* de Sartre e as *Antígonas* de Annouilh e Brecht), mas há muitos e bons motivos para não

aceitar apressadamente essa aproximação. Talvez justamente a facilidade em considerar trágica a experiência dos judeus sob o regime nazista tenha motivado Agamben (2008: 102) a afastar a associação tão terminantemente, dizendo que “nada está mais distante desse modelo [trágico] do que Auschwitz” e que “depois de Auschwitz, não é possível utilizar um paradigma trágico na ética” (104), já que ali não havia possibilidade de se falar na *decisão* dos heróis trágicos que, como dizia Hegel (apud *ibid.*: 102) “não querem ser inocentes”, encontrando no feito a sua glória. Também Adorno (1992: 88), ao desdobrar a (já então) célebre afirmação de que “é barbárie continuar a escrever poesia depois de Auschwitz”, também colocava a tragédia (na figura do coro) como inadequada para dizer a catástrofe da Shoah: “o princípio estético estilístico, e mesmo a oração solene do coro, fazem o impensável parecer ter tido sentido; ele é transfigurado, algo do seu horror é removido”. Como comenta Thomas Trezise (2001: 44), a posição adorniana parte de que “derivar prazer do espetáculo da dor e a compreensão da ação dramática como condição desse prazer constituem dois componentes maiores da tragédia clássica”.

Mas a própria Jelinek via que a velha citação de Adorno “tem sido muitas vezes mal interpretada” (Jelinek e Bethman 1999: 63). Pois o filósofo não ignorava que o sofrimento “também exige a existência continuada da mesma arte que proíbe”, uma vez que “em quase nenhuma outra parte ainda encontra sua própria voz, um consolo que não o traia imediatamente” (Adorno *loc. cit.*). Talvez porque haja um modelo *não-clássico* de tragédia, capaz de abordar essa experiência limite do horror. O que não equivale a dizer que a Shoah *foi algo trágico* (com o que se respeita a advertência de Agamben), mas que uma arte que busque lidar com ela necessariamente o será, embora num sentido novo, ligado à *tragédia da representação* proposta por Menke. É o que Adorno encontrou nas peças de Beckett, e o que temos também em Jelinek. Em ambos os casos se trata de colocar no centro do problema justamente a experiência da oposição entre *dizer* e *dito*, como vimos, do *tentar dizer* (“how try say?”), perguntava Beckett em *Worstward ho*), ou ainda do *dizer o que não se deixa dizer*, como propunha Adorno contra o “do que não se pode falar deve-se calar” de Wittgenstein, também lembrado por Jelinek na mesma entrevista. Ela completa: “é impossível dizer algo sobre Auschwitz, mas também impossível não falar sobre Auschwitz”, de modo que “não se pode fazer nada senão continuamente ‘falar Auschwitz’”, escrever textos como os dela em que “o campo de concentração alemão pende sobre tudo como uma ameaça, por causa da continuidade da história, sua tendência a se repetir” (*loc. cit.*).

Notemos que novamente a autora não diz que “não se pode falar” e nem que “se pode falar”, mas com uma dupla negação expressa a posição mais complexa de que “não

se pode não falar”, “não é possível senão falar”. Em outra entrevista (Jelinek e Meyer 1995: 74), a autora insistia que para ela escrever não seria questão de vontade, mas de necessidade: “sou uma *Triebtäterin*”. Usando a expressão alemã que normalmente indica criminosos sexuais, Jelinek colocava sua atividade no campo da *pulsão* (*Trieb*) mais que do *desejo*. Ora, é essa mesma passagem que Alenka Zupančič (2000) propõe para ler a tragédia a partir da “ética da psicanálise” de Lacan: para a filósofa eslovena, a base trágica da ética não é, e nem pode ser, “endossar nossa finitude e renunciar a todas as aspirações ‘mais elevadas’, ‘impossíveis’” (no caso de Jelinek, aceitar a indizibilidade da Shoah e calar); o que a experiência lacaniana mostraria é antes que “o infinito não é impossível de se obter” e que na verdade “é impossível para nós escapar totalmente a ele” (249). Ora, “o Real nos acontece (o encontramos) *como* impossível, como ‘a coisa impossível’ que vira nosso universo simbólico de cabeça para baixo e leva à reconfiguração desse universo”; tragicamente ética é a fidelidade para com o que me jogou “fora dos eixos”, como coloca a filósofa citando a conhecida fala de Hamlet sobre seu tempo (235).¹⁴⁶ Algo próximo ao que propõe Rebentisch (2012: 215) retomando a teoria da tragédia de Menke: saber que “o que é (e permanece) bom não depende somente de [si]” e não tomar isso como razão “para se afastar de toda práxis”, mas antes como “motor das suas repetições sensíveis à história e ao contexto”. Peça após peça, Jelinek segue escrevendo, falando pela voz dos mensageiros: “Todos estão dentro de mim e querem sair, e ainda por cima todos de uma vez. Mas fora eu: ninguém. Ninguém escuta. Ninguém está aí para poder escutar alguém. Pobre de mim, mensageiro” (DT 194).

Há na peça ainda um misterioso epílogo. Faltando pouco para o final, surge de repente uma nova rubrica: “Mensageiros todos saem, tudo é desmontado”; a cena muda para “Uma cabana de caça nas montanhas” e “os atores eles mesmos se voltam uns para os outros em tom de conversa” (195). O que se segue é uma cena enigmática, a ponto de ser ignorada na maior parte das análises e excluída de muitas encenações de *Rechnitz*. Ao invés dos grandes blocos de texto típicos de Jelinek, dos relatos confusos e contraditórios dos mensageiros, temos um diálogo (embora sem indicação de quem fala o quê). Duas pessoas (supõe-se) marcam um encontro: “Por favor esteja à meia-noite na garganta do lobo” (196). É o início de uma troca de cunho fortemente sexual, mas ao mesmo tempo marcada pela violência e pelo horror: “Alguma vez você já ficou tão excitado que pegou uma seringa e tirou o próprio sangue para beber? (...) Uma vez, usando a minha Black & Decker, a furadeira escapou e cravou na minha mão, é uma iguaria” (198). No correr da

146. Para uma análise do pensamento de Zupančič sobre tragédia e comédia, ver Kon (2017c).

conversa, os interlocutores passam a descrever um ato de canibalismo curiosamente consensual: “Também se pode comer gente. Esse pensamento já te ocorreu?” (ibid.) As descrições seguem cada vez mais detalhadas e explícitas: “por favor, quero ver e sentir como você arranca com os dentes esses pedaços do meu pescoço, dos meus ombros, da minha barriga, do meu peito” e “também pode devorar minhas bochechas, para ter acesso direto à minha boca, que então poderá abrir bem” e então “favor coma minha língua inteira até a raiz! Pegue e coma minha carne, esse é meu corpo, aceite-o e coma! Esse é meu sangue, aceite-o e beba! Também vou aceitar um pedaço. Aceito tudo. E com certeza me dá um enorme prazer” (DT 198-9).

Trata-se de uma adaptação de um diálogo real, realizado via *chat* na internet entre dois homens no caso policial do “canibal de Rotenburg”; a conversa foi posteriormente publicada em um livro de que Jelinek se valeu. Mas o sentido da cena em relação ao resto da obra não é fácil de apreender. Não é a primeira vez que o tema do canibalismo é usado no teatro em justaposição aos horrores da história alemã do século XX, como mostra Anne Campanile (2001) citando as peças *Die Kannibalen*, de George Tabori (1968), *ÜBERGEWICHTIG, unwichtig: UNFORM. Ein europäisches Abendmahl*, de Werner Schwab (1991); *Tetom und Tuba*, de Libuse Moníková (1987); *Germania Tod in Berlin* (1971), *Die Schlacht* (1974) e *Germania 3. Gespenster am toten Mann* (1995), de Heiner Müller. A pesquisadora associa esse uso à intenção de “provocar e causar constrangimento, vergonha, nojo” (447) e promover uma “negação histórica de um progresso da civilização humana” (458). Como quem diz: “Onde Auschwitz foi possível, pode-se imaginar o canibalismo como mera ‘outra’ fonte de alimento” (ibid.). De modo semelhante, para Teresa Kovacs (in Janke et al. 2010: 293), esse epílogo de *Rechnitz* seguiria a lógica da referência às *Bacantes* para falar do massacre, levando “o discurso de dominação que atravessa toda a peça a um auge” no qual a vítima, que segundo a pesquisadora “entra no lugar das vítimas do regime nazista”, seria reduzida “a seu mero valor de carne ou alimento” (298). Mas a cena parece ser justamente o contrário: um diálogo perfeitamente civilizado e um ato sexual que, por mais horrível que soe, acontece com consentimento, entre sujeitos adultos (e sem aparente dissimetria de poder, nem mesmo a diferença de gêneros que Jelinek tematiza obsessivamente em outras obras).

Uma possível chave para ler esse enigmático epílogo é fornecida pelo caso de sua encenação em Düsseldorf por Hermann Schmidt-Rahmer. Como relata o jornalista Stefan Keim (2010), a cena causou incompreensão e revolta, parte do público deixou a sala ainda durante a apresentação e um espectador chegou a cuspir na assistente de direção. Consultada sobre o escândalo, Jelinek teria declarado (apud ibid.): “a maior parte da peça

trata da monstruosidade do assassinato de quase 200 homens indefesos. Os assassinos vão da bebedeira direto à caça humana. Que justamente um assassinato por prazer chocaria mais as pessoas eu não poderia imaginar”. Escandaloso seria antes, precisamente, que o “pequeno e artesanal assassinato sexual choque” enquanto “a matança em massa torna-se normalidade”. Thomas Trezise (2013: 38-9) chama a atenção para a sensação de que os horrores ligados à Shoah “são coisas que viemos a conhecer, talvez, bem *demais*, ou pelo menos ao ponto de não sermos mais suficientemente surpreendidos ou perturbados por elas”. Contra essa tendência, sugere “nutrir ou renovar, na recepção desses testemunhos, algo como um desconforto cognitivo”, enfatizando a necessidade de “testemunhar o testemunho”, pois em breve “o destino do testemunho dos sobreviventes do Holocausto dependerá inteiramente de sua recepção por aqueles que ‘não estavam lá’” (1). Jelinek atribui a origem da escrita da peça a essa mesma ansiedade: “As testemunhas contemporâneas dos crimes estão lentamente morrendo. Logo todos dependeremos de relatos de mensageiros” (in Janke 2017: pos. 2645). Eis mais um modo de ler a ética trágica da peça: a necessidade de ser fiel a esse evento que não nos ocorreu, mas sobre o qual *ouvimos falar*. Essa experiência de “ter de ouvir a voz do outro que lhe informa seu destino” é também a situação do protagonista perante o mensageiro, que Lehmann (1991: 46) coloca no centro do fenômeno trágico. Como ouvimos na peça: “o mensageiro não interpreta nada. Disso vocês mesmos vão ter que cuidar. Vocês mesmos têm que cuidar de ter cuidado” (DT 155-6). Ou então: “por favor me desculpem, ganhar conhecimento não é tarefa do mensageiro, é tarefa do destinatário, está escrito claramente no envelope. Desistir é a tarefa e o destino do destinatário, por favor assine aqui” (DT 178).

O NASCIMENTO DA COMÉDIA DOS ESPÍRITOS DA MÚSICA

Em *A equivalência das catástrofes*, Jean-Luc Nancy (2012, 24) pensa a história recente como assombrada por eventos calamitosos (frequentemente adjetivados de “trágicos”), e chama a atenção para como o fim da Segunda Guerra Mundial, “longe de ser figurável como a conclusão e a paz que deveriam pontuar o fim de uma guerra”, havia sido marcado por uma funérea associação entre Auschwitz e Hiroshima. O suposto cessar-fogo aparecia “antes como uma dupla inauguração: a do projeto de aniquilar povos ou grupos humanos pelos meios de uma racionalidade técnica sistematicamente elaborada e a do projeto de aniquilar populações inteiras e de mutilar seus descendentes”. Ora, como diz ainda o filósofo, um evento “no início do século XXI reaviva medos e interrogações que o século XX havia desencadeado pela primeira vez em grande escala” (19), e traz em seu nome o “privilegio sinistro que o faz rimar com Hiroshima” (29). Mas, quando em 11 de março

de 2011 um tsunami gerado por um grande maremoto na costa do Japão atingiu a Central Nuclear de Fukushima I, causando o derretimento de três dos seis reatores nucleares da usina e a subsequente liberação de quantidades significativas de material radioativo – no maior desastre nuclear desde Chernobyl em 1986 –, fizeram-se prementes questões diferentes daquelas normalmente associadas aos enormes crimes dos anos 1940, e justamente porque dessa vez não era indiscutível o caráter criminoso do evento. Afinal, Nancy insiste em contrastar Hiroshima e Fukushima para além da “poesia estridente dessa rima infeliz”. Pois “o átomo militar não é o átomo civil, o ataque por um inimigo não é a produção elétrica do país” (30).¹⁴⁷ E mesmo assim se pode falar “de um estado de ‘guerra sem inimigo’”, a qual afinal só poderia ser “uma guerra contra nós mesmos” (35). Além disso, apesar do caráter imprevisível, por toda parte se via traços de responsabilidade humana na escala assumida pelo desastre, levando à pergunta: “civilização ou irreparável?” ou ainda “civilização do irreparável ou civilização irreparável?” (33). A conclusão que parecia se impor era que “não existem mais catástrofes naturais: não há nada mais que uma catástrofe civilizacional que se propaga em toda ocasião” (57).

Poucos meses depois do desastre, em setembro de 2011, estreava na Schauspiel de Colônia *Sem luz*, peça que Elfriede Jelinek escreveu sobre o tema a pedido da diretora Karin Beier, sua colaboradora frequente, para ser a segunda parte da encenação *Demokratie in Abendstunden & Kein Licht*. Em dezembro houve uma leitura da tradução para o japonês (por Tatsuki Hayashi) em Tóquio, onde em outubro de 2012 estreou uma encenação por Motoi Miura (Fukuoka 2014: 2-3). Não demorou para que críticos e pesquisadores apontassem ali os temas recorrentes na obra da austríaca: para Lücke (2012: 17), “a peça gira em torno do lugar vazio da culpa, como em *Rechnitz*”, de modo que “o gesto linguístico performativo de Jelinek se dirige contra a dessolidarização, contra os discursos dominantes, contra o esquecimento” (4). Sruti Bala (2014: 196-7) aponta como central na obra a ideia de uma *reparação* só possível no teatro, uma vez que as corporações nucleares “não só escaparam de responder a quem quer que seja” pela destruição causada, “mas elas mesmas buscaram compensações do Estado para continuar expandindo”. Tais análises viram no texto uma crítica de Jelinek às condições humanas e sistêmicas que geraram a catástrofe, visando a impedir a desresponsabilização por parte de governos, empresas e demais envolvidos. Tal leitura dificilmente se sustenta no confronto com essa obra que, muito pelo contrário, parece *desviar estranhamente* de diversos temas e posturas próprios à escrita explicitamente política da autora. Não se trata

147. O desastre foi comparado à derrota na Segunda Guerra, criando um marco temporal: fim do *sengo*, “o longo pós-guerra japonês” e início do *saigo*, o “pós-catástrofe” (Iwata-Weickgenannt e Geilhorn 2017: 3).

apenas de notar que “em toda a peça Fukushima não é nomeada” e “nenhum nome ocorre” (Lücke op. cit.: 2) – o que porém já é sinal de uma atitude diferente da habitual por parte de uma escritora que jamais evitou dar nomes aos bois. O fato é que, para além de trechos menores no prólogo e no epílogo (somados à peça apenas em 2012, depois da estreia, e que não serão abordados aqui), a preocupação com as responsabilidades pelo evento e as críticas diretas a quaisquer agentes e instâncias *simplesmente não aparecem* em *Sem luz*, texto que pode, portanto, ser descrito como um dos únicos em que Jelinek não propõe um teatro e uma literatura explicitamente políticos. Compreender esse caráter excepcional não é sem dificuldades (afinal mesmo os especialistas na obra da autora foram confundidos e levados a discutir a peça “no piloto automático”), e parece ser a primeira tarefa de uma análise consequente.

O título “*Kein Licht*” seria, segundo Poulton (2017: 135), um jogo com as últimas palavras de Goethe, “*mehr Licht!* (mais luz!), pedindo que lhe trouxessem a lamparina antes de morrer”, mas também “referência irônica ao blecaute que Tóquio e grande parte da região afetada experimentaram” por causa do acidente na usina. O crítico encontra no título tanto “uma acusação do projeto europeu do iluminismo, que produziu a bomba atômica e a energia nuclear” quanto “das políticas energéticas do Japão do pós-guerra e o modo como regiões economicamente debilitadas como Tohoku continuam sendo exploradas pelo governo central”. Poderíamos ainda ver no título referência (negativa) ao grande ciclo *Licht*, sete óperas criadas por Karlheinz Stockhausen entre 1977 e 2003 onde se expunha a visão utópica e mítica do compositor.¹⁴⁸ Sem assumir apressadamente nenhuma dessas interpretações, podemos notar inicialmente que, sugerindo um cenário de blecaute, o título anuncia a sensação de desorientação onipresente na peça.

Não há rubricas iniciais. Não sabemos quem fala. Apenas as letras “A” e “B” indicam os dois interlocutores; qualquer interpretação sobre quem são essas duas figuras deverá partir daquilo que elas dizem. O texto também é provavelmente o mais dialógico dentre os escritos por Jelinek nos últimos vinte anos, embora aqui essa adjetivação seja bastante relativa: mesmo as elocuções mais breves da conversa são, ao estilo da autora, longas o suficiente para perturbar qualquer noção tradicional de drama. Além disso, já a primeira fala impõe, ao lado do obstáculo formal, um outro, ficcional, perturbando a troca intersubjetiva e começando a esboçar a situação em que as figuras se encontram:

A: Ei, não ouço bem sua voz, não pode fazer algo? Não pode fazê-la soar mais alto? Gostaria de não ouvir a mim mesmo, você tem que me abafar de algum jeito. Aliás já faz tempo que acredito que também não posso me ouvir, embora tenha a orelha colada no

148. Tal possibilidade parece corroborada pela escolha de Philippe Manoury, admirador de Stockhausen, de criar uma ópera (dirigida por Nicolas Stemmann) a partir do texto de Jelinek (ver Nine 2017).

painel de controle, onde tento apreendê-los, os sons. Você bem que pode me fazer esse favor de amigo! Tocar mais forte, não pode ser tão difícil. Aqui só tem esse ruído, sei lá, de um matadouro? Foi uma falha no sistema? Se o sistema falhou, por que gritar tanto? Interrompido no auge da força? Automaticamente desligado? Mas não significa que tudo esteja em silêncio. As forças, que não podem desaparecer, porque nunca nada desaparece, gritam ainda na barriga do monstro, como cigarras, muito tempo depois de terem sido comidas, nas barrigas dos gatos (KL).

A situação corresponde àquilo que, para o frankfurtiano Martin Seel (2019: 275), seria um “fenômeno fundamental de suspensão estética” (voltaremos a esse tema adiante), qual seja, o *ruído*: “o processo sensorialmente perceptível de algo acontecendo sem um sentido claramente identificável do que seja”; em outro texto o filósofo dizia que o ruído “é a experiência da realidade *amorfa*” (2010: 225), gerando “a perda de coordenadas” a que “corresponde, por parte da percepção, uma perda de coordenação e orientação” (239). Ora, *ruído* é a categoria que Seel emprega para descrever não só “a literatura moderna”, sugerindo “pensar em *As ondas*, de Virginia Woolf, *Finnegans wake*, de Joyce, ou *A correção*, de Thomas Bernhard” (2010: 228), mas também para avaliar como exemplo privilegiado justamente a prosa de Elfriede Jelinek (mias especificamente o romance *Die Kinder der Toten*):

o que na realidade tem lugar ali é um encontro de linguagens incompatíveis, a partir das quais está alinhavado o texto. (...) Jelinek muda de voz várias vezes na mesma frase, sem preferir nenhuma delas e sem querer produzir a princípio um efeito paródico ou satírico. (...) O espanto que Jelinek propaga é um espanto da linguagem. Engendra um alemão monstruoso que está para o uso corrente da língua alemã como os mortos-vivos de que trata o livro estão para a condição normal de estar morto ou vivo. (...) não é uma linguagem que se possa examinar com o intuito de comprovar se suas descrições são adequadas. Porque é uma linguagem que, em tudo aquilo a que se refere, fala da inadequação inerente à linguagem. Com a permanente mudança de registro não desmente apenas a autoridade de seu próprio modo de falar, mas recusa a autoridade de todas as formas de fala que a sua toca sem nenhum tato. E toca todas. Por isso aquele texto deriva em ruído, apesar de dizer algo determinado, palavra por palavra e frase por frase – deriva em um ruído composto de milhares de vozes obtusas, que se lê como uma imprecação estrondosa, incompreensível e que não quer acabar, uma imprecação contra o poder fatal de uma fala que enterra qualquer objeto concebível debaixo de si com a mesma impossibilidade da natureza (238-9).

No caso de *Sem luz*, temos além da prosa ruidosa a tematização de certo ruído tão indeterminado e ensurdecedor que chega a ser descrito como total silêncio e ao mesmo tempo como um grito ou uma profusão de gritos (mais adiante se dirá que “tudo está tão silencioso justo porque está tão ruidoso”), gritos vindos de “todos”, quem quer que sejam (“Agora todos gritam e ninguém mais ouve nada”), ou também de ninguém (“esse dia grita particularmente alto, me parece. Mais alto que nós, de todo modo, que não somos ouvidos”).

É aos poucos que obtemos mais informações sobre esse cenário pós-apocalíptico no qual se desenrola o diálogo. De todo modo, sabemos que “alguma coisa está diferente”, tão diferente que A pode dizer que “até agora não vieram ao mundo muitos dias assim”.

Já B descreve um caminho que “não leva a nenhuma parte, as paredes têm metros de altura, íngremes e escorregadias”, espaço em que as duas figuras estariam presas: “Como uma saída haveria de ser possível?”. Também aqui há menção a “outros” indeterminados e invisíveis, que de algum modo antagonizam com as duas figuras falantes: “embaixo luzem as risadas em sua própria e bela luz, que no entanto nós, só nós, jogamos nelas”; e logo: “Que tipo de assobio é esse? Estão roubando nossa energia!” É então que surge uma primeira ideia possível de quem seriam esses outros: “Os mortos irradiam, eles não apelam e a eles não se pode apelar”. Logo em seguida, porém, há outra sugestão, na interpelação direta desses outros: “Todos vocês se fazendo de surdos, queiram agora ficar de pé, por favor, para uma contagem aproximada”. Serão os outros referidos no texto os próprios espectadores presentes no teatro? Isso explicaria que eles estejam *embaixo*, assobiando e *rindo*, sendo que a “luz própria” da risada na verdade é emitida pelas figuras no palco, de modo que o público “rouba sua energia”.

Mas é uma *plateia de mortos*, que não falam ou ouvem, ao que parece, pois talvez apenas “se façam de surdos”. Apesar desses outros, mortos e contudo responsáveis pelos ruídos, ou justamente porque eles não respondem, a maior parte do tempo os dois interlocutores se ocupam do próprio som e de sua inaudibilidade. A princípio trata-se de suas vozes, mas eis que surge outra fonte: “toco o segundo violino, te acompanho, mas não vejo para onde”, diz B. Essa menção ao instrumento musical será metafórica ou literal? Com o desenrolar do texto, a segunda resposta parece mais provável, conforme as menções à atividade musical se tornam mais frequentes e concretas: “meu instrumento também está em silêncio faz tempo, embora eu toque como louco, mas em algum lugar os sons ainda se refletem”. A ponto de Rita Thiele (2012, 64) identificar completamente as figuras como “dois músicos de orquestra” a quem “algo terrível aconteceu”: “fica claro que são zumbis, cadáveres vivos, contaminados e à deriva no oceano”. Sem presumir a mesma *clareza* com que ela propõe tal leitura de *Sem luz*, digamos apenas que essas imagens de fato habitam e *assombram* o texto, sem contudo se sedimentar na forma de personagens identificáveis, o que não cabe na dramaturgia de Jelinek, como já vimos.¹⁴⁹

Em seguida, é a voz que passa a ser metáfora para o som do instrumento: “toco minha voz, mas não a ouço, só a sua”. De todo modo, voz ou instrumento, nada se ouve: “tem algo nos ouvidos que abafa nossa fala, nosso som e nosso grito”; mais adiante essa

149. Thiele, *dramaturg* da estreia, tem boas razões para adotar tal visão: no processo de criação, os músicos de orquestra já existiam antes que Jelinek, sabendo dessa escolha, escrevesse o texto a pedido da produção, como explica a diretora (Beier e Schenkermayr 2014: 78). Menos compreensível é a posição de Lücke (2012: 7), que extrapola a referência da peça à física quântica: “A e B, ou seja, duas partículas elementares (só ‘materializadas’ objetivamente depois de ‘medidas’, i.e. percebidas pelo leitor, a partir da onda de probabilidade das possibilidades textuais, exatamente igual a um experimento de mecânica quântica)”.

situação é comparada explicitamente com o pós-morte: “Tudo já está cheio com a sua voz, e ninguém percebe. Tudo já está cheio com a minha voz, e ninguém percebe também. (...) Como se um espírito desse as ordens, mas ninguém mais está aí para segui-las. Como se fôssemos nós mesmos espíritos”. Contudo, não fica claro o que as duas figuras pensam sobre isso: por vezes a inaudibilidade parece mesmo *desejável*: “É isso que você quer afinal. Que alguém intervenha no último momento e arranque seus sons de você”. Como se houvesse uma relação de *alienação* entre sujeito e voz: “Com a minha [voz] sempre tenho a sensação de que um corpo estranho entrou em mim”. Eis a ocasião para a entrada de um importante mote da peça, e que convém examinar com cuidado. Ele é introduzido mais por associação de ideias que por alguma lógica argumentativa (como já sabemos ser próprio à escrita de Jelinek): “É igual com as lágrimas, sim, exatamente!”, pois se choramos “por coisas tristes, por exemplo se alguém morreu”, choramos “ainda mais se um grão de poeira entra no nosso olho”, para expulsar “algo que não devia estar ali”. Mas, se o choro sugere um lamento pela situação, surge aí uma dubiedade, pois o processo é muito semelhante no caso da risada: “Se seus ataques não são neutralizados então ela nos sacode involuntariamente” graças à “sensação de podermos a qualquer momento voltar a expulsar o que nos faz rir, transformar essa ameaça em uma piada”.

Com auxílio das referências fornecidas pela autora ao final do texto, podemos descobrir a origem desse tema: o livro *A voz desconhecida do real*, de René Girard, e mais especificamente o capítulo “Um equilíbrio perigoso: Ensaio de interpretação do cômico”, onde o pensador propõe uma teoria da comédia, na verdade derivada de sua conhecida interpretação do trágico (já brevemente mencionada na discussão sobre *Rechnitz*). De fato, para esse pensador, comédia e tragédia “estão muito próximas”, tanto no que diz respeito ao ensejo ou conteúdo (“o padrão básico de uma presunção que volta para acertar o presunçoso”) quanto naquilo que parece interessar mais a Jelinek, seus efeitos: “lágrimas e riso são ambos fenômenos físicos; no nível físico, a comparação é fácil” (Girard 1972: 812). É também daí que a escritora tira a ideia das lágrimas surgindo “em duas ocasiões”, de um lado “o estado emocional (...) induzido por eventos interpretados como ‘tristes’, reais ou representados”, e do outro “a presença no olho de alguma partícula estranha, um grão de poeira, por exemplo, que causa irritação”, gerando um “choro puramente físico (...) claramente visando a lavar o intruso, expulsá-lo do órgão” (813). Nessas falas, a referência ao acidente nuclear aparece aos poucos, na forma de um vocabulário científico que *se infiltra* na conversa, inicialmente como metáfora para os sons perdidos: “Como assim só ouço você com seus produtos de fissão de vida curta, a meia-vida abaixo do limite do audível? O que ouço já é a próxima voz, pois a primeira já se desintegrou. Você não me diz quem a cindiu”. Ao mesmo tempo, o som como

fenômeno físico é metáfora para a energia atômica (em detrimento da metáfora mais usual para falar da radiação, a da *luz*, aqui justamente negada desde o título como lembra Kimura [2016]), e a própria “catástrofe é uma experiência sonora: um tremor tonitruante e a onda estrondosa afogaram luz e sons” (Heppekausen 2011). Na montagem de Karin Beier, “o som de um metrônomo batendo para um ensaio de orquestra gradualmente se transforma no som de um medidor de contaminação” (Bala 2014: 189).

Na peça, porém, as imagens ganham outra proporção. Pois não devemos pressupor que Jelinek necessariamente concorda com Girard ou que sua dramaturgia coloca em prática a teoria só porque a cita (como fazem Lücke, Thiele e Bala). Antes, ela é material para uma aproximação entre catástrofe e fenômeno teatral: jogando “areia nos olhos deles, mas também nos ouvidos!”, as figuras fazem com que se precipite uma “enchente” e uma “inundação”, e “então tudo se choca desimpedido com a terra firme”; a água que “devia apenas esfriar” torna-se mar que “às vezes não consegue mais diferenciar seu leito da terra”. Ao fim, riso e lágrimas se confundem, talvez por causa da incompetência desastrosa dos artistas: “Alguns atores até riem quando deviam chorar. Para eles não faz diferença. Não conseguem diferenciar quando precisam profissionalmente, como o mar às vezes não consegue mais diferenciar seu leito da terra”. O elemento metateatral parece ainda mais forte em *Sem luz* do que em *Rechnitz*, marcado pela recorrência e centralidade do verbo *spielen* – cujo campo semântico amplo torna difícil a tradução para o português, incluindo as ações de tocar um instrumento, representar uma peça de teatro, jogar, todas relevantes para uma leitura dessa peça (como *play* em inglês). O diálogo gira em torno desse *spielen*, as figuras seguem tentando tocar seus instrumentos (e fazendo seu papel no teatro), mas sem surtir efeito. A figura A pergunta: “Devo tocar mais baixo? Devo talvez me conter um pouco?”, e esclarece que “por mim tanto faz, de todo modo não ouço”. Afinal, no cenário de silêncio ruidoso pós-catástrofe, “quem é que ouve qualquer coisa que não mero ruído difuso?” A pergunta é repetida com as palavras de um conhecido verso das *Elegias de Duíno* de Rilke: “Então, se eu só te ouvisse e você só a mim, *quem se eu gritasse me ouviria?*, isso eu já disse muitas vezes, e antes de mim um outro disse isso” (grifo nosso). A citação traz uma constatação de total impotência e isolamento: “Quem vem, se gritamos? Quem vem, o que quer que façamos?” Os dois interlocutores hesitam em tirar a possível conclusão lógica: “Então nós dois talvez nem estejamos tocando. Pode ser. Então para que trabalhamos?” A frase “*wir spielen*” passa a ser ao mesmo tempo “descrição da situação e ameaça, motivação e desculpa, defesa e capitulação, missão [*Aufgabe*] e demissão [*Aufgeben*]” (Heppekausen, 2011).

Mas é preciso ler o discurso da impotência em *Sem luz* em chave dupla. Por um lado, ele obedece à situação representada na peça, a catástrofe e a *temporalidade* específica que ela inaugura (“não há catástrofe que não quebre a continuidade e modifique radicalmente nossa relação com o tempo”, lembra Annie Le Brun [2016: 45]). De fato, o tempo é tema central na discussão das duas figuras, em diversas formas: tempo em vias de se esgotar (“Acabam de me dizer que não teríamos mais nenhum tempo, no máximo uns milissegundos”) e simultaneamente tempo *depois do fim*, tempo *irreversível* (“daríamos nossa casa se pudéssemos voltar o tempo, (...) abriríamos mão de tudo, mas tudo já nos foi tirado, é o que faz o tempo”). De todo modo, o tempo é agente e palco da catástrofe: “Talvez o tempo tenha nos atropelado, na sua pressa de ir embora? (...) ninguém me ouve, pois o tempo me tirou da minha própria boca. Ele tirou a palavra da minha boca, porque ela queria dizer o que eu ainda não podia saber”, mas também: “Se música é tempo, então agora é o tempo da meia-vida”. Em todos esses casos, o tempo da peça se revela na verdade uma forma de *atemporalidade* ou *suspensão do tempo*: “Música é tempo, e isso não temos mais. Talvez seja isso?” (KL) Como observa Thiele (2012: 65), “em *Sem luz* o contínuo espaço-tempo colapsa, o tempo parece correr para trás, conceitos como ‘futuro’ não apreendem mais nada”.

Por outro lado, essa suspensão ligada à impotência parece corresponder ao próprio tempo da obra de arte, sobretudo se compararmos o discurso de *Sem luz* com o de outras peças de Jelinek nas quais se explicita uma fundamental *inoperância* da atividade de escrita. Com o que a peça, criada como “sinfonia de morte” ou “réquiem para as vítimas”, torna-se “réquiem para a própria arte” (Lücke 2012: 14). Já apontamos o caráter trágico dessa posição, a partir da impossibilidade de realização do projeto vanguardista, isto é, de passar do jogo da cena (ou seja, do *spielen* tantas vezes repetido) para a *práxis* política, como diz Menke da *tragédia da representação* (*Tragödie des Spiels*): “Na base ou no princípio do teatro pós-dramático encontra-se a experiência do fracasso das vanguardas históricas”, a qual “consiste essencialmente no reconhecimento da diferença estrutural que separa o jogo da ação, o teatro da práxis” (Menke 2010: 16-7). Mas, se esse teatro é trágico, é porque não *desiste simplesmente* de seus propósitos políticos em prol da “liberação meramente estética do jogo teatral”, “uma autolimitação ao que o teatro realmente consegue” (libertando-se “de finalidades externas de representação e práxis” e podendo “desdobrar completamente a autonomia do jogo estético”, mas pagando o preço de não compreender a si mesmo [17-8]). Ao assumir a suspensão do tempo, Jelinek se inscreve nesse interstício trágico entre jogo e ação, fenda aberta pela *obstinação* que faz a ponte entre a impotência e o impossível; seu teatro pós-dramático substitui a estrutura temporal “ordenada, direcional e escassa” do drama por uma “*persistência* subversiva”

(Gronau 2019: 17).¹⁵⁰ Mas, se “a suspensão coloca um desafio particular para o teatro”, que tem no movimento e na atividade um aspecto central, não se trata de observar apenas que “mesmo assim o palco abriga diversos processos estéticos de desaceleração, parada, pausa e *stasis* contra regimes temporais hegemônicos” (16), mas que esses processos são centrais para um teatro à altura do presente. O tempo de um mundo pós-catástrofe passa a corresponder ao tempo de uma arte pós-vanguardista e de um teatro pós-dramático.¹⁵¹

Ora, se para Aristóteles *catástrofe* era todo desfecho de drama, temos aqui um tempo literalmente *depois do fim do drama*, como se assistíssemos a figuras que seguem no teatro vazio depois de o público ir embora. Esse tempo alterado está longe da catástrofe hollywoodiana com a ação e o suspense de um futuro que se torna presente. É antes a suspensão de um *tempo morto* no qual deixa de existir qualquer horizonte de futuro: “Talvez nosso futuro tenha sido desviado para um lugar qualquer” ou então “rebaixado, demovido para uma mera mesa de informações: por favor ainda vai sair algum trem hoje? Qualquer coisa ainda sai hoje? Já estou pregado aqui faz quatro horas, mas nada sai”. Mas se esse pós-morte seria “algum tipo de castigo”, os castigados se queixam: “para isso vocês não precisavam ter enviado o mar todo, quem quer que vocês sejam. Foi demais”. É cômica a desproporção entre o futuro e a “mera mesa de informações”, bem como entre o maremoto e a queixa com que termina a fala. Como diz Zupančič (2017/8: 17), “o apocalipse é ‘decepcionante’”. Pois ele nunca estaria à altura do poder que tem “enquanto permanece uma *ameaça*”; efetivado, revela-se mera “impotência raivosa”. De modo semelhante, no “tom apocalíptico” adotado pelo nosso tempo (16) não há “uma abertura para novas dimensões do possível”, mas apatia e depressão (22-3). Estamos diante de uma catástrofe banal, ou da banalização da catástrofe. Uma “falsa familiaridade” que, segundo Annie Le Brun (2016: 37) nos rouba o verdadeiro *sentimento da catástrofe*, a “brusca intimidade com o inumano” que jogaria o homem “para fora de suas medidas e de suas representações do mundo”, reduzindo-o a “nada mais que o elemento insignificante de um fenômeno cujas leis lhe escapam”. Essa experiência catastrófica não banalizada poderia ser de grande valia como “uma maneira inestimável de medir a desmesura que nos funda” e de “nos lembrar o quão desconhecidos somos de nós mesmos” (45).¹⁵² Mas ela foi perdida.

150. Gronau se refere a Christoph Marthaler, que de Jelinek encenou o texto *In den Alpen* (peça algumas vezes vista como próxima a *Sem luz*). Para uma leitura do tempo em Marthaler, ver Kon (2020c).

151. Essa correção também mostra como esse tempo não é simplesmente, “o da performance em si” em oposição a “qualquer tempo dramático (fictício)” (19), mas produto de uma *outra* operação ficcional, ainda que não (ou pós-)dramática: no caso de *Sem luz*, a construção literária de um tempo depois da catástrofe.

152. Le Brun (63) nota que as frequentes encenações da catástrofe hoje, justo por sua verossimilhança, acabam “reduzindo-se à extrapolação de uma situação-limite”, privando a catástrofe “do alcance

Diante dessa confluência entre catástrofe e tédio, não é surpreendente que *Sem luz* tenha sido descrito como o mais beckettiano dos textos teatrais de Jelinek: uma “sonata de espectros pós-beckettiana” (Rossmann apud Heppekausen 2011), ou “um Fim de Partida ao modo de Beckett”, em sinopse no site da editora Rowohlt (detentora dos direitos de representação).¹⁵³ E descrições da obra beckettiana parecem perfeitamente adequadas para falar da peça de Jelinek: nela também “não há conceito de tempo, nenhum passado, nenhum futuro, apenas a espera”, um tempo “do fim ou mesmo além do fim”, numa “série atemporal de eventos fora do campo do dramático” (Moder 2014: 1-2). Finalmente, em alguns trechos de *Sem luz* até mesmo parecem ressoar passagens da obra do irlandês: se no cenário também pós-apocalíptico de *Fim de partida* Hamm lamentava que “A natureza nos esqueceu” (Beckett 2010: 51), aqui A reclama que “a natureza nos passou para trás ainda antes de qualquer um ouvir qualquer coisa”, ela “nos tirou de campo, ela pensou para si, esses brutos selvagens não vou mais alimentar!” (KL). E se Clov respondia que “Não existe mais natureza”, a que Hamm retrucava “Não existe mais! Que exagero!”, em *Sem luz* A se pergunta: “A natureza existe. Mas para onde ela foi?” e B, adiante, diz que “a natureza exagera quando reage a tudo, mas a nós ela não reage nem um pouco”.

A aproximação é efetivamente produtiva e cabe desenvolvê-la ao máximo. Pois Beckett é um dos mestres da *Tragödie des Spiels*, isto é, de uma dramaturgia na qual “o fracasso do jogo teatral perante a práxis pode se tornar o objeto e o conteúdo do jogo teatral”, como quando o autor, “em *Fim de Partida*, faz Clov ensaiar as estratégias vanguardistas da subversão até chegar num autobloqueio” (Menke 2010: 17). Já a diretora Karin Beier (in Beier e Schenkermayr 2012: 78) aproxima *Sem luz* e o teatro beckettiano a partir do jogo entre A e B, e de fato Alain Badiou (2003: 60) nota que “a dupla, o Dois” está no cerne da ficção de Beckett e de modo flagrante em seu teatro, como uma unidade básica da dramaturgia do autor: “Willie e Winnie em *Dias felizes*, Hamm e Clov (seguidos de Nagg e Nell) em *Fim de partida*, Vladimir e Estragon (seguidos de Pozzo e Lucky) em *Esperando Godot*... Até Krapp forma um duo com sua fita, fazendo par com o próprio passado” (74). Para o filósofo francês, a singularidade de Beckett estaria em restringir o teatro “aos efeitos possíveis do Dois” com seus “recursos ilimitados – mesmo quando é velho, monótono e quase desprezível” (74). Esses dois, sempre em assimetria, são “um ‘atormentador’ e uma ‘vítima’”, como propõe Badiou a partir do vocabulário de *Como é*

imaginário”, isto é, daquela “parte de desconhecido implícito de que ela era a portadora”. Haveria aí uma espécie de “censura progressiva do sentimento da catástrofe”, apagando com ele a possibilidade da “negação global da ordem das coisas, que, por ser fictícia, fornecia a medida infinita de nossa liberdade”.
153. Disponível em: <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/stueck/2946810>. Acesso 31 ago 2019.

(Beckett 2003), ou “senhor e escravo”, na dialética hegeliana referida por Menke (2008: 224). Entre os músicos de *Sem luz*, são o primeiro violino, que comanda (“sou a primeira voz, acompanhada por você”, as outras vozes “podem gritar tão alto quanto quiserem, seriam só acompanhamento”, e “você também”), e o segundo, que acompanha (“sou só o segundo violino mesmo, mas ele não pode fazer é nada, se não escuta chamar o arauto que é o primeiro, acordando-o”). Mas esse Dois também é a tradicional dupla de palhaços, o branco e o augusto. Sobretudo em Beckett, onde se vê “a produção de um inventário poderosamente físico das figuras extremas da dualidade”, como no circo, onde “já se ignora situações ou intrigas, exposição ou desenvolvimento” próprios ao drama (Badiou op. cit.: 74). Por isso, para o filósofo, “Beckett deve ser representado com o mais intenso humor”, só assim “emerge a verdadeira destinação do cômico”, qual seja, “um poderoso amor pela obstinação humana, pelo desejo incansável, pela humanidade reduzida a sua teimosia e malícia” (75). Também Beier (loc. cit.), ao encenar *Sem luz*, fez entrar várias vezes dois palhaços para criar cenas de diálogos com o texto, fugindo assim aos enormes monólogos típicos de Jelinek e enfatizando “a espirituosidade agressiva de Elfriede Jelinek, esse humor maldoso, e também seu cinismo”.

Nesse sentido, é sintomático que só duas referências sejam fornecidas ao fim: o ensaio de Girard sobre o riso e a peça *Ichneutai* (na tradução alemã *Die Satyrn als Spürhunde*, “Os sátiros como cães farejadores”), drama satírico de Sófocles.¹⁵⁴ Já a primeira fala de *Sem luz* “cita as primeiras palavras de Sileno, sua resposta ao chamado do deus do Sol, da poesia e da música: ‘Apolo! Mal ouvi tua voz (...)’” (Fukuoka 2014: 8) Também aqui audição e sons, voz e música são centrais. Na trama, Apolo ordena ao coro de sátiros que procurem seu rebanho desaparecido, roubado pelo recém-nascido Hermes; eles seguem o rastro dos animais até uma caverna, mas são assustados pelo som que vem de dentro (é a lira, que o novo deus acaba de inventar). Jelinek transforma essa procura na *busca dos sons* por A e B, também cômica, sobretudo pelos jogos de palavras da autora, mas também pelo absurdo da situação descrita, conforme os dois tentam seguir as “pegadas de animais invisíveis, de manadas que correram por sobre nós?”, indo “por onde nossos sons trilharam antes de nós, mas perdemos a trilha de novo e de novo, para que é que existe então a trilha, se a gente sempre acaba caindo nos arbustos? Então temos que voltar e segui-los, seguir seus rastros, se for preciso forçá-los a uma melodia”. Sem

154. O mais bem-preservedo drama satírico depois do *Cíclope* de Eurípides, único completo. Em livro recente sobre a comédia, Agamben (2018: 39) lembra que o *saturikon drama* era apresentado ao final de uma trilogia trágica, como uma *tragoedia paizousa*, uma “tragédia lúdica” onde “o coro não era de cidadãos, mas de sátiros”. Mas, se “Aristóteles alega que a própria tragédia deve ter derivado das ações de coros de sátiros”, então estes seriam “mais antigos que os heróis da tragédia, e ao trocar – ou parear – os protagonistas humanos por sátiros, o drama satírico se reconecta com a origem não-humana de todo teatro” (ibid.).

saber ao certo o que se passou, os dois só podem ignorar que sua missão de encontrar os próprios sons é impossível; na insistência teimosa em tocar (*spielen*) seus instrumentos, produzem involuntariamente o jogo (*Spiel*) teatral da peça. São tão comicamente implacáveis quanto se mostram as personagens de Beckett “ao perseverar em seu ser, ao manter haja o que houver um princípio de desejo, um poder vital que as circunstâncias pareceriam tornar ilegítimo ou impossível a cada e todo instante” (Badiou 2003: 74-5).

Ora, se nos parece fundamental aproximar *Sem luz* do teatro beckettiano, é o caso de perguntar: devemos compreender ambos como tragédias, a partir de Menke, ou como comédias, como prefere Badiou?¹⁵⁵ Nossa resposta, porém, será buscar um modo de reunir cômico e trágico, compreendendo-os como *inseparáveis* dentro do teatro contemporâneo. Tal ambivalência já foi observada em *Sem luz*: “a tragédia é descrita em tom cômico, macabro, assombroso e cáustico”, sendo “não apenas diagnosticada como catástrofe, mas desmontada como farsa, ainda que sem a possibilidade de distância segura implicada na farsa ou no pastiche” (Bala 2014: 184); para isso “o texto emprega uma série de qualidades estéticas beirando o cômico e ao mesmo tempo o trágico: o grotesco, o absurdo, o ácido, o fantasmagórico, o deselegante, o cacofônico, o obsessivo e o excessivo” (190). E é para esse caminho que parecem apontar também as reflexões de Adorno na *Teoria Estética* (1982: 224): “a arte avançada dedica ao próprio trágico a comédia; o sublime e o jogo convergem”. Isso se dá quando o sujeito caído “empertiga-se como se, portador do espírito, fosse apesar de tudo absoluto” (ibid.), apego ridículo do (outro) herói trágico a sua pretendida dignidade e semelhante à teimosia dos “zumbis” de *Sem luz*. Não admira que seja no embate com *Fim de partida* que Adorno percebe essa conjunção: após “a catástrofe parcial telúrica, a mais sangrenta das palhaçadas de Beckett” e também “seu pressuposto temático e formal”, todo movimento só pode se dar “no mesmo lugar e declara-se como tal” (279-80). Ora, a dimensão metateatral de *Sem luz* é um claro lembrete de como esse limbo tragicômico não abarca apenas as personagens, mas a própria arte, obrigada a confessar explicitamente “o seu carácter de aparência, o seu vazio interior” (280).

Em Beckett “o sujeito se desintegra”, restando apenas “esgares clownescos pueris e sangrentos”, os quais no entanto expressam “sua verdade histórica” (279). O que nos remete à aproximação feita por Menke (2008: 181) entre o palhaço e o herói trágico: se

155. “Não acho que a principal questão de nossa época seja o horror, o sofrimento, o destino ou o desamparo. Estamos saturados disso e, ademais, a fragmentação de tudo isso em idéias-teatro é incessante. (...) Nossa questão é a da coragem afirmativa, da energia local. Apoderar-se de um ponto e segurá-lo. Nossa questão é, portanto, menos a das condições de uma tragédia moderna do que a das condições de uma comédia moderna. Beckett, cujo teatro, corretamente levado a cabo, é hilariante, sabia disso. (...) Queremos um teatro da capacidade, não da incapacidade” (Badiou 2002: 101).

este segundo cai “uma vez, mas de modo definitivo” e aí tem sua desgraça, o primeiro “cai uma e outra vez tropeçando em si mesmo” e essa é sua felicidade; um “não pode aprender”, o outro “não quer fazê-lo”. Ambos agem de modo a destruir a possibilidade de êxito e de aprendizado. As figuras de *Sem luz*, incapazes de aceitar a morte apesar de todos os sinais apocalípticos ao redor, são trágicas ou cômicas? Não apontarão justamente o momento de indiscernibilidade? Seu choro é piada e seu riso terrível em meio à ruína:

B: Lágrimas, minhas lágrimas, que falam tão alto! Por que gritam assim? Quietas! Ao menos falem mais baixo! Não faz sentido, de todo modo não ouvimos vocês! Vocês só mancham o radiador, sua sombra cai sobre ele, o emissor fica molhado e quebra numa chuva de faíscas. (...)

A: Lama. Lixo. Gemidos. Ganidos. (...) Farrapos por toda parte. Pedacos de tecidos humanos, (...) com os quais não poderão abafar as risadas.

Vimos que também Girard, citado na peça, ligava riso e choro, comédia e tragédia. Para ele, porém, a semelhança era sobretudo de efeito ou função: gerar uma catarse, uma purificação explicada a partir de sua teoria do bode expiatório: “um linchamento sagrado realmente capaz de restaurar a ordem e a paz da cidade, pois reunifica todos os cidadãos contra uma única vítima” cuja expulsão ritual significa eliminar a própria violência (1972: 814). Uma predominância da comédia nos tempos atuais adviria de que hoje “o riso é a única forma socialmente aceitável da *katharsis*” (814). Jelinek também prefere sublinhar a comicidade de suas peças, insistindo com sua tradutora: “se tiver de escolher entre o sério e o cômico, sempre fique com o cômico” (apud Honegger 2017: pos. 760).¹⁵⁶ Mas e se tal primazia for apenas aparente? É bem verdade, nota Alenka Zupančič (2008: 7), que hoje se produz “enormes quantidades de ‘comédia’, bem embaladas para agradar públicos diversos: comédias românticas, comédias de humor negro, comédias adolescentes, comédias familiares, comédias populares, comédias de escritório...”, mas a filósofa atribui isso a um imperativo ideológico de “distância em relação a toda ideologia” (como vimos em relação ao *cinismo*), impondo “a liberdade e o livre-arbítrio, o bom humor, uma ‘atitude positiva’” (4). Contra toda negatividade, podemos acrescentar. Essa seria uma (per)versão “romântico-humanista”, conservadora, diferente da verdadeira comédia, rara e subversiva (30). Um exemplo clássico pode explicitar a diferença entre Girard e Zupančič e nos levar de volta a Jelinek. O francês fala do “homem que perde o equilíbrio sobre o gelo” e se torna cômico “proporcionalmente a sua segurança de si ou sua prudência, nenhuma das quais, por mais absolutas, alcança preservar *son equilibre avec sa dignité*” (Girard op. cit.: 817); rir dele (contanto que não seja “eu mesmo” [819]) é “uma afirmação de superioridade” (820). Do outro lado, sobre a cena análoga do nobre

156. Sobre o cômico em Jelinek, sobretudo nas primeiras peças ainda dramáticas, ver Bohunovsky (2020).

que escorrega na casca de banana, revelando-se também “submetido às leis da gravidade”, a filósofa eslovena diz que realmente engraçado não é o tombo do barão, “mas, muito mais, que ele se levanta dali e segue a vida como se nada tivesse acontecido”; *aquilo que é risível é ao mesmo tempo o que é indestrutível* (op. cit.: 30). Algo bastante semelhante à pulsão que, na teoria da tragédia de Zupančič, levava o herói rumo ao Real impossível (e não ao conformismo).

É esse movimento que se faz ver no final de *Sem luz*, e justo ali onde Girard volta a ser citado. Depois de A perguntar, em mais uma de inúmeras repetições, se “estão ouvindo alguma coisa”, B adverte que “alguém aqui está engolindo tudo”, como num “reboot”, uma “formatação de um sentimento” ou a expulsão de um corpo estranho, “tanto faz, as lágrimas vão correr”, pois “temos essa necessidade de processos de purificação, que na verdade são também processos de eliminação, (...) queremos que algo que está aí vá embora” como “já aconteceu com a nossa música” (KL). Processo que coincide com a química da putrefação pós-morte, ainda que nem ela ofereça segurança: “por causa do frio não emergem mais os gases da decomposição, então nossos corpos não são empuxados para cima” e as duas figuras ou seus cadáveres ficam “difíceis de encontrar no meio dos sedimentos, plantas e outros objetos desagradáveis, mesmo com sonares e câmeras subaquáticas”. Mas a observação vem acompanhada de uma curiosa aceitação: “realmente não tem mais nada aí? Agora nós estamos aí! Tanto faz”. E, adiante: “não fiquemos com raiva ou irritados”, pois se ninguém os procura isso também não teria motivo ou utilidade, “pois nossos sons não são mais ouvidos faz tempo, não nesse ginásio, não nesse asilo, não nesse teatro” (KL).

Por um momento a peça aponta para um fim conservador, resignado à finitude e ao possível: “Somos os últimos? Então apague a luz!” Lembremos como a questão do desfecho sempre foi central numa poética de gêneros. Tragédia e comédia se distinguiam sobretudo pelos finais respectivamente calamitoso e feliz. Mas Zupančič (op. cit.: 130) já defendia, contra o estereótipo, que nem sempre a comédia acaba bem, ou melhor, que o final feliz “acompanha certa decepção, já que implica o fim da comédia e de seu prazer específico”. Já a tragédia, ao mostrar um desejo “inflexível até o fim, tudo demandando, nada cedendo, absolutamente irreconciliado”, não seria “tão ‘trágica’ assim”, produzindo uma inversão pela qual “a renúncia dos bens e do poder, que deveria ser uma punição”, torna-se um “tipo de liberação” (2003: 179). Além disso, no tempo suspenso, não-linear do pós-dramático, nunca podemos saber exatamente onde está o fim da história. Nesse curto-circuito entre final feliz e infeliz, cômico e trágico, o desfecho de *Sem luz* inscreve a peça firmemente num hiato de indecidibilidade entre os dois gêneros (e portanto

decididamente além de qualquer poética de gêneros, fundada na possibilidade de distinguir claramente). B pede que apaguem a luz, mas A rebate: “de onde a luz devia vir? Acha que ela surge sozinha, acha que vem da casa da sua mãe e foi roubada da natureza? Acha que a luz simplesmente nasce, é criada e então vive de algum modo entre nós na lâmpada vazia?” Curiosamente, comicamente, *é o próprio fato* (indicado já no título) *de não haver luz que impede que a luz seja apagada*, assim como “não dá para pedir mais luz, se não há nenhuma aí para começo de conversa”. Justamente porque não há esperança, nenhuma luz no fim do túnel e “nenhum túnel no fim do qual ela possa surgir”, não pode haver um abandono final das esperanças. Eis a força do *fatalismo*, segundo o filósofo alemão Frank Ruda (2016: 59): abolir lado a lado esperança e medo, afetos gêmeos que impossibilitam a liberdade. E assim ver que “nossa condição é afinal tão ruim que se torna risível, ou cômica” (35), permitindo seguir “depois que tudo parece ter sido extinto”, depois que a tragédia já se deu e não há mais destino trágico a temer: um fatalismo sem fado (167-8).

Depois que a comédia catastrófica operou “uma radical erradicação de qualquer campo transcendente” (Lunaček 2014: 28), o que resta? As figuras da peça respondem: “nós mesmos vamos brilhar!” (KL). A contaminação pela radiação nuclear é vista de forma surpreendentemente positiva: “Vamos explodir de orgulho e brilhar com as faces coradas”, “não é ótimo?!” Pelo menos é “melhor que ficar tocando sem sentido”. Não que seja propriamente uma solução: “Então também não nos ouvirão, seremos ainda menos que inaudíveis, se é que é possível. Sim, mas vamos brilhar. Vamos poder dar luz!” Ou melhor, assim como acontece com as lágrimas e o riso (e com a escrita de Jelinek, como vimos em *Rechnitz*), não se trata de poder, da afirmação de uma capacidade, mas de uma dupla negação: “não poder fazer nada senão brilhar, sequer teremos opção, então brilhamos simplesmente porque não podemos fazer mais nada, pois temos, teremos isso em nós”. Vê-se como a teoria de Girard é transformada: a partícula (atômica) a ser expulsa na catarse passa a ser fatalmente irremovível: “Somos a luz. Nos expulsem se puderem!”. Mas com isso o ato de expulsar, o riso, na forma mortal da *radiação*, passa a ter valor em si. Torna-se uma finalidade sem fim, isto é, uma forma de *beleza*.

A e B, que passaram a peça toda procurando o som, encontram dentro de si aquilo que não buscavam: a luz. Como propõe Zupančič (2008: 180-1), o nonsense da comédia está “quando e onde um sentido nos surpreende”. Pois a verdade é que “as coisas fazem sentido de um modo muito errático”, poderíamos dizer até que “o próprio sentido é um erro, um produto do erro” ou “tem a estrutura de um erro”. Assim, ironicamente, a bela luz encontrada é a radiação nuclear, justamente aquilo que destruiu as duas figuras junto

com suas vozes e sons musicais. Não é por acaso que tantos comentadores viram nesse fim algo de terrível, mas apressadamente o reduziram à crítica política direta, à pergunta “qual o custo de nossa energia nuclear ‘limpa’? Queremos saber que ela pode nos custar a vida (...) e a Terra? Será essa realmente a alternativa, (...) vamos brilhar?” (Lücke 2012: 22). Tais perguntas retóricas de modo algum traduzem o que há de realmente terrível no final de *Sem luz*. Pelo contrário, a peça nos ajuda a aceitar que “não estamos enfrentando o apocalipse que se aproxima, mas já *dentro* dele”, como propõe Zupančič (2017/8: 24). Um apocalipse decepcionante, e não o hollywoodiano, “otimista demais”: “não vamos nos safar tão facilmente, morrer muito provavelmente será gradual, lento e doloroso” (ibid.), talvez emitindo a luz da radiação nuclear. Mas, e por isso mesmo, sem aceitar “plenamente que não há saída, nada pode mudar de fato” (25). Final feliz ou catastrófico? A peça termina em aberto: “Um veredito por favor. Seu veredito por favor!” (KL).

O SACRIFÍCIO DA AUTORA

Vivemos o fim dos tempos e só admitindo isso podemos começar a procurar a saída, alerta Zupančič. Contudo, justo *porque* estamos no meio do desastre, uma normalização nos impede de assumir plenamente as consequências desse fato: “‘com o tempo, acostumamos até com o pior’, dizemos” (2017/8: 26). A verdadeira questão seria então como *quebrar com esse hábito* graças ao qual “ainda pensamos o mundo como pré-apocalíptico, esperamos a catástrofe, temos medo, e esperamos que talvez não aconteça”. Mas não se trata de buscar um caminho puramente racional para operar essa quebra, uma vez que o entendimento e a razão seriam parte do problema. Analisar o perigo fria e destemidamente para buscar “soluções, estratégias, ajustes” equivaleria a recusar “admitir que não temos solução e que nenhuma é visível no horizonte”; desmistificar o apocalipse seria pretender “que é possível viver com ele”: o efeito é paralisante (26-7). Por isso mesmo, seria preciso algo que nos *devolvesse o medo* e nos levasse além do entendimento, da paralisia e da normalidade, assumindo um risco, um “passo no desconhecido” (27).¹⁵⁷ Eis que entra em cena uma personagem até então ausente do ensaio de Zupančič: Donald Trump. As eleições americanas de 2016 seriam um caso dessa “invasão do negativo” que sempre aparece periodicamente para perturbar “o correr liso da normalização e adaptação a uma

157. A filósofa relata uma cena de um filme de horror: uma mulher quer se suicidar, mas é atacada por um lobisomem. “E a mulher que estava prestes a morrer de todo modo começa a gritar por socorro e faz tudo o que pode para escapar (...). A cena é engraçada, claro, mas é porque a verdade é engraçada. Não é que, vendo o lobisomem, a mulher de repente percebeu que sua vida sem sentido afinal tinha sentido. Também não é simplesmente que o puro instinto de sobrevivência prevaleceu sobre a depressão e as considerações metafísicas da falta de sentido de tudo. Não, naquele momento ela estava simplesmente *morta de medo*, como dizemos. E isso a acordou” (27).

coisa problemática depois da outra, quando nossa atitude para com o mundo é tão ‘saúdável’ que de fato é saúdável demais” (28). Resta saber se o presidente americano pode “nos matar de medo”, “nos amedrontar tanto que comecemos a lutar por nossas vidas”, trocando “o modo de sobrevivência de lidar com as coisas um dia de cada vez (e tão confortavelmente quanto possível)” e “se apegar a vida e ao status quo” por “uma luta apaixonada por nossas vidas” alimentada por esse encontro com o negativo, essa perturbação máxima “que também pode ser nascedouro de ideias e até verdades” (28).

Também Jelinek viu uma perturbação terrível e um poderoso motor na vitória eleitoral de Trump. Como no caso de *Sem luz*, a austríaca imediatamente se pôs a escrever uma resposta aos eventos, e já em março de 2017 a peça *No caminho real* veio a público em uma leitura dramática em Nova York, traduzida e abreviada por Gitta Honegger. Como disse Jelinek à tradutora, o que a levou a criar a obra foi “o pensamento de que tenho que fazer algo sobre [Donald Trump]. E tinha que agir rápido. Não posso fazer de outro jeito, é uma inquietação interna” (Jelinek e Honegger 2017: 37). Movendo a escrita está a mesma pulsão ética (para além de qualquer simples escolha) que observamos nas análises anteriores. A autora explica e defende seu modo de criar no calor da hora, contra críticas que lhe teriam sido feitas dizendo “que é sempre um problema dizer algo rápido demais sobre um evento político” e que seria preciso “deixá-lo decantar”: sem interesse nisso, Jelinek prefere “que um evento me carregue imediatamente, como enfiar o dedo em uma tomada elétrica” para “capturar o momento e ao mesmo tempo abrir campos de associação pessoais, biográficos ou culturais, como limalha de ferro atraída por um ímã” (38). A urgência ressoou muito além de Jelinek. Em 28 de outubro do mesmo ano, a peça estreou na Schauspielhaus de Hamburgo, sob direção de Falk Richter, vencendo diversos dos mais importantes prêmios da cena teatral alemã, incluindo melhor texto e encenação da temporada pela Theater Heute (revista que consulta mais de quarenta críticos todo ano). Desde então foi encenada por toda a Alemanha e Áustria, e segue no repertório de vários teatros, num sucesso semelhante apenas ao de *As implicantes* (que também partia das mais prementes tensões políticas, como vimos no segundo capítulo).

Não é comum que a pulsão crítica de Jelinek mire fora do mundo germânico (como alguns notaram no caso de *Sem luz* e o Japão, mas vimos que ali não se tratava exatamente de crítica direta). Apesar de ela insistir em um interesse pessoal pelo assunto, dizendo que os EUA seriam “o país dos meus sonhos” (39), sua posição de lançar da Áustria um ataque aos caminhos e desvios políticos tomados pelos americanos poderia ser visto como demasiadamente confortável. Mas a reação da autora está longe de ser excepcional ou incompreensível, é claro. Vários intelectuais de várias nacionalidades

manifestaram com a mesma presteza sua perplexidade, frustração ou horror em relação a esse novembro de 2016. Alain Badiou (2019), que na ocasião estava em Los Angeles, assumia apenas dois dias depois da eleição a “obrigação de lhes falar sobre a coisa horrível que acaba de acontecer (...), pois esse contraevento, esse desastre, me impede de estar aqui diante de vocês esta noite e falar sobre isso em termos puramente acadêmicos”; o francês insistiu que o “fascismo democrático” de Trump é “um feio sintoma da situação global, não apenas dos Estados Unidos mas do mundo, o mundo onde vivemos hoje”. Naomi Klein (2017: 1) nota a palavra “choque” sendo usada para descrever a vitória de Trump, o “estado emocional de muitas pessoas vendo sua ascensão ao poder” e “sua abordagem *blitzkrieg* da política”. A canadense faz questão de lembrar que “ninguém está totalmente protegido das ações da maior economia, o segundo maior emissor de gases do efeito estufa, e a nação com o maior arsenal militar do mundo” (11); além disso, o resultado era parte de “um contágio aparentemente global” que abarcava ainda Marine Le Pen na França, Modi na Índia, Duterte nas Filipinas, o Brexit e Boris Johnson, Erdoğan na Turquia “e todos os seus semelhantes (alguns explicitamente neofascistas) ameaçando tomar o poder pelo mundo” (17). Somando à lista a Rússia de Putin, a Hungria de Orbán e a Polônia de Duda, o antropólogo indiano Arjun Appadurai (in Geiselberger 2017) calcula que quase um terço da população mundial estaria diretamente envolvida nesse “cansaço com a própria democracia” gerando o sucesso de líderes “que prometem abolir todos os componentes liberais, deliberativos e inclusivos de suas versões nacionais da democracia”.

Finalmente, a cientista política italiana Donatella della Porta (in *ibid.*) não deixa esquecer que “signos iniciais de movimentos reacionários já eram visíveis na Europa quinze anos atrás”; interessa-nos aqui que, como primeiro indício dessa tendência, ela aponte justamente a ocasião em que “o FPÖ de Jörg Haider ficou em segundo lugar nas eleições parlamentares austríacas de 1999, levando a uma coalisão governamental de direita sob o chanceler Wolfgang Schüssel do ÖVP”. Ora, já então Jelinek insistia que a extrema direita seguia viva, por exemplo na peça *Das Lebewohl*, de 2000, discurso de uma figura claramente baseada em Haider, mas também desde bem antes, com a estreia de *País.nas.Nuven.* em 1988, ou mesmo *Burgtheater* em 85 (novos escândalos da extrema-direita austríaca, novamente fazendo parte do governo, dariam origem à peça *Schwarzwasser*, estreada em 2020). A austríaca estava entre as poucas vozes dissonantes que não acreditavam na suposta vitória da democracia liberal europeia, para não falar no “fim da história” de Fukuyama – tese muito criticada, mas frequentemente interiorizada num nível menos consciente. Pensar essa peça será, pois, não apenas seguir investigando a postura característica da autora, mas também refletir de modo amplo sobre o que pode

o teatro nos tempos sombrios que enfrentamos, sobre o papel da atividade artística diante da “grande regressão” visível em todo o mundo e crescentemente (por mais que a expressão seja bastante questionável, ela mesma pressupondo uma narrativa de progresso próxima à do ideólogo americano). Que o Brasil tenha lugar privilegiado e crescente nesse processo – não apenas a partir das eleições de 2018, mas pelo menos desde o Golpe parlamentar de 2016 – é mais um importante motivo para terminar com a análise de *No caminho real* nosso estudo da obra dramaturgica de Elfriede Jelinek, iniciado quando tais eventos ainda pareciam impossíveis. Ou era o que nossa razão, funcionando exatamente como Zupančič descreveu, preferia acreditar.

Desta vez há uma rubrica inicial indicando quem fala: “Miss Piggy, caracterizada como vidente cega, os olhos sangrando, como quer a tradição” (AK); já nos vemos no campo rebaixado da cultura pop (ou Indústria Cultural) americana. Seguindo essa concepção, a autora sugere o que poderia acontecer na montagem: “gostaria sobretudo de ter em seguida figuras dos Muppets. Mas como não dá, talvez só ecos daqueles seres, talvez uma fantasia psicótica, não, uma fantasia de pelúcia pendurada em alguém, uma cabeça removível, um belo sapo etc. Fantasia, por favor fique ligada!”¹⁵⁸ A didascália termina propondo uma descrição das figuras que mais parece um diagnóstico sobre o tempo presente, uma oposição básica sobre um fundo comum: “Todos são cegos. Alguns são videntes cegos que entram em cena com suas bengalas de cegos, os outros são reis cegos que entram em cena com suas coroas”. Com efeito, a constatação de uma cegueira generalizada, ou de duas formas de cegueira representadas pelas duas figuras citadas, o vidente e o rei (ambos no plural, sugerindo mais uma vez o caráter coral da dramaturgia de Jelinek), será o grande mote da peça, que desde esse começo cita a figura mítica de Édipo – tanto a da peça de Sófocles, quanto a das análises de Freud e Girard (os três são listados na bibliografia final) – e um de seus antagonistas, o sábio Tirésias.

Não é a primeira vez que Jelinek se vale da imagem do vidente cego, sobretudo no feminino e por vezes em primeira pessoa, identificando-se com a figura mítica. Nos *Dramas de princesas*, Rosamunda “afirmava ser uma vidente”, mas “mais uma vez fui cega”; Plath e Bachmann evocavam em seu ritual trágico “a figura venerável do vidente

158. A referência à cultura pop infantil deve ser lida com cuidado: o sangue nos olhos de Miss Piggy e o ato falho que troca *Plüschhose* por *Psychose* indicam que não estamos no universo palatável e sem atritos da *pop art* de um Roy Lichtenstein, mas na sua (per)versão obscena (de novo Jelinek cita Paul McCarthy e Mike Kelley), no “terror do fofo que sai de uma lata de lixo em algum lugar (...), interface entre objetos achados, o bonitinho e o fofo, essas pelúcias, uma sem orelha, outra sem pata. Parcialmente danificadas – por isso jogadas fora e amontoadas, talvez no inconsciente coletivo” (in Jelinek e Honegger 2017: 42).

cego encurvado” e chamavam por Teresa ou “tanto faz como você se chama, estou falando da cega” (pois Tirésias já foi mulher). Lembremos que as três figuras de escritoras podiam ser projeções da própria autora dentro do texto. Em *Aber sicher!*, um dos anexos aos *Contratos do mercador*, lamenta-se o infortúnio causado pela crise financeira: “ei-la, a maldição, sabíamos que um dia viria, sabíamos sem prever, mas sabíamos, mesmo sendo cegos, sempre cegos como esse vidente, um vidente cego, um absurdo, não?” Em todos esses casos, e mais ainda em *No caminho real*, a confluência paradoxal entre visão e cegueira é enfatizada para metaforizar aquela entre saber e ignorância. Já nas primeiras palavras enunciadas por “Miss Piggy como vidente cega” há uma confissão de total perplexidade, não se sabe sequer o que dizer: “De quem é que eu quero falar aqui afinal, sobre isso tenho que me entender comigo mesma”, e para isso “primeiro seria preciso calar”, o que seria até melhor, pois “não dá trabalho” e de todo modo não a ouvem (AK). A cegueira também é descrita como “bem prática”. A confusão entre saber e não saber, falar e calar, determina a relação entre estética e política tal como vista pela autora, melhor dizendo, faz dessa relação uma impossibilidade trágica, como temos visto: “estou doente e não entendo nada, não vejo nada, eu vejo o nada, não, não vejo (...), eu pobre cega não entendo o que encomendei (...). Não sei o que é que vai vir”.

Nesse sentido, ainda mais sintomática é a presença de Édipo. Trabalhar sobre essa figura implicará apresentar uma visão sobre as possibilidades e limites do fenômeno teatral. Pois o mítico rei de Tebas seria, desde Aristóteles, a “personagem de teatro por excelência”, lembra Jacques Rancière (2017: 43). Na poética clássica, uma “razão ficcional” garante uma relação causal (ao invés do puro acaso) nas “determinações mais gerais da existência humana – o fato de conhecer felicidade ou infelicidade e de passar de uma à outra” (7). Nesse regime, Édipo é “testemunha exemplar da coincidência entre o reconhecimento que desvela o não sabido e a peripécia que inverte o curso da ação destinando à infelicidade o homem feliz” (43). Se é verdade que não se escreve mais tragédias em versos, nem por isso é difícil ver ainda os princípios aristotélicos da racionalidade ficcional operando como “matriz estável do saber que nossas sociedades produzem sobre elas mesmas” e que visa sempre a “mostrar como essas causas produzem seus efeitos invertendo as aparências e expectativas, como a prosperidade nos espera no fim das provas padecidas ou o desastre ao fim das ilusões” (8). Para Freud, além da conhecida temática edipiana, a própria forma da tragédia clássica, “a revelação progressiva e conduzida com arte em *Édipo Rei*”, torna-se paradigma da análise como “revelação de um segredo oculto” (Rancière 2009a: 15). Já em Marx a hierarquia antiga se inverte, as ações dos grandes homens “que alimentavam as grandes formas ficcionais” se revelam “efeitos de superfície”, e é “o mundo obscuro da atividade produtiva” (“das

coisas e pessoas que conviria ignorar”) que “se torna o mundo real” e abriga “o princípio da racionalidade que governa as sociedades” (id. 2017: 11).

Quem melhor demonstraria a sobrevida da racionalidade ficcional aristotélica no pensamento marxista seria, curiosamente, o antiaristotélico Brecht, com seu teatro “onde comportamentos ‘naturais’ tornam-se estranhos, obrigando o espectador a adquirir uma consciência justa das determinações históricas e sociais da ação humana” (ibid.). Isso nos traz a mais uma etapa da história da visão e seu fracasso como metáfora central no teatro,¹⁵⁹ em uma das mais paradigmáticas figuras brechtianas: “Porque vemos Mãe Coragem cega, vemos o que ela não vê” (Barthes apud Rancière 2009b). Porém, Brecht mesmo percebeu que a cegueira da personagem “não tornava os espectadores mais lúcidos” (ibid.), antes, a peça acaba “enternecendo aqueles que devia indignar” (id. 1979: 221) e assim revelando “algo como a impotência do verdadeiro” (236).¹⁶⁰ Esse fracasso pode ser explicado pelo “movimento constitutivo da ficção moderna”, o de ter “recusado as grandes formas de articulação entre temporalidade e causalidade” (id. 2017: 13-4), e assim mostrado que “o conhecimento não produz fortuna mais do que infortúnio. O conhecimento, simplesmente, não tem efeito” (id. 2019: 179). Como diz a vidente de *No caminho real*: “Querem ouvir o mais novo oráculo? Não, não querem. Ainda têm que acabar de mastigar o de ontem, que hoje mais uma vez não se realizou (...). Também não tem necessidade, pena! Por que deveríamos saber algo, se o saber não serve para nada” (AK). Édipo não sabe de sua origem, mas alguns dos que estão ao seu redor sabem, e nem por isso podem impedir o destino funesto. O espectador da sua tragédia é um desses que já conhecem origem e destino, o que só reforça a percepção da *ironia trágica*. E mesmo que não haja segredo, como parece ser o caso hoje, nem por isso esse esclarecimento produz efeito.

Isso não significa que a peça simplesmente desista de articular algum tipo de saber e crítica sobre o fenômeno político que toma como mote; podemos mesmo dizer que ela visa a continuar um “realismo pós-dramático” baseado na colagem vertiginosa de alusões e citações, isso que Jelinek chamou de “teatro parasitário”, como víamos nos *Contratos do mercador*. Não seria difícil comparar trechos de *No caminho real* com reflexões e análises que têm sido feitas por diversos pensadores sobre a vitória de Trump e seu governo (em menor medida, já que a obra foi divulgada ainda nos seus primeiros meses).

159. Além de *Fim de partida* de Beckett, não por acaso tão importante para nossa análise da tragédia jelinekiana, seria o caso de citar ainda *Os cegos* de Maeterlinck (e, no Brasil, talvez *Anjo negro* de Nelson Rodrigues) como estações fundamentais dessa história.

160. Se Lehmann (2016: pos. 238) insiste em discordar da leitura barthesiana da *Mãe Coragem* (sem citá-la explicitamente), podemos dizer que Rancière já encontrava *um outro Brecht* bem antes do teórico alemão.

Assim, há referências ao modo irresponsável como foram subestimadas tanto sua candidatura (“Dizem-nos que ele nunca será eleito, e nós acreditamos! (...) garantiram, e agora já acabou o prazo da garantia?”) quanto a ameaça representada pelo novo fascismo (“Que ele seja novo mostra que não é perigoso, pois os líderes perigosos já tiveram sua vez”). Somos lembrados de como o candidato foi impulsionado pela peculiar lógica pela qual “um autodeclarado milionário num trono de ouro [pôde] se passar por salvador da classe trabalhadora” (Klein 2017: 42): “Aliás esse é o melhor de tudo, nós não aceitamos dinheiro algum. Já temos o dinheiro necessário para isso” (AK). Ouvimos ecos da baixaria misógina da disputa eleitoral: “vamos prender essa mulher, nossa opositora, nem que seja a última coisa que façamos”, repercutindo o “*lock her up*” entoados contra Hillary Clinton nos comícios republicanos. De modo que a candidata adversária – nunca nomeada na peça, como aliás o próprio Trump, e nem por isso menos reconhecível – parece se confundir um pouco com a vidente cega: ambas representam a “monstruosidade feminina”, a mulher que une “ambição masculina e falsidade feminina” e passa a ser vista pela lógica conservadora como “traíçoeira, criminosa, até assassina” e no fim das contas “culpada pelos males do mundo”, segundo Patterson (in Marder e Vieira 2017: 184). Mas, contra a identificação da enunciadora com a candidata derrotada ou qualquer defesa desta, também confrontamos a responsabilidade dos Democratas pelo empobrecimento e endividamento de grandes parcelas da população durante governos que pretendiam representar a justiça social: “ajudamos as pessoas, é o mais importante”, e “ajudamo-las a fazer dívidas, para começo de conversa”, de modo que “seu terreno (...) agora pertence ao banco, sim, a casa também, os progressistas já levaram, esses que queriam ter e lhes tiraram tudo” (AK). Os Democratas, alinhados ao “neoliberalismo progressista” de que fala Nancy Fraser (2019: 21), permitiam aos eleitores escolher o multiculturalismo ao invés do etnonacionalismo, mas não recusar a financeirização e a desindustrialização, sem uma verdadeira alternativa à esquerda, que pudesse de fato intervir sobre sua condição de vida crescentemente deteriorada: “agora só segue caindo, e ficam lá embaixo também, já estão lá faz tanto tempo que começam a se dirigir para casa, embora não tenham mais casa nenhuma, e também não têm alternativa, embora tenham votado direitinho” (AK).

São essas pessoas que, “aliviadas do seu pequeno capital, (...) passam para o lado de vocês da gangorra”, para o (cínico) espanto dos democratas. Vê-se a continuidade entre *Os contratos do mercador* e *No caminho real*: são os pequenos investidores, que perderam tudo na crise, que se transformam nos eleitores de Trump: “Agradeçam ao Capital, não, isso não, isso não podem conceber nem agradecer, melhor agradecer ao

potencial de ódio acumulado” (AK).¹⁶¹ Na ausência de uma alternativa à esquerda (como já advertia também *Ulrike Maria Stuart*), são convencidos por discursos ressentidos lamentando a perda da pátria para o Outro, dizendo que o país “não é mais a terra dos brancos, está fendido como nunca antes, por favor onde está essa fenda, não queremos cair lá dentro de novo (...), lá é negro, cada vez mais negro, o país não nos pertence mais, não pertence mais aos brancos, que horror” (AK). Tornam-se uma massa violenta, que na peça ganha a forma de um “Nós” (que não deixa de lembrar o de *País.nas.Nuvens.*) que se infiltra aos poucos no discurso da vidente para tomar a palavra, de modo que, sem que o leitor/espectador perceba, passamos da observação segura, cética e distanciada para uma identificação com a agressividade desse movimento coletivo: “surge o Rei, que está sempre alerta para a violência de seus vizinhos e por isso vai mandar os vizinhos de volta para a vizinhança deles. Obrigado. Tudo que o vizinho faz só nos confirma que esse vizinho tem tendências agressivas. Nós o expulsamos” (AK).

Esse Nós vem acompanhado pelas pautas hiperconservadoras (“mesmo a proteção da natureza vai desaparecer, e vai aparecer a dos nascituros”) e pelo ódio característico (o racismo da citação acima, mas também contra “a ideia, não, a ideologia, de que cada pessoa pode ser homem e mulher ao mesmo tempo, só precisa querer”; o que ainda traz o antiintelectualismo: “não vamos ouvir, e nem ver o powerpoint”, agora “a aula está cancelada”). Mas a violência é disfarçada por trás de um patriotismo nostálgico: “por segurança ainda damos uma cara popular, folclórica, para isso”. Vemos também como o novo reacionarismo, ao desmontar a própria ideia de verdade, bloqueia toda crítica lançada contra ele: “Algo é dito, então imediatamente seu contrário, que então se junta sem costura, tudo é verdade, tudo o que é dito, quer dizer, tudo é verdade e tudo é falso, para que ainda precisamos de videntes?” (AK).¹⁶² Eis o que Wendy Brown (2018: 27) descreveu como “um niilismo profundo” que joga com valores, fatos e com o próprio futuro, que só tira convicções “do ressentimento, do impulso ou do ultraje” e que se expressa na imunidade de Trump à argumentação. Isso nos leva de volta ao fato de a peça não poder atingir quem precisaria ser atingido (“por que devo escrever isso?, se não sei

161. Bom motivo para ler ambas as peças remetendo a Wendy Brown, que em *Nas ruínas do neoliberalismo* (2019: 10-11) quer “pensar além de e mesmo revisar (...) meu trabalho anterior sobre o neoliberalismo e a democracia, onde minha caracterização da racionalidade instauradora neoliberal focava exclusivamente em sua pulsão de economizar todos os aspectos da existência, das instituições democráticas à subjetividade”. Ela fala do “neoliberalismo realmente existente” (em interessante analogia ao desastre do socialismo real), destacando o “retorno do reprimido na razão neoliberal – uma erupção feroz das forças sociais e políticas que os neoliberais ao mesmo tempo contrariavam, subestimavam e deformavam” (16).

162. Ao dizer que “não precisamos”, pois “podemos nós mesmos usar a televisão ou então as redes”, esse “Nós” lembra a anedota sintomática relatada por Wolfgang Streeck (in Geiselberger 2017): “na Inglaterra um político Tory [conservador], perguntado se fazia campanha para sair da EU contra o conselho dos ‘especialistas’, respondeu: ‘As pessoas neste país estão fartas dos especialistas’”.

como posso fazê-lo chegar às mãos de vocês”) e assim se limitar à “pregação para convertidos”, ideia que já vimos Jelinek expressar algumas vezes, aqui apresentada com sarcasmo: “só conheço quem o rejeite, todos no nosso círculo, ou seja, daqueles que conheço, acreditam que ele seria capaz de viabilizar a violência”, o que deveria impulsionar a mudança, possibilidade exposta com ironia cética: “Que bom, enfim uma revolução será feita, precisamos dela faz tempo, senão começando agora vocês iam dormir mais cinquenta anos!, revolução?, por enquanto não se sabe” (AK).

Na perspectiva trágica que expomos, tais discussões só podem ser permeadas pela consciência da própria futilidade. Como diz a vidente: “eu mesma idiota!, de agora ficar me plantando, não, me explanando, nenhuma compreensão vai mais a lugar algum, nós perdemos”. O que não leva à total anulação da atividade estética, mas pelo contrário à profusão de palavras característica de Jelinek.¹⁶³ Menke (2014: 11) lembra que, se hoje a ubiquidade das manifestações artísticas vem acompanhada de uma perda da *força* da arte e do estético, “não é uma saída dessa situação empregar a arte e o estético como meio para o conhecimento, a política ou a crítica contra sua absorção social”, o que resultaria em “fazer dela uma mera parte da comunicação social”. Ora, se “a força da arte não consiste em ser conhecimento, política ou crítica” (ibid.), há que explicitar como a dramaturgia de Jelinek articula essa força, não *apesar*, mas justamente *através* de seu caráter trágico (e simultaneamente cômico).

Com efeito, já na tragédia de Édipo havia uma alternativa à leitura aristotélica, algo que esta exclui e que para Rancière (2009a: 22-3) seria “precisamente o fundamental da performance edipiana”, isto é, “o *pathos* do saber: a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível”. Esse *pathos* é justo o que Lacan (apud Zupančič 2003: 179) vê como central ao trágico: a encenação do desejo de Édipo, que se revela “inflexível até o fim, tudo demandando, nada cedendo, absolutamente irreconciliado”. Com a experiência da limitação do teatro político de vanguarda (sobretudo brechtiano), esse *pathos* passa a ser o da própria obra de arte, na tragédia da representação. O passo dado por Jelinek é encarnar essa obstinação maníaca na ficcionalização de si: a figura da própria autora se torna central. Falk Richter, diretor da estreia, aponta como tema maior

163. “O texto é longo, cerca de 245.000 caracteres. *Hamlet*, também uma peça enorme, tem cerca de 173.000 caracteres. *No caminho real* são 1,4 *Hamlets*. *Dias felizes* de Beckett tem cerca de 65.000 caracteres – vocês lembram, 1960, mulher num monte de terra, não para de falar, a ladainha original do teatro moderno talvez. Pela contagem de caracteres, *No caminho real* corresponde a 3,7 Becketts. Assim também se poderia encenar *No caminho real*: mulher num monte de terra não para de falar. Eu gostaria de ver a peça assim, sem cortes” (Detje 2018). Mais uma vez o teatro de Jelinek é comparado ao de Beckett.

do texto o modo como a escritora se põe em jogo ela mesma, abordando “seu envelhecimento e incapacidade de reagir politicamente à situação atual, sua confissão de nunca poder alcançar as maiorias com sua linguagem complexa” (Richter 2018).

Já Robin Detje (2018), vendo no texto “‘autora’ [e não ‘vidente’] e ‘rei’”, sugere que “sobre a ‘autora’ acredita-se às vezes que ela pode ter muito em comum com a autora, mas esse é um pensamento antiprofissional”. *No caminho real*, como muitas outras obras de Jelinek, de fato traz elementos que poderiam nos levar a identificar a figura ficcional que enuncia o texto com a própria escritora, identificação corroborada por declarações como “esclareço coisas para mim e também as associo à minha própria biografia” (in Jelinek e Honegger 2017: 39). Em um estudo sobre a figura da autora na obra de Jelinek, Peter Clar (2016: 28) observa como, se “hoje nenhum cientista sério lê literatura de modo ‘ingenuamente biográfico’”, as abundantes “pistas (pseudo)biográficas” (24) também não permitem a afirmação simples (igualmente ingênua) da conhecida tese barthesiana da morte do autor. Nesse mesmo sentido, Peggy Kamuf (1988: 15) nota que “a instituição da autoria mostrou notável capacidade de voltar mesmo depois de pronunciada morta, e sua forma ressuscitada pode ter uma semelhança notável com o construto ideológico cujo epitáfio Barthes escreveu cedo demais”. Ideia que Jelinek (2013b) resumiu bem: “O Autor está morto, mas às vezes ele acredita que ainda vive”. No ensaio “Textflächen” ela cita explicitamente o começo de “O que é um autor?”, de Foucault (que se torna “A quem interessa quem fala e onde? Vocês acreditam que sou eu aqui? Enquanto estiver aqui, não posso ser passado”) e o fim do ensaio de Barthes, pois sabe que “os autores pós-modernos deixam morrer o autor, para que o leitor, quem vai ao teatro, possa viver” (ibid.).

No entanto, no próprio caso, ela não parece tão certa da aplicabilidade do preceito teórico: “não sei se vivo ou já estou morta, pelo que vivencio definitivamente estou morta, mas já lhes declaro o tempo todo que não precisam de mim. E vocês mesmos já me disseram isso muitas vezes. Não sou nada, mas vocês não são tudo” (ibid.). Diante da incerteza, resta-lhe encenar a própria morte, inserindo-se na própria obra na figura da autora morta, como apontado nos *Dramas de princesas*, em *Ulrike Maria Stuart* ou em *Sem luz*.¹⁶⁴ Também esse gesto literário, porém, se confunde com a biografia real da

164. Eis a enorme diferença do gesto de Jelinek em relação à tendência autobiográfica dos recentes “teatros do real”: não se trata afirmar a potência da vida real em oposição aos limites da representação ficcional, mas de compreender e explicitar que toda escrita é, como diz a própria Jelinek (1998: 202), “uma tanatografia, já que só na morte o sujeito pode ser resumido num todo”. Pode-se dizer que ela parte do ponto onde chega Heiner Müller, que insere nas rubricas da *Máquina Hamlet* a destruição de uma fotografia do autor (Müller 1987: 31). Em conversa com o dramaturgo, o filósofo Wolfgang Heise dizia: “Diferentemente de Brecht, você é, numa parte de suas peças, você mesmo seu objeto. Você se coloca em cena diante do público. Você se expõe mais diretamente, você se protege menos. O que Brecht apenas confia à sua poesia lírica faz parte, ao mesmo tempo, de sua maneira de abrir a fábula e de se comunicar: você falou uma vez

autora (“o que vivencio”): seu isolamento, sua retirada do mundo da vida, parece ser o que possibilita a entrada no texto, e vice-versa. “A autora se esconde ali onde não se pode esconder, em público, no palco”, diz Detje (2018), e descreve o repetido autosacrifício como “um jogo sadomasoquista” no qual “estão envolvidos parece que desde sempre” teatro e autora, esta dando àquele “toda liberdade, inclusive a de ocultar sua insegurança atrás de grandes gestos”. Temos visto como Jelinek se isenta de dar instruções unívocas sobre a encenação de suas peças, lançando-as aos diretores como desafio, completando toda rubrica com o lembrete de que o encenador/leitor pode fazer tudo diferente. Como citado acima, ela sempre diz que não é necessária. Nessa autodesautorização se juntam a suposta liberdade do teatro pós-dramático com a inoperância trágica pós-vanguardista. Afinal, “o que é que eu sei? O que eu sei todo mundo sabe” (Jelinek 2013b).

Talvez por isso *todos são cegos*, como diz a rubrica inicial e é repetido ao longo da peça (“Quê, todos cegos? O Rei cego e seus súditos, todos? O vidente também cego? Pois quem ainda vê algo nesse Estado”). Mas nem por isso se pode reduzir esses “todos” – quem quer que sejam (como sempre, a lista de figuras permanece aberta à imaginação dos encenadores) – a uma única forma de cegueira. E é explorando as diversas formas de não ver e não saber que a vidente cega pode de fato dizer algo sobre o mundo e o presente, apesar de tudo (“uma vidente cega já é uma transformação digna de nota, de ver para saber, sem jamais ter visto. Eis meu destino”). Mas tal exploração depende não apenas de não ver, mas também de *não ser vista*, dois pontos centrais à situação da autora descrita a partir da entrada em cena do Rei: “Aí está ele, e para mim não sobra nenhuma luz. Uma pena. E no entanto: eu falo”. A vidente é *ofuscada* (nos dois sentidos, cegada e apagada) pelos holofotes direcionados ao Rei, sobre quem “o dia brilha dourado, a casa também brilha dourada, tudo que reluz é ouro”. Esse Édipo-Midas é sempre associado à luz, ao brilho literal e metafórico (“ele prevê e prediz para vocês um futuro brilhante”), à visibilidade (“O lutador campeão se mostra, mas não sabe para que lutou”), às aparências: o “penteadado escovado amarelo-gema, de resto é um belo penteadado, bem delicado, quase diáfano, um look casual, não, um casulo!” (AK).

Sabemos que o espetáculo, isto é, o “mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido” e “mostrado *como ele é*” (Debord 1997: 28), é o habitat natural de Donald Trump. Ele “insiste na divulgação de algo, senão o Rei não será nenhum rei, pois é, ele

da desaparecimento do autor. Ele desaparece tornando-se ele mesmo material e objeto para o espectador”. E Müller responde citando o pensador Klaus Heinrich, que descreve como o pintor Max Beckmann se representa no *Tríptico de Perseu*: “ele cobre o rosto com uma das mãos. Mas os olhos são visíveis, e os olhos o fixam. Os olhos não o fixam como a Medusa, mas eles fixam o espanto, e este espanto não está em parte alguma, senão naquele que olha o quadro” (Heise e Müller 1996: 115).

se divulga sempre” (AK). Encarna a “necessidade colonial insaciável de marcar todo espaço disponível com seu nome” (Klein 2017: 24), que fez de “um incorporador de imóveis razoavelmente tradicional, que por acaso tinha um desejo sem fundo de ver seu próprio nome impresso e em toda parte” (28), uma *marca*. Essa “missão de décadas de igualar o nome Trump com sucesso material” (29) passou tanto pela construção, ainda no campo imobiliário, de “condomínios de luxo com uma estética chamativa perfeita para vender para os recém-cunhados oligarcas de Moscou à Colômbia” (31), quanto pela participação no centro do *reality-show* “O aprendiz”,¹⁶⁵ sempre consciente de “algo essencial sobre o design de marca (...) como ele disse à Playboy: ‘O show é Trump, e os ingressos estão esgotados em toda parte’”. Na narrativa de Klein, o próximo passo é mera decorrência lógica: “depois de um feito assim, qual o próximo truque? Fundir sua marca com o símbolo máximo de poder e autoridade: a Casa Branca” (30). Jelinek junta todas essas etapas numa ideia simples: “Da boca do homem vão ouvir que ele não quer matar, mas construir”, como é próprio a sua profissão, construir “muitas casas” e, como sabemos, também um *muro* “na enorme fronteira, (...) vai ser feito de cimento de Heidelberg,¹⁶⁶ o melhor do mundo, pois ele anseia tanto se formar, não, se firmar, esse muro vai segurar, estou segura disso, (...) ele vai nascer para que os outros não possam mais nascer, de todo modo não entre nós” (AK). Como mais atual desdobramento do espetáculo, a atuação desse novo fascismo nas plataformas virtuais é constantemente lembrada: “estou curiosa, como a rede e o gorjeador [*Twitter*] e o livro de faces [*Facebook*], onde há tantas fotos lindas, infelizmente nenhuma minha, como vão receber isso” (AK).

O Rei pertence, enfim, ao “espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente” (Didi-Huberman 2011: 70). Excesso de visibilidade que, ainda mais que qualquer escuridão, parece ou pretende ofuscar a visão para nos convencer de sua “vitória definitiva e sem partilha, (...) sem resto nem resistência”. Para nos fazer “agir como vencidos”, isto é, “*não ver* mais nada” e portanto “*não ver* o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*” (42). Eis a experiência do trágico como resignação e do conformismo que tantos censuram em Jelinek, e não como aposta no impossível real, como tentamos ver. O problema da “sociedade do espetáculo” (Debord) ou “estetização do político” (Benjamin) não pode ser enfrentado recusando o estético em prol do clara e

165. “Trump não pagava, como outras marcas, para aparecer num *hit* da TV, ele era pago uma fortuna por uma propaganda inestimável, grátis. Mais ainda, os programas arrecadaram milhões promovendo outras marcas” e “antes do primeiro episódio sequer ir ao ar, já empilhava contratos para licenciar seu nome” (29).

166. De fato a HeidelbergCement declarou estar “de bom humor” com a possibilidade de vender a matéria prima para o famigerado muro após a eleição de Trump, gerando diversos protestos (ver <https://www.dw.com/en/heidelcement-eyes-profit-from-trumps-mexico-wall/a-36336613>).

diretamente político, mas apenas mergulhando no estético, com suas contradições e ambiguidades: justamente aquilo que lhe dá *força*. Isso requer de nós uma leitura que não busque esses lampejos em afirmações positivas e explícitas no campo do conteúdo, mas nas aberturas e fendas justamente, nos interstícios da linguagem, *negativamente* apresentados no trabalho formal com o material discursivo tirado da realidade.

Há, pois, que seguir na análise, buscando apreender como formas antagônicas de espetáculo *dão a ver o mundo*, por mais que apareçam como modos opostos de cegueira. Nesse caminho, a vidente debate o problema das *visões de mundo* (*Weltanschauungen*). Felber (2019: 244) explica que o termo remete aos anos 20 e 30, quando foi politizado pelos nacionalistas de direita e contraposto à filosofia, em uma mistura que torna “pensar, sentir e querer” inseparáveis e os submete a uma instrumentalização e a fórmulas fixas. Na peça, fala-se de uma “visão de mundo determinada, mesmo que arbitrária, de alguém bastante violento” fazendo-se valer desde a eleição do novo Rei, que “faria sua visão ser aceita à força a qualquer momento” e “já está começando com isso, já tirou o porrete do pacote”. Essa visão seria a de pessoas “que não conhecem o mundo, porque nunca o viram, nunca olharam para ele”, e por isso mesmo se torna “única e definitiva”. Multidões aderem a ela, “avançam correndo tão cegamente” porque “acreditam que ali há algo grátis, mas não sabem o quê (...), mas quem pensa duas vezes quando uma coisa é grátis”. Por outro lado, se “o mundo simplesmente precisa ser visto para que se tenha uma visão de mundo”, a própria autora não está em uma posição melhor, como confessa (“eu não pude ver o mundo”) e faz acusar uma voz indeterminada: “você não tem nenhuma, e também como é que haveria de ter, só fica em casa com medo até do sinal vermelho, apesar de estar justamente diante de um verde” (AK).

Novamente Jelinek cita a própria biografia, falando de seu isolamento em relação ao resto da sociedade. Outras informações pessoais aparecem, mesmo como denegação, aludindo a relações familiares: “não vou mencionar minha mãe, a assassina do pai, é bem verdade que eu colaborei, talvez tenha sido até mais que uma ajudinha”. Ou quando a autora diz que não é “nenhuma Medeia, não, também nenhuma Electra”, uma vez que “não mataria crianças, a mamãe sim, mas essa tarefa eu deleguei para um irmão, que nem tenho”.¹⁶⁷ Nessas relações de violência entre familiares, a peça retoma de modo assumidamente leviano os graves temas do *Édipo*: “O assassinato do pai já trouxe a maior

167. A relação com a mãe é tema do romance *A pianista*, a obra mais conhecida de Jelinek. Também é citada a história do pai (sobretudo a culpa que a escritora diz sentir por sua morte), mais desenvolvida na peça *Der Wanderer*. Finalmente, a figura da filha que se volta contra a mãe em defesa do pai é mote de *Ein Sportstück*, que abre com um longo discurso de “Elfi Elektra”, claramente relacionada à autora (lembramos como popular e incorretamente se vê um “complexo de Electra” como contraparte feminina do Édipo).

realização, eu realizei o meu quando ainda era jovem, foi divertido, o que ainda haveria de poder perder agora?” Ao longo de toda a peça, estabelecem-se comparações entre as duas figuras e a narrativa edipiana; por vezes, a aproximação é explícita: “o Édipo não é um belo símbolo? Criador inocente de promessas, aliás duas promessas, criadas com a própria mãe, para que pelo menos as coisas fiquem na família, que sempre lucra com isso, sim, a família sempre vence”. Nesses paralelos, diferenças valem tanto quanto semelhanças: “esse homem não matou nenhum parente, sabemos com segurança, ainda estão todos aí e ficam enfileirados diante das câmeras como cães”, talvez porque “ainda precisam de alguns para o governo, (...) sim, a filha também” – é lembrada aqui a presença de diversos familiares em cargos no governo Trump (mais adiante, sobre os filhos: “é todo um bando, o Édipo não criou tantas pessoas quanto esse Rei”). Outro ponto de divergência: “é totalmente impossível que tenha casado com a mãe, seria velha e feia demais para ele, ele não ia encostar nela, o que é que essa mulher afirma?”

Vê-se como o trágico é torcido e tornado cômico, sobretudo pelo rebaixamento. Vale atentar à explicação da própria autora: Édipo, essa “figura sobrehumanamente grande, isto é: sem culpa, o culpado sem culpa das culturas ocidentais”, que “ocupou tantos, seja a psicanálise, seja o drama grego”, sobre quem “Freud escreveu e Girard e praticamente todo mundo teve alguma coisa a dizer sobre ele”, é justaposto e comparado a “um miserável patético como Trump”, essa pessoa “infame, estúpida, ignorante” (in Jelinek e Honegger 2017: 37-8). Trump seria “um id que nunca desenvolveu um ego” e muito menos “nenhum superego, já que o superego serve à socialização do ser humano – isto é, adaptá-lo a uma cultura, e ele não tem isso, é uma criancinha na areia do parquinho balançando o balde e a pá, é assim que vejo” (38). Ao mesmo tempo, o presidente é descrito como “tão bidimensional que nem tem um inconsciente” (42). Jelinek também esclarece a comparação do presidente americano com a personagem dos Muppets: “Miss Piggy basicamente também é um Trump, como ela vomita qualquer ideia que lhe ocorre, como ‘sou a melhor cantora’ ou ‘todo homem me deseja’. Ela se vangloria, igual a ele” (40). Além disso, os bonecos de pelúcia com sua artificialidade estariam “ainda abaixo do id” como “criaturas movidas por instintos, desimpedidas por um superego”. Mas algo de trágico resta sob todo o ridículo, sobretudo porque é “inconcebível que esse homem pudesse se tornar presidente” (38).¹⁶⁸ Por isso mesmo seria preciso tentar “chacoalhar alguém”, e ao mesmo tempo a autora sabe que “é absurdo, quem virá ao teatro?”, trazendo

168. Em seu livro mais recente, Hal Foster (2020) se pergunta “o que vem depois da farsa?”, atualizando a conhecida reflexão de Marx sobre a repetição da história diante de “uma elite política que não se constrange” e “líderes de partido que se valem do absurdo para serem bem-sucedidos”, o que “complica os métodos críticos que visam à exposição da verdade”, quais sejam, a zombaria, a desmistificação: “Como ‘sobre-dadaizar’ um presidente cujo protótipo parece ser o monstro infantil Pai Ubu, de Alfred Jarry?”

novamente o problema da pregação para convertidos, “que o teatro político não pode superar”. Só resta assumir o caráter autônomo da obra de arte: “por isso é que quero achar o nível certo esteticamente” (39). Ou, como se diz dentro da peça mesma: “para mim é uma pergunta geral: Como dizer? Para mim é só isso” (AK).

Na mesma conversa, Jelinek dá pistas do que seria, na sua concepção, esse “esteticamente certo”: “estou tentando chegar nessa ambiguidade que falta a Trump – um certo tipo de id, se quisermos falar assim – o inconsciente de alguém sem consciência, poderíamos dizer que o inconsciente da consciência faz falar como que línguas incompreensíveis”, o que se converte nos “trocadilhos estranhos, que na verdade deixam a própria linguagem falar” (42). Graças a esse inconsciente, Trump “fala a verdade, ele a projeta, por assim dizer, involuntariamente, mesmo sem saber” (42). Por isso, apesar de o Rei não ser propriamente personagem da peça – ele consta na rubrica inicial, mas a única enunciadora é essa Miss Piggy como vidente cega – sua voz parece onipresente: “fui eu que o fiz falar, pessoalmente, desde então só ele fala” (AK). Um pouco como vimos em *Rechnitz*, o discurso dominante, justamente por sê-lo, parece não deixar espaço para outras formas de linguagem, mas apenas para sua reprodução infinita. Mas essa subjeção jamais é completa e acabada, o texto de Jelinek resiste no jogo com as polifonias e os materiais heterogêneos da linguagem, dialogismo próprio a uma prosa pós-dramática. Quando se introduz o tema das visões de mundo, por exemplo, surge uma briga entre diferentes posições internas à voz que fala, as quais se chocam e confundem: “as visões de mundo agora se tornam, para eles, (...) bem, o que é que se tornam?, digam logo!, se tornam, vamos ver logo de uma vez, não faço ideia do que deveria ser isso, de todo modo tenho outra coisa, uma outra visão de mundo, o rei agora vai dizer o que já foi dito” (AK).

É claro que, ao se encenar a peça, as várias vozes podem ser divididas, separadas em personagens com traços mais ou menos claros, talvez até apagando a ambiguidade com que seus antagonismos se apresentam no texto. E provavelmente serão, em alguma medida, dando corpo ao enorme bloco de texto jelinekiano nos diferentes atores, que não têm como não trazer suas características para o jogo cênico. Nesse sentido, pelo menos duas das montagens da peça, pelo Schauspiel Frankfurt e pelo Theater Aachen, parecem ter tomado como ponto de partida justamente a criação desse *dramatis personae*, alternando incessantemente as figuras que enunciam o texto (sobretudo clichês da cultura americana, de super-heróis e jogadores de hóquei a astronautas e garçonetes de *diner*, do terror de “O Exorcista” e “A hora do pesadelo” a uma *sex-symbol* do seriado televisivo “Baywatch” [fig. 19]). Materializa-se a impressão de Detje (2018) ao ler o texto: “Se o

teatro der um papel a todos que surgem no texto (...), vai ficar hamletianamente cheio”. Apesar dessas tentativas, ou justo porque a profusão de figuras parece ser só uma parcela das que o texto contém – multidão impossível de caber no palco –, segue indeterminado o ponto exato onde uma voz começa e a outra termina. Logo podemos ver a manutenção dessa indeterminação (e não sua resolução) como maior desafio do texto para a cena. Mas é o que fazia a encenação de estreia por Falk Richter, na Schauspielhaus de Hamburgo, e sobretudo o ator Benny Claessens (não por acaso muito premiado por esse papel). Nas palavras do diretor, “ele não interpreta Trump, mas um rei desatado, infantil – um tipo de tradução teatral”; o que vemos, porém, não é mera caricatura de Trump, mas “uma pessoa totalmente solta sobre o palco” (Richter 2018). Por um lado, isso traz para a peça “essa transgressão de todos os tabus, o incalculável” que estaria também em Trump e todos os populistas de direita e que neles tanto “fascina, enoja ou espanta: Eis alguém que passa por cima de tudo”. Por outro, com sua “coragem incrível de ir até os limites da renúncia a si até o desmascaramento de si”, Claessens “representa o texto, o comentário ao texto e seu desespero sobre a situação político, tudo num só fôlego” [fig. 20], numa espécie de *distanciamento sem distância*, crítica por mergulho e atravessamento. “Ele ataca todo o radicalismo de direita e o pensamento heteronormativo ao evocá-lo, imitá-lo e destruí-lo” (ibid.). Para além da figura do Rei, ou melhor, ao lado dela e misturado a ela, o ator acaba encarnando *também* a figura da autora-vidente. Talvez por isso Fabian Hinrichs (2018), no discurso de entrega do prêmio Alfred Kerr a Claessens por *No caminho real*, tenha dito que o premiado “não é tão terrivelmente certo de si quanto a própria encenação (e talvez o texto também) em que aparecia, ele resiste às simplificações por seu estar-aí, no espaço do teatro”. Sem perceber, ao elogiar o ator contra a peça (repetindo os clichês sobre Jelinek que temos tentado desfazer, e que de modo algum podem ser lançados contra a admirável montagem de Richter), o jurado descobria a grande qualidade do texto: encenar o desmonte da sua própria certeza de si.

Não por acaso o diretor ironizou a sugestão de Hinrichs de que “exatamente esse desprendimento irreverente deveria ser o modelo para o(a) novo(a) ator/atriz e mesmo para um novo ser humano”, apontando aí uma sedução que figuras como Trump exercem até mesmo sobre quem supostamente as critica, e que as torna irrefreáveis: “o rompimento de todas as regras sociais é tão fascinante e atraente para tanta gente, que eles abdicariam até de uma convivência justa e democrática” (in Richter e Weinzettl 2019: 58). Por isso ele insiste que “nós todos somos o rei, nós todos desejamos, sonhamos, construímos esses antidemocratas desimpedidos”, todos – tanto os apoiadores quanto os opositores, sem esquecer da mídia supostamente imparcial – “clamamos sem cessar por esse novo rei” gritamos “Trump, Trump” com igual fervor, ainda que com valores opostos, num desejo



Fig. 19. *Am Königsweg*, direção Miloš Lolić. Schauspiel Frankfurt, 2018. Foto: Robert Schittko.



Fig. 20. *Am Königsweg*, direção Falk Richter, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 2017. Foto: Arno Declair.

coletivo inconsciente de uma sociedade suicidária (59). Por isso, se Édipo e Trump têm em comum o fato de serem “o problema, e não a solução” que pretendem ser para o reino (60), a peça questiona se nossa própria posição é tão mais inequivocamente correta.¹⁶⁹ E por isso apresenta num único discurso “uma tempestade de vozes rebentando sobre você” com incontáveis perspectivas: “a humanidade fala” ela mesma (58). Richter conta aí (misturando as figuras da própria encenação às de fato localizáveis no texto):

o Rei, a própria Elfriede Jelinek, o coro dos desencorajados, os intelectuais de esquerda, os pequenos investidores enganados pelo Deutsche Bank, o próprio Deutsche Bank, os moradores de trailer adoradores de Trump, os racistas escorregadios dos movimentos identitários, os antissemitas pregadores de ódio da Alternativa popular, Caco o sapo, o coro dos usuários do Twitter e comentadores da internet, os generais belicistas de Trump, os cristãos radicais, o centro democrata assustado e muitos, muitos mais” (ibid.).

Essa profusão é encenada junto com um “bombardeamento de imagens” projetadas em todo o cenário, “tantas e numa sequência tão rápida” que “em algum momento levam a uma cegueira: vemos tanto que não vemos mais nada” (59).

Pensando essa indeterminação das múltiplas vozes que assombram *No caminho real*, talvez a maior qualidade da peça seja a *indissociabilidade das duas figuras centrais*, a vidente e o Rei, ambos cegos. Poderíamos mesmo dizer que aqui o Dois beckettiano de *Sem luz* deixa ser assimetria explícita (senhor-escravo, branco-augusto) para se tornar antagonismo interno ao Um, assombrando-o com uma simetria inquietante e rachando-o a partir de dentro.¹⁷⁰ Ao invés de se colocar no papel de vítima, ou melhor, *depois e para além* de encenar uma vitimização exagerada, de fato presente no texto (“a justiça é mesmo muito importante para mim. Isso pode ser confirmado aqui pela vítima, aliás por qualquer vítima. Não importa, até gosto de me exibir como vítima”), a vidente passa a se identificar mais e mais com o opositor, o Rei que representa tudo de mais baixo e impensável: “Sim, estou falando de você!, mas temo ter falado de mim mesma”. Há que notar, porém, que tal identificação não vai no sentido de humanizá-lo, mas no de uma autodemolição impiedosa. Assim, a enunciativa da peça ridiculariza a própria aparência ao lado da de Trump (sobretudo os penteados característicos) e critica a violência fascista comparando-a à sua: “mesmo em mim podem ver, como em mim a violência gera violência, essa que

169. Como disse Stemmann (2016: 38) contra o teatro político facilitador: “Somos Édipo. Tanto faz o quanto lidemos criticamente com as causas da peste, o quanto sejamos contra ela e em que belas e simples fórmulas o digamos: Somos nós mesmos ela! Deparar-nos e viver com esse conhecimento seria a tarefa do teatro”.

170. É sintomático que, quando uma rubrica na metade do texto indica a entrada de uma segunda figura para falar, esta é simplesmente “Uma outra, que excepcionalmente sangra da boca”, isto é, só mais uma. De modo que seria perfeitamente pertinente perguntar que diferença faz a mudança. Pode ser mais um caso desse Dois que se confunde com o Um, com efeito inquietante (lembremos o papel dos duplos na teoria freudiana do *Unheimlich*). Mas, se ela é uma “exceção”, é que não tínhamos antes uma figura única monologando, mas um *coro* onde a vidente “excepcional” ao fim volta a se dissolver (como o “mensageiro excepcional” de *Rechnitz*, e a partir do mesmo curioso procedimento de não indicar onde termina sua fala).

sempre está disponível e à espera” (vimos que a *raiva* é o motor de Jelinek). “Em toda parte o mesmo mote, a mesma morte, o mesmo ódio” (AK), diz a vidente; já em Sófocles a cólera igualava as personagens, diz Girard (1990: 92), pois “a violência uniformiza” de modo que “cada um se torna o duplo ou o ‘gêmeo’ de seu antagonista” (104).

Na comparação e confusão das figuras destaca-se a (não-)oposição entre velho e novo. O Rei “é o velho, que já conhecemos e que agora pode ser aclamado como novo”, mas a autora não alega ser o de fato novo (não oferece saída positiva), antes ridiculariza a própria idade, como se as páginas e páginas que escreve fossem os resmungos de uma velha rabugenta: “ainda estou falando mas daqui a pouco já chega, vou chegar nos oitenta, já vou sair, lá está a porta, obrigado”. Sublinhando a proximidade da morte, ela se retira do mundo a ser moldado pelo novo fascismo: “velhos como eu não vão poder tomar parte, pois já chegaram à última estação da vida” (AK).¹⁷¹ O texto lança sobre a própria autora aquele caráter destrutivo que, para Benjamin, abre caminho para o novo sem prever o que ocupará esse espaço; a morte do autor vai de tropo teórico a fato concreto (“a silhueta do autor desaparece, a minha silhueta também já não é o que foi um dia” [Jelinek 2013b]), deixando no centro do texto um vácuo que pede para ser ocupado: “não temos mais nada a dizer, eis nosso castigo e vossa alegria (...). Agora acaba a nossa época, a esferográfica já acabou faz tempo. Começa a de vocês” (AK). “Vocês” pode se referir a Trump e seus apoiadores, mas, numa cena pós-dramática que enfatiza o eixo palco-plateia, acaba por incluir o público. “O autor está morto”, concede Gallop (2011: 16), “mas seu fantasma segue (nos) movendo”. A autora faz da própria morte injunção ética ao espectador, torna-se assombração. Seu papel, o de sempre responder à mais nova catástrofe do momento, fica vago, esperando quem o ocupe. *Para que a escrita continue, apesar de tudo*: “o bom texto seguirá enfim, talvez até o fim, para isso precisa me jogar fora” (Jelinek 2013b).

Ao mesmo tempo, nota Detje (2018), a comparação põe Jelinek e o presidente americano em pé de igualdade: “A sensibilidade da autora é democrática ou ao menos igualitária. Tão igualitária, que a ‘autora’ se equipara ao ‘rei’, como deusa e ovelha sacrificial”. O que só pode ter tom cômico: “o pai diz para esse vidente: A culpa é sua, e o vidente responde: A culpa é sua, é o que se chama um empate, o máximo que podemos alcançar no futebol” (AK). A soberba de se equiparar ao Rei pode lembrar o nobre que escorrega na casca de banana e segue adiante. Mas essa igualdade radical também é uma

171. O tema da velhice e obsolescência coloca Jelinek na linha do que Max Pensky (2018: 99-100) chamou, em Adorno e Tocqueville, de “epistemologia tardia”: modo de ver o mundo que “perdeu o contexto social e nesse sentido sobreviveu à própria morte”, adquirindo “um distanciamento único: estranho demais para o novo mundo se identificar a ela, ciente demais da ruína do velho para se permitir uma necrolatria política”. “Não é uma ‘visão de nenhuma parte’, mas de um lugar que se foi ou se vai. Fora do eixo em relação ao novo modelo da mente democrática. Mas por isso mesmo (...) pode ver o que a democracia não pode”.

possibilidade desde sempre já inscrita na própria linguagem, cerne da poética de Jelinek: todos são igualmente capazes de falar, nem que seja com as paredes.¹⁷² Para Detje (op. cit.), toda a obra de Jelinek é “uma arte da presunção”, e foi justamente “porque acusaram-na de presunçosa por tanto tempo” que ela tomou para si as censuras ao invés de rebatê-las, alimentando-se do veneno para encenar a morte da autora. Ou porque só pode fazer isso: “tenho de escanear as coisas constantemente, sim, (...) uma ameoba debaixo d’água, que tem que sugar nutrientes para si constantemente, é como me vejo” (in Jelinek e Honegger 2017: 38). A porosidade (ou parasitismo) funda sua posição no mundo: “O cerne dessa presunção é a permeabilidade, o contrário de ‘cerne’ portanto. Ser impermeável não foi possível para ela. É a socialização do problema da delimitação: sustentar o mundo fora não é possível para ela, não retratar o insuportável não é possível para ela” (Detje 2018).

Por isso a vidente também se vê no “pensador [que] quer dirigir o dirigente”, mas que “o perdeu em algum lugar, no meio do caminho, porque ignorou o sinal que todos os povos ouviram, só ele que não” (AK). Esse que quer conduzir o condutor (“*den Führer führen*”) é de novo Heidegger, aqui citado dos *Cadernos negros*, cuja recente publicação (em 2014 apenas) revelou de modo inequívoco seu antissemitismo:¹⁷³ ele pretendeu que o pensar poderia dar o caminho para a política, mas é “o pensamento [que] desmorona sem que o pensador perceba”, e ele mesmo “já está estragado antes que pudéssemos ouvi-lo”; o espírito “deu de ombros e partiu, ofendido por não poder dirigir, sendo que tirou essa habilitação especialmente, mas não para veículos pesados, e agora ele mesmo é um peso para o líder” (AK). Enquanto critica Heidegger, Jelinek confessa semelhante pretensão de reger o Rei: “Fui eu que o fiz falar”, diz vidente-autora, lembrando sua posição de criadora, mas ao mesmo tempo assumindo a responsabilidade por algo muito maior do que sua ação alcança (como já vimos nos *Contratos do mercador*): “A ameaça, isto é, você, agora se coloca, é feito de pessoas como eu, eu te coloco como garantia, você é nossa ameaça, e se tornou realidade. Eu te tomo por realidade, mas você é mesmo real!” (AK). Como se, justo ao inverter toda ideia de um teatro político que aponta culpados pelos problemas do mundo (moralismo de que Jelinek é tão acusada), a escritora quisesse ser ela mesma o bode expiatório que Girard vê no centro da tragédia. Não para corroborar sua visão conservadora do fenômeno trágico, mas para voltá-la contra ela mesma.

172. Eis a filosofia da linguagem que Lecercle (2021) vê subjacente ao pensamento “pós-althusseriano” de Jacques Rancière: “não há interpelação” por parte do poder “que não suscite, pelo menos virtualmente, uma contrainterpelação”, mesmo que seja “silenciosa, ‘por dentro’, para não passar a noite no xadrez”. Eis “esse comum da linguagem que permite e anuncia o comunismo”.

173. Ver por exemplo <https://www.dw.com/pt-br/cadernos-autobiogr%C3%A1ficos-reavivam-debate-sobre-heidegger-e-o-nazismo/a-17488624>.

Isso se intensifica perto do fim da peça, com o tema do *sacrifício*: “Essa gente que semeou o Rei, não, colheu, não, elegeu, logo vão ficar sabendo do culto sacrificial, mesmo que não seja eu a lhes contar. Assim como Abraão teve que aprender a lição sobre seu filho”. É bastante enigmático o modo nas últimas páginas do texto surge “essa pecinha de teatro amador” que mistura a história bíblica de Abraão e Isaac à grande imprecação com e contra o Rei Trump, apesar de já anunciada entre as linhas desde o começo da peça: “Devemos nos livrar dele, esconder, matar, jogar no mar, sei lá o que mais”, mas afinal “o Rei emprega violência contra si, só para nos acostumarmos com essa violência que mais tarde será usada contra nós” (AK). Quando o tema é desenvolvido plenamente, ao fim, vem misturado a referências que parecem despropositadas: o sacrifício bíblico se liga à desindustrialização (fator importante na eleição de Trump, como aludimos): “O filho jamais seria sacrificado, Deus sabe, mas vocês também sabem?, e as fábricas também não, junto do trabalho que haveria de ser feito lá, e é porque o Rei prometeu” quando “essa gente veio, segurando a própria vida debaixo do braço, até o Rei, para suplicar, por favor carne e indústria!” Mas essa promessa o Rei “não vai poder cumprir” (AK). A autora explica que “esse ridículo Trump deveria se tornar grande – um Deus, que pode ordenar que um homem mate o filho, o sacrifício substituto” – e ele “arremessa as pessoas que tanto o apoiaram, os proletários, no altar” (Jelinek e Honegger 2017: 42-3). Cansamos de ouvir falar, em tempos de crise, da necessidade de “fazer sacrifícios”, isto é, das cruéis políticas de austeridade (que servem, claro, para que as supostas crises sejam momentos dos mais lucrativos para os empresários que causaram tais crises).

Conhecemos o desfecho da história bíblica: Deus intervém na última hora pondo um carneiro no lugar de Isaac. Na peça, a troca milagrosa se dá por força da confusão linguística: “precisaríamos de um belo milagre, talvez tenhamos um belo malogro”. Sem que percebamos bem como, em meio à massa jelinekiana de palavras, a própria vidente-autora surge no lugar dos trabalhadores apoiadores de Trump, trazendo ao altar suas críticas e censuras: “Nenhuma voz se agita em protesto mais. Está decidido. Eu acuso. Eu conto minhas acusações reunidas, caindo do altar sacrificial no qual me deitei, é uma bela coletânea!, mas Deus me quer menos que tudo”. E por isso as acusações “são remetidas de volta para mim, devolvidas ao remetente porque o destinatário recusou receber”, isto é, “o sacrifício não aconteceu, foi recusado, o sacrifício entrou em crise, a crise requer um sacrifício (...) para que a unidade dessa comunidade gravemente machucada possa ser restabelecida?” (AK).¹⁷⁴ Oferecendo-se ao sacrifício que nenhum Deus quer aceitar, a

174. Em carta a um amigo, Kafka (s/d) imagina a possibilidade de “outros Abraãos”, entre eles um “que vem sem ser chamado! Como se, quando o melhor aluno no fim do ano devesse receber um prêmio, no silêncio da espera, o pior aluno avançasse de seu lugar sujo lá no fundo por ter ouvido errado, e toda a turma explode

autora bloqueia qualquer ideia girardiana de unidade a ser restabelecida, conciliação que se revela mera ideologia: “Em toda parte o mesmo mote, a mesma morte, o mesmo ódio, a mesma necessidade, a mesma ilusão, de que nesse país, que a princípio é unido, mesmo que só consigo mesmo, de que nesse país poderia haver uma unidade”. Ao mesmo tempo, continuando a identificação das duas figuras, coloca o próprio Rei no altar sacrificial: “Todo ressentimento, todo ódio, tudo que na verdade deveria ser dividido entre vocês todos bonitinho, para que todos tenham um pouco (...), todos esses sentimentos negativos se dirigem a um único indivíduo, ao Rei, (...) ao único, ao bode expiatório” (AK).

O parágrafo final traz o ritual do sacrifício prestes a ter lugar, no ponto máximo da tensão, portanto, como espetáculo para o público do teatro: “Por favor, tomem agora seus lugares junto ao altar sacrificial, se acomodem, só vou pegar a faca”. A enunciadora está agora na posição de carrasco. Mas o ato não pode acontecer, é o que manda a narrativa bíblica, com a intervenção do próprio Deus, que na peça parece tirar a faca (ou a palavra, arma de quem só pode escrever) das mãos da autora e devolver ao verdadeiro dono: “Abraão! Abraão! E ele responde, *como já foi dito, não por mim, e por isso mesmo é verdade*: Aqui estou” (AK, grifo nosso). Um pouco antes, a vidente dissera, antecipando e de certo modo explicando esse momento: “As minhas, as nossas palavras são supérfluas. Outras palavras falam agora, dizem outras coisas. Sendo apresentadas como realidade se afiaram como facas”. Enfim, a palavra, arma que se voltou contra a escritora, ocupa o lugar do próprio Deus (uma das consequências da “morte do autor” não seria, justamente, constatar que não é a linguagem que serve à expressão do sujeito, mas pelo contrário, a própria linguagem que fala, como Jelinek mesma não cansa de repetir?): “Minha palavra enlouqueceu, provavelmente porque acreditou ter me perdido, mas não perco palavra nenhuma, e a palavra, ela fala: Não ponha suas mãos no rapaz e não faça nada com ele; pois agora sei que tu temes Deus e por amor a mim não poupaste teu único filho” (AK). A essa citação bíblica, Jelinek soma apenas: “Por favor não fiquem bravos comigo e de preferência não me ouçam!” E a peça termina.

É um final abrupto, e que requer mais reflexão, de modo a tentar extrair daí a visão de teatro que vínhamos buscando. Lembremos que, para Girard (1990), a história de Abraão e Isaac repete a estrutura da tragédia, mas suspendendo-a no ato de salvação divina pelo

de rir”. Avital Ronell (2002: 293-4) comenta: “ninguém mais pode ter plena certeza de quem é premiado como melhor aluno ou punido como o pior. Tudo que sabemos é que o punido e o premiado colapsam na mesma figura. (...) O mau aluno não se torna o bom de acordo com uma lógica de negociações secretas com um poder maior. Ele ganha a loteria divina, mas como perdedor”.

qual a civilização judaico-cristã avançaria em relação à grega (ao mesmo tempo *conservando* a lógica do bode expiatório como natural e insuperável). Já em *No caminho real*, apesar da troca milagrosa da vítima, não há semelhante solução. A vidente-autora perde o controle da palavra, que não permite consumir o ritual de sacrifício do Rei e de si; com o que pede desculpas à plateia, pede que não a ouçam, e põe fim ao espetáculo. O que se parece recusar (ou não poder oferecer, ou recusar justo por não poder dar) é a encenação teatralizada, espetacularizada, do assassinio do inimigo para deleite do público – que, afinal, veio ver isso mesmo: como será que a nova peça de Jelinek critica e acusa Trump, mais novo vilão da política mundial, que queremos ver castigado para sentirmos que há esperança ainda. Nesse sentido, que o sacrifício não aconteça é frustração máxima: pá de cal em toda pretensão de que o teatro, sem efeito sobre a realidade, pudesse ao menos nos conciliar com nossa própria impotência, esquecida e purgada na catarse final.

Mas tal recusa da catarse também não pode ser exatamente idêntica à brechtiana, não pode apontar para a *capacidade* de agir no mundo. Antes, há que entender a suspensão da expectativa de catarse – ou de uma resposta à inquietação política diante de Trump e do neofascismo que parece só crescer – como suspensão estética do nosso modo habitual de lidar com a política. Começamos nossa análise falando, com Zupančič, da necessidade de *romper o hábito* que quer uma atitude “razoável” diante do fim do mundo. Com Juliane Rebentisch (2014: 343-4), podemos dizer que o perigo é menos a “estetização da política” que uma *anestesia ou anestetização*, isto é, uma “estratégia estética que acompanha, na perspectiva ética e política, uma dessensibilização contra o outro dentro de si”. É o que opera nas encenações totalitárias de massa, mas também na ameaça “pós-democrática” em que o poder, alegando a coerção objetiva dos fatos, “nega a si mesmo a ponto de crer simplesmente levar a cabo o que dita a lógica do sistema como única possibilidade de ação” (368-9). Ora, à medida que hoje se evidencia que pós-democracia e totalitarismo não são excludentes, mas se combinam em uma ameaça nova e absolutamente urgente, o único antídoto para a anestetização é justamente a defesa da estética. Ou seja, se o hábito se funda na “ilusão estética de harmonia” (entre natureza e cultura, pressuposta na visão girardiana e conservadora da tragédia), sua suspensão requer “uma outra, contra-estética” (Menke 2019: 118-9). Fundada não na potência, capacidade positiva ou performativa, mas na força de uma “indeterminação”, “potencial de não ser” (ibid.). Jelinek (TG) insiste que “não se tem poder sobre a impotência, senão ela seria poder e não se precisaria de teatro”, mas resta “a possibilidade de não fazer algo que se poderia fazer”, resta “a recusa do teatro” de oferecer qualquer coisa que não se conhece, recusa que é “um salto no abismo”, mas de modo algum “um salto na impotência”. Digamos antes: no impossível.

Por que Jelinek termina pedindo que o público “de preferência” não a ouça? À primeira vista, só pode ser ironia: a autora não desistiu de fazer estrear sua peça, escrita com fito explícito de “fazer algo” a respeito dos sinistros rumos da política recente, como a vimos declarar. Mas lembremos que a dramaturgia trágica da austríaca não se fundamenta na vontade de fazer algo, mas na incapacidade de não-fazer:

não se dirigir ao teatro não foi possível para a autora. Não falar, não cantar na mais alta voz não lhe foi possível. Não evocar o mais alto, os valores mais altos, os fins mais altos, não lhe foi possível. Não cantar a si mesma ou à voz que ela faz falar por ela nos mais altos de todos os papéis, o de deusa criadora, deusa vingadora, vítima, ovelha sacrificial, gênio, figura ridícula, isso não lhe foi possível. Não se assombrar com a própria pretensão e retirar tudo, para fora desse assombro, não sem traço de coqueteria, porque ela já ensaia faz tempo esse assombro, não lhe foi possível (Detje 2018).

É apenas pelo fracasso em calar que a autora produz sua arenga torrencial. Ela não controla as palavras, que se voltam contra ela e enunciam o discurso dominante. Será que é ele que “de preferência” não devemos ouvir? Não ouvir a autora significa não esperar dela uma posição de autoridade, um saber que contribua positivamente para a elaboração de soluções políticas. Não esperar dela mais que um salto no abismo. Essa deposição do saber (um pouco como na liquidação da transferência ao final de uma análise) é necessária para que possamos ouvir além dos conteúdos apresentados, não por trás, mas na superfície, no mais raso do texto, aquilo que vai contra o sentido, o trabalho da autora com as palavras. A música que é menos melodia e harmonia que ruído (como vimos com Seel) e dissonância, força de indeterminação que quebra a harmonia ilusória de palavras e atos, para o bem e para o mal. Que rompe com o hábito para lembrar da de outros modos possíveis de fazer sentido, além de um sentido único que reduz toda possibilidade de transformação a uma mera variação sua.

Mesmo ali onde, diante do horror que cresce a cada dia, não têm nada de positivo ou esperançoso para dizer, justo ali onde são mais inoperantes, onde suspendem os juízos e vereditos do discurso corrente bem como suas normatividades performativas, as palavras revelam sua força de *aformatividade*: de promover “uma abstenção da ação (...) que desintegra até a forma do transcendental”, como diz Werner Hamacher (1997: 138). Isto é, de suspender o enquadramento *habitual* pelo qual se vê o mundo e que Rancière chamou de “partilha do sensível”. O que nos dá uma chave para ler o fim de seu conhecido ensaio “O espectador emancipado”, onde o filósofo sugere “dispensar as fantasias do verbo feito carne e do espectador tornado ativo, saber que as palavras são apenas palavras e os espetáculos apenas espetáculos”, para quem sabe assim “compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar alguma coisa no mundo em que vivemos” (2012: 26).

considerações finais

**A AUTORA ESTÁ
MORTA(-VIVA
A AUTORA)**

EM BUSCA DE UM TEATRO RASO

Dissemos, desde a introdução, que o interesse em estudar a obra teatral de Elfriede Jelinek se deve sobretudo a sua consciência singular do que significa escrever para a cena hoje, no contexto de um teatro “pós-dramático” onde o texto não é autoridade absoluta, muitas vezes parecendo até desnecessário. Mas vimos ainda que isso não resulta na subserviência unilateral da autora em relação aos artistas encarregados de encenar suas peças, ou que o gesto de humilde submissão proposto pela escritora, sobretudo em suas rubricas – onde diz não saber sequer o verdadeiro tema daquilo que escreveu e oferece aos diretores e atores a liberdade de ler e levar ao palco as palavras dela como bem entenderem –, na realidade também compõe uma autoencenação da parte de Jelinek, que se apresenta como absolutamente fraca, impotente, e até mesmo morta, mas apenas para impor com maior veemência o desafio de sua densa escritura. Assim, ao mesmo tempo que sua obra é especialmente capaz de evidenciar o que está em jogo no que se costuma chamar genericamente de “teatro contemporâneo”, a autora elabora nas entrelinhas de seus textos uma poética dramatúrgica inédita e radical, uma cena contemporânea muito particular, cujas características viemos tentando trazer à tona, e que por fim cabe tentar explicitar.

Há que lembrar, porém, que essa visão começou a ser apresentada ainda um pouco antes daquela “virada pós-dramática” que apontamos na obra da austríaca entre *Doença ou Mulheres modernas* (publicada em 1984, mas encenada apenas em 1987), e a estreia de *País.nas.Nuven.* em 1988. Em 1983, Jelinek publicava no anuário da revista Theater Heute o ensaio “Quero ser rasa”, ainda hoje considerado central para compreender a exigente posição da escritora em relação ao teatro em geral e à encenação das suas peças em particular. Ali fica marcada, como já mostramos, a recusa de toda pretensa ilusão de vida, em prol de uma cena comparada a um desfile de moda, como a mera exibição de roupas bidimensionais sem indivíduos profundos para vesti-las e preenchê-las com uma dimensão psicológica. Vimos, porém, que recusar a psicologia não excluía uma referência importante à psicanálise. Muito pelo contrário: essas entidades que aparecem sobre o palco, e que “não são senhoras do próprio destino, não são inteiras” e nem “unidades de seu próprio lugar, seu próprio tempo, sua própria ação”, são descritas como enunciadores que “não têm nenhum eu, mas são todas isso – também no sentido freudiano” (Jelinek e Roeder 1989: 151). Contra a visão do psicanalista como uma espécie de desbravador das profundezas do íntimo – senso comum que tem sua contraparte teatral no *Method acting* americano, cujo desenvolvimento se deu em grande parte atrelado à “psicologia do ego” – encontramos aqui uma leitura muito mais próxima à de Lacan (2003: 134), para quem “Freud insiste com toda força, o tempo todo” na “característica de superfície” do sistema

do inconsciente, de modo que “pode-se apenas ficar surpreso que isso tenha engendrado a metáfora da psicologia das profundezas”. Poderíamos evocar ainda a célebre exploração do tema da superficialidade na filosofia nietzscheana, sobretudo ali onde ela é atribuída ao mesmo tempo às mulheres – numa misoginia ao menos aparente, mas talvez não tão distante de Jelinek – e à verdade, contra a obsessão pelo *desvelamento* (Nietzsche 2001).

Porém, aqui seria particularmente interessante recordar a topologia proposta por Jacques Rancière, cujo projeto filosófico implica buscar “o lugar da verdade” não em uma camada escondida atrás das aparências (que precisariam ser escavadas pelas ferramentas de uma crítica entendida como desvelamento), não o “lugar de um chão ou ideal”, mas “sempre um *topos*, o lugar de uma subjetivação em uma trama argumentativa” (1992: 60). A essa posição corresponde, na reflexão sobre a arte, “uma nova ideia da superfície pictural como superfície de escrita comum” (id. 2005: 21), que o filósofo localiza no surgimento do chamado regime estético: “a revogação da ilusão perspectivista da terceira dimensão” na arte abstrata não seria, como quis certo discurso modernista (como o de Clement Greenberg), “a descoberta pela pintura de seu ‘medium’ próprio” na superfície bidimensional, uma vez que, justamente, “essa superfície não tem nada de ‘própria’”. Ela é, antes, “parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem”, expressão de um “paradigma da página” sobre a qual imagens e signos se entrelaçam de maneira igualitária, em diferentes formas: no cartaz ou na tapeçaria, e ainda “na interface criada entre ‘suportes’ diferentes”, entre poema e tipografia ou ilustração, “entre o teatro e seus decoradores ou grafistas” (22-3), mas também no romance como “democracia indiferente da escrita” perante seu público (20). “Essa interface é política”, diz Rancière (23), à medida que revoga uma “dupla política inerente à lógica representativa”: se esta separava a arte “dos interesses vitais e das grandezas político-sociais”, ao mesmo tempo apresentava uma “organização hierárquica (...) análoga à ordem político-social”. Ora, é curioso que o pensador francês descreva essa mudança representada pelo regime estético como “vitória da página romanesca” justamente “sobre a cena teatral” (ibid.). Tal referência ao teatro como paradigma conservador (a ser) superado interessa aqui, pois remete àquilo que nossa autora recusa: a produção da vida como desejo ou objetivo do teatro. Contra o “ato de palavra ‘vivo’, conduzido pelo locutor ao seu destinatário adequado” (a ideologia dramática do teatro corresponde ao “fonocentrismo” que Derrida buscava desconstruir a partir da ideia de escritura), a planaridade da escrita e da pintura apresenta apenas “signos mudos, privados do sopro que anima e transporta a palavra viva” (21). Ora, é notável a semelhança em relação ao discurso da própria Jelinek sobre seu interesse em escrever para a cena: “é uma certa hostilidade para com a vida (*Lebensfeindlichkeit*) que me trouxe ao teatro, como eu disse: ler e escrever ao invés de

viver”; ao concluir que quer “expulsar a vida do teatro”, a escritora acaba chegando à fórmula mais concisa e radical: “eu não quero teatro algum” (Jelinek e Roeder 1989: 153).

Se, mais tarde, a imagem de um teatro raso privilegiada pela autora retornaria na forma das “superfícies de linguagem” pelos quais é conhecida – e se ela mesma diz que “a palavra não me agrada”, também admite que “no momento não sei nenhuma outra, e acho que ela partiu originalmente de mim” (Jelinek 2011a: 11-2) –, ainda em 1989, ao discutir seus “esquemas de linguagem” (*Sprachschablonen*), sem pessoas que os enunciassem “a partir de si”, “daquilo que são”, mas que na verdade constituem pela fala figuras que “se opõem à vida, à encarnação, ao fazer-como-se”, ela considera que “talvez por isso as peças sejam mal vistas e até agora não se firmaram no teatro” (Jelinek e Roeder 1989: 143). De fato, poderíamos estender essa reflexão para tentar elucidar por que seus textos – mesmo hoje, quando já estão firmemente estabelecidos na cena de língua alemã, onde Jelinek costuma ser reconhecida como o maior nome vivo da dramaturgia, mesmo que não deixe de ter seus opositores e detratores ferrenhos – parecem não repercutir de modo significativo para além de seu contexto de origem. Deixando de lado por um momento as dificuldades de traduzir essas peças, há que levar em conta que, mesmo na Alemanha e (ainda mais) na Áustria, a aceitação desse teatro insólito não foi imediata. O mais das vezes vistos como impossíveis de encenar, quando não simplesmente pobres em teatralidade, esses textos só foram sendo incorporados ao repertório à medida que algumas montagens excepcionais demonstravam que levá-los ao palco era algo não apenas factível, mas potencialmente transformador daquilo que se entende por teatro.

Uma das primeiras que vale mencionar é a estreia de *Begierde und Fahrerlaubnis*, dirigida por Ulrike Ottinger em 1986. Com o subtítulo “uma pornografia”, a peça é um monólogo de uma mulher que, ao fazer aulas de direção, prefere olhar não para a rua à sua frente, mas para o corpo do instrutor, para quem dirige a fala, recusando com agressividade e cinismo o papel passivo a que seria destinada pelo desejo dele.¹⁷⁵ Na versão de Ottinger, que a própria Jelinek (ibid.: 153) descreveu como “o teatro mais perfeito” e “um trabalho absolutamente consequente”, todo o texto é projetado em uma tela ao fundo do palco, diante da qual se senta a atriz surda Ingeborg Podelhl, que traduz

175. Poderíamos considerar essa peça como uma transição entre a obra de juventude de Jelinek e sua criação madura “pós-dramática”, uma vez que, aqui, o trabalho linguístico do bloco de texto não-dialógico ainda pode ser justificado com o argumento dramático do monólogo interior. Contudo, a autora já diz que essa obra “não é simplesmente apenas um monólogo, mas um espectro de linguagem no qual se pode fazer ouvir os entretons da troca de papeis, da mudança de perspectiva, da alteração de posições de modo mais fino do que em uma estrutura dialógica que me parece grosseira, onde uma pessoa representa algo e uma outra contrapõe algo a isso. A divisão do texto em duas pessoas me parecia como uma regressão a uma velha estética que não está à altura da posição rapidamente cambiante do eu” (Jelinek e Roeder 1989: 153).

tudo palavra por palavra para a língua de sinais alemã [fig. 21]. “A linguagem textual extremamente metafórica foi contraposta a uma linguagem gestual extremamente rígida, que não é ilustrativa, mas puro signo”, comenta a autora, “o corpo não interpreta o conteúdo do texto (...), mas serve apenas como linguagem, como linguagem morta, ele recusa qualquer afirmação” em um “processo de tradução” capaz de despertar a “capacidade de associação livre” do espectador, que não vê exatamente aquilo que ouve, mas sim elementos disparatados: “é isso que o teatro deve ser” (ibid.).

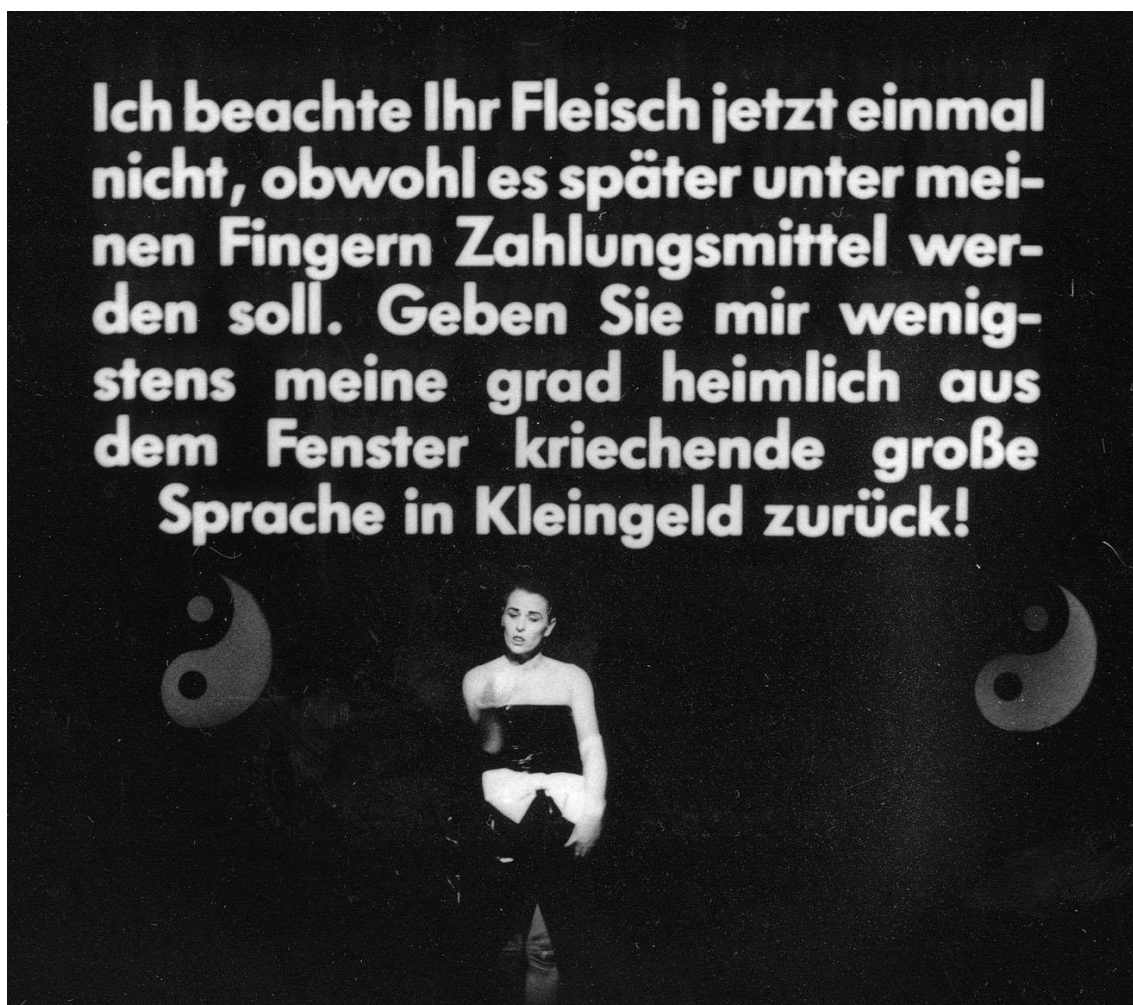


Fig. 21. *Begierde und Fahrerlaubnis*, dir. Ulrike Ottinger, Steirischer Herbst, Graz, 1986. Foto: Roland Paschoff.

No entanto, essa encenação austríaca infelizmente não foi muito vista e divulgada. Foi apenas em 1994, com a montagem de Frank Castorf para *Raststätte oder Sie machens alle*, convidada para o prestigioso Theatertreffen como uma das dez melhores criações daquele ano, que o potencial cênico da escrita de Jelinek chegou a ser reconhecido mais amplamente. Note-se, aliás, que o texto já fora levado ao palco no mesmo ano pelas mãos de Claus Peymann [fig. 22], no renomado Burgtheater de Viena (embora relegado, como de praxe, à sala menor destinada a produções experimentais), mas sem sucesso: ao tratar

a peça como “comédia crítica de boulevard”, esse importante diretor austríaco, responsável por históricas e bem-sucedidas estreias de diversas peças de Peter Handke desde os anos 60, a teria “neutralizado completamente” (Jürs-Münby in Janke 2013: 325).



Fig. 22. *Raststätte*, direção Claus Peymann, Akademietheater Viena, 1994. Foto: Christian Herrmann.

Já o método de direção de Castorf, pelo contrário, aguçava o potencial crítico do texto ao enfatizar o caráter violento e pulsional do motivo do sexo como mercadoria “com grande alegria lúdica e absoluta falta de respeito” (encarnada na grande boneca inflável representando a autora, como vimos na introdução), valendo-se de uma “comédia pastelão virtuosamente perfeita num tempo de jogo de tirar o fôlego, improvisação, farsa e burlesco”, além dos figurinos de pelúcia já sugeridos pelo texto, gerando uma comicidade que facilmente se convertia em horror grotesco, como no caso do “ato sexual a princípio desejado pelas mulheres, mas em seguida vivenciado como chocantemente violento” e até mesmo sangrento (325-6). Esses procedimentos de direção teriam como objetivo “a quebra da pretensão moral da autora”, mas como resultado paradoxal a salvação, “por causa dessa sátira cortante inclusive em relação à autora, de sua ambição iluminista para o teatro” (326). Castorf teria, assim, “aberto o caminho para o tratamento do texto como puro esboço para o jogo teatral” (325). Curiosamente, depois de quase trinta anos sem montar um texto de Jelinek, ele será o responsável pela estreia austríaca da próxima peça da autora, sobre a atual situação de pandemia (prevista ainda para 2021, no prédio menor do Burgtheater de Viena; Karin Beier, de *Sem luz*, fará a estreia alemã, em Hamburgo).

Segundo Roland Koberg (in Klein e Vennemann 2017: 291), é como reação a essa provocação (seguida por mais outras de diversos diretores) que a própria escritora teria “começado a se inscrever em suas peças como autora”, mas também a “permitir certas liberdades que não teria permitido aos diretores em peças anteriores”: nesse sentido, a frase “façam o que quiserem” – com que muitas vezes se resume a atitude de Jelinek em relação às montagens de seu texto – seria “um tipo de estratégia de imunização a longo prazo e muito eficiente, pela qual ela paga com a mesma moeda aquilo que os encenadores começaram a fazer com ela”. Mas vale também notar como o pensador e *dramaturg* Carl Hegemann (in Janke e Kovacs 2015: 68), colaborador frequente do diretor, insiste em atribuir essa liberdade característica das encenações de Castorf a uma habilidade peculiar de análise textual de grande precisão. Algo também reconhecido por Jelinek, que teria dito que essa versão, “apesar de absolutamente ofensiva, estava absolutamente correta para a peça” (apud Honegger 2007). Ora, esse comentário não demonstra apenas o senso de humor próprio à autora, mas está perfeitamente alinhado à sua concepção de um teatro raso. Pois, como ela já dizia desde alguns anos antes, se no seu teatro as figuras “afirmam algo sobre si, ao invés de viver no palco”, essa mesma relação também “domina o autor, que só vive durante a leitura e escrita” (Jelinek e Roeder 1989: 143).

EM BUSCA DE UM TEATRO TEXTO

Se há oposição entre o paradigma estético da página e o regime representativo da cena e da palavra viva, tal como propõe Rancière (2005: 20), que vê no romance moderno (antigênero por excelência, como vimos no segundo capítulo) uma “democracia indiferente da escrita”, será o caso de encontrar no texto teatral pós-dramático tal como Jelinek concebe e pratica não apenas uma negação da ação viva e tridimensional, mas uma internalização da própria oposição, o que a transforma em uma contradição refletida pela própria obra dramaturgica. Ao se desfazer dos principais marcadores formais do drama – livrando-se em primeiro lugar do diálogo e da ação, e então passando cada vez mais (embora não seja um progresso linear e sem possibilidade de retornos) a suprimir também as indicações de personagens ou figuras e mesmo as rubricas que a autora já havia refuncionalizado quase totalmente – ela passa a produzir textos que desafiam toda separação prévia entre prosa e dramaturgia. Ainda que insista em destinar algumas de suas obras à enunciação nos palcos e outras à leitura silenciosa, insistindo na diferença entre textos para serem falados e textos para serem lidos (ademais, aqueles são feitos para uma recepção coletiva, estes para uma recepção individual), a autora não se limita àquilo que se costuma considerar *dizível* em um palco, isto é, aquilo que por um lado

supostamente “cabe na boca” do ator e, por outro lado, não seria complexo demais para ser apreendido por um público que não tem a possibilidade de pausar, refletir e reler. Além disso, como o caso da atriz surda em *Begierde und Fahrerlaubnis* mostrou, falar um texto em voz alta não é a única forma possível de encená-lo.

Assim, justamente à medida que suas peças se aproximam cada vez mais da prosa no âmbito formal, tornam ao mesmo tempo explícita e produtiva a dificuldade de apropriação pelo aparelho teatral, constituído por artistas cuja formação o mais das vezes esteve baseada no trabalho com uma dramaturgia mais convencional. Nesse sentido, a figura do *dramaturg* é essencial para compreender como uma obra como a de Jelinek pode surgir e se estabelecer em seu contexto de origem. Sua função – a de uma espécie de conselheiro ou editor literário em um teatro, pesquisando, selecionando, interpretando e adaptando os textos a serem encenados – está estabelecida no teatro alemão desde meados do século XVIII, quando foi inaugurada por Lessing (processo registrado em sua *Dramaturgia de Hamburgo*). Ora, as peças analisadas aqui provavelmente requerem interpretação e alteração mais que quaisquer textos dramáticos convencionais (mesmo considerando aqueles clássicos cuja dimensão dificulta a inserção no contexto atual, em que poucas peças mais longas conseguem existir). Estes, por sua própria estrutura mais ou menos centrada em uma ação geral, em alguns personagens principais ou pelo menos em temas e questões centrais, indicam eles mesmos aquilo que é possível ou não suprimir em uma adaptação: passíveis de corte serão aquelas cenas, falas e figuras que escapam a esse cerne, secundárias. Já diante de textos como os de Jelinek, que se pretendem inteiramente secundários (como vimos no primeiro capítulo), cada encenação terá de decidir o que é ou não essencial, terá de escavar as montanhas de palavras em busca de linhas de raciocínio, associações de imagem, lógicas de personagem ou algum outro caminho dramático. Roland Kober (in Klein e Vennemann 2017: 290) chega a dizer que a austríaca escreve suas peças *para* dramaturgs, já que “naturalmente pode ser uma satisfação monstruosa, caso dê certo, poder de fato lidar ou subir no ringue com um texto assim” (grifo nosso). Nisso, aliás, o próprio procedimento de investigação desenvolvido neste estudo parece já espelhar essa necessidade: também nossas análises partiram de recortes e interpretações para buscar trilhas que atravessassem a linguagem, citando aquilo que nos parecia mais relevante e deste modo criando nosso próprio texto, por assim dizer.

Um esforço como esse, porém, só é possível e produtivo quando se aceita mergulhar na torrente de palavras sem colete salva-vidas, correndo o risco de submergir. Há que se entregar ao trabalho da *escritura* ou do *texto*, como dizia Barthes (2012: 72): não mais a obra como organismo “que cresce por expansão vital, por ‘desenvolvimento’”,

mas antes uma *rede* que se estende “sob o efeito de uma combinatória”, de modo que “nenhum ‘respeito’ vital” é devido ao Texto, que “pode ser *quebrado*” ou “lido sem a garantia de seu pai” (isto é, “o *eu* que escreve o texto nunca é senão um eu de papel” e, se o Autor “volta no texto”, ele o faz, “por assim dizer, a título de convidado”). Se “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (57), ali “tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*”, trata-se de uma trama que “pode ser seguida, ‘desfiada’ (...), mas não há fundo”, não há “um ‘segredo’, isto é, um sentido último”; em uma atividade que Barthes chama de “contrateológica” e “revolucionária” (à medida que recusa “Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei”), “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo” (63). É a obra não como produto, mas “como jogo, trabalho, produção, prática” (73). Isso exigiria uma leitura que Barthes chama de dialética, leitura “que aceitasse fragmentar, distribuir, pluralizar, despegar, dissociar o texto de um autor conforme a lei do Prazer” (268); pois “a dialética é um gozo” (280).¹⁷⁶

O texto tal como concebido por Barthes nos permite ler a obra de Jelinek (que, vimos na introdução, tem esse pensador francês como referência fundamental) como posicionada *entre Brecht e Bataille*.¹⁷⁷ E, de fato, caberia à escritura “*misturar* os falares (o psicanalítico, o marxista, o estruturalista, por exemplo)”, “assumir o caráter *ficcional* dos falares mais sérios, até mais violentos”, e ainda “recolocá-los em sua distância teatral”, dando à linguagem “uma dimensão carnavalesca” e constituindo uma “*heterologja* do saber” (138). Por um lado, a poética brechtiana aparece para Barthes como “uma prática do abalo” visando a “deslocar o que é dado”, isto é, ensina a “abalar a massa equilibrada das palavras, rasgar o forro, perturbar a ordem das frases, quebrar as estruturas da linguagem”, recuperando a ideia de “arte crítica” como “aquela que abre uma crise: que rasga, que fissura a camada envolvente, fende a crosta das linguagens, desliga e dilui a viscosidade da logofera; é uma arte *épica*: que quebra a continuidade da

176. É esse mesmo “princípio de conexão” que Jean-Jacques Lecercle (1990: 132-3) encontra no *rizoma* deleuziano como paradigma para certo modo de pensar a linguagem: “um ponto no rizoma pode ser conectado com qualquer outro ponto”; “Não há posições ou pontos fixos ou em um rizoma (como há em uma árvore) que um sujeito pudesse ocupar para estruturar um objeto (...) se você quebra um rizoma, ele simplesmente volta a crescer”. Ora, também Jelinek fala de seus textos como rizomas, embora valendo-se não da referência a Deleuze, mas da imagem botânica do bambu, numa breve “Saudação ao Japão”: “não deixo nada aberto, assim como o bambu também não deixa sobrar nenhum lugar livre e se espalha por toda parte onde encontra um pouco de terra. É sempre preciso contê-lo com um plástico, mas mesmo isso ele ultrapassa às vezes. Talvez meu rizoma textual [*Text-Rhizome*] também ultrapasse um sentido? Tomara. (...) Ofereço esboços, pode-se preenchê-los ou não também. O bambu não pergunta antes, simplesmente preenche tudo o que encontra. Comigo pode-se assumir e mudar a direção, e justo aquilo que é direcionado (e para onde vai) é o que mais me interessa, pois é só aí que fico sabendo aonde vai e terá ido o emaranhado de raízes. E o que sai daí” (Jelinek 2012).

177. É notável que esses dois autores tão diferentes sejam também duas balizas incontornáveis nas reflexões teóricas de Lehmann (ver, por exemplo, o volume de ensaios *Escritura política no texto teatral*).

trama das palavras, afasta a representação, sem anulá-la” (270-1). Essa redescritção da obra de Brecht a partir de uma imagética brutal não é sem consequências. Ela permite reaproximá-la de Jelinek, apesar de todas as diferenças: também esta “faz a crítica do encadeamento, do discurso encadeado (conservemos o jogo de palavras)” com a força e a segurança triunfante da sua “pseudológica” (“as ligações, as transições, o forrado da elocução, em suma, o contínuo da fala”); ambos os autores procuram então “quebrar-lhe a continuidade: pôr em pedaços, literalmente, o escrito errôneo”, não tanto “retirar o véu como despedaçá-lo” (274). Mas ambos também oferecem o próprio texto como *material* a ser quebrado e remontado de acordo com as circunstâncias políticas e históricas: se Brecht reescreve continuamente suas peças, e elabora nas *Lehrstück* roteiros básicos cuja reelaboração a cada vez é parte fundamental do aprendizado proposto, Jelinek perturba a unidade original das próprias obras somando-lhes infindáveis prólogos, epílogos e adendos, e a cada criação produz uma trama de palavras cujos nós podem e devem ser desfeitos e refeitos.

Dito desse modo, não ficará mais aceitável a comparação com aquele “*trabalho das formas*” de que fala Didi-Huberman (2015: 29) a respeito de Bataille? Pois também ele equivale a “um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração”, condenando algo à morte e ao mesmo tempo, ou “nessa mesma negatividade”, inventando algo novo, de modo que se pode dizer que “as formas ‘trabalham’ em sua própria transgressão” à medida que investem “contra outras formas”, *devorando-as*, ou ainda colocando “processos contra resultados, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia” (29-30). É essa negação *dialética* (e não alguma espécie de “não-forma”, de negação abstrata da forma) que Bataille considerava o *informe*. E não seria também informe a operação textual de Jelinek? Temos visto, afinal, como ela parte da mesma pulsão de “tudo mostrar, não importa quanto os homens venham a fremir”, pulsão que “supõe que reinem o disparate, a discórdia e a desconveniência (...), criando por toda parte relações visuais e significantes, isto é, com muita frequência, semelhanças irritantes, semelhanças que rangem e, para terminar, *semelhanças que gritam*” (53). “Contra todas as noções tradicionais da forma, da semelhança ou do antropomorfismo” (três pilares do teatro dramático, acrescentemos), o informe qualifica “certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre”, num processo em que a forma

se abre, se “desmente” e se revela ao mesmo tempo; em que a forma *se esmaga*, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma *se aglutina*, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por *se incorporar* a sua forma de referência - à forma que ela desfigura mas não revoga -, para invadi-la monstruosamente (148-9).

A histórica e monumental versão de Einar Schleef para *Ein Sportstück*, uma das mais belas e complexas obras de Jelinek, parece ter sido determinante para o posterior tratamento cênico dos textos da autora nessa chave. Considerada por Joachim Lux (in Janke 2007: 169) “uma das maiores encenações dos últimos 30, 40 anos de modo geral”, a peça de 1998 tinha duração de mais de sete horas (ou cinco, em uma versão reduzida), e um elenco de quase cento e cinquenta atores e atrizes, incluindo 29 crianças, muitas vezes formando coros imensos, como há tempos não se via nos palcos alemães [fig. 23]. Como testemunha a *dramaturg* dessa montagem, Rita Thiele (in Janke e Jovacs 2015: 371): “primeiro ele [Schleef] me contou que não íamos fazer das 120 páginas uma versão manejável, de três horas e meia, mas deixar durar”; além disso, “a perspectiva do palco italiano não foi mantida”, uma vez que “ele encenou o teatro inteiro”, criando cenas na plateia ou no mezanino. “Seria possível listar quase um léxico de todos os elementos possíveis reunidos nessa encenação e que mais tarde também foram nomeadas e descritas para o assim chamado teatro pós-dramático” (ibid.) – o livro de Lehmann foi publicado um ano após a estreia de *Ein Sportstück*.



Fig. 23. *Ein Sportstück*, direção Einar Schleef, Burgtheater Viena, 1998. Foto: Andreas Pohlmann.

Há que observar, porém, que a longa duração não era mera adequação ao tamanho do texto, pois Schleef não se privou de cortá-lo ou de acrescentar suas próprias cenas,

tiradas de diferentes fontes,¹⁷⁸ gerando leituras e conexões próprias e exigindo formas de encenação diferentes a cada trecho. E, não obstante, também falando desse diretor o *dramaturg* Carl Hegemann (in Janke e Kovacs 2015: 68) associa transgressão formal e fidelidade: “Shleef era o analista de textos mais cuidadoso e preciso de todos. Ele diz[ia] que suas encenações só eram diferentes porque tinha lido os textos mais precisamente que os outros, e levado a sério suas contradições, polissemias e inconsistências”.



Fig. 24. *Wut*, direção Nicolas Stemmann, Kammerspiel Munique, 2016. Foto: Thomas Aurin.

Preocupação semelhante move as encenações de Nicolas Stemmann, como temos visto. O diretor, cuja obra chegou a se tornar quase inseparável da de Jelinek, parte sempre do encontro nada harmônico com os textos da austríaca, o que confere aos resultados a aparência de uma sala de ensaio onde formas são experimentadas e jogadas fora continuamente. O mais das vezes os atores aparecem em cena segurando o texto impresso [fig. 24], no qual Stemmann faz modificações entre uma apresentação e outra (algumas vezes auxiliado pela autora, que lhe envia adendos escritos especialmente), tornando

178. “Um prólogo, consistindo em um discurso de 1888 em comemoração ao ‘novo’ Burgtheater, e os antigos hinos folclóricos austríacos cantados pelo coro ancoravam a apresentação no ambiente histórico do Burgtheater. Na versão longa havia além disso grandes projeções, ‘cenas mudas da Oréstia, filmadas no Burgtheater, nos pisos e passagens subterrâneos, na grande escadaria histórica ou na cobertura’ (...), que ampliavam a apresentação de modo *site-specific*. A inserção de cenas da *Electra* de Hofmannsthal e da *Pentesileia* de Kleist reforçavam o conflito trágico dos sexos no texto” (Jürs-Münby in Janke 2013: 327).

quase impossível o trabalho habitual de decorar o texto e enunciá-lo de modo “natural”, como se estivesse sendo pensado naquele mesmo instante. *Wut*, peça dirigida por ele em 2016 na Kammerspiel de Munique (onde pudemos assisti-la em sua última apresentação, em junho de 2019), começava com o diretor anunciando que até mesmo a duração da peça era incerta, uma vez que nunca havia sido realizada nessa versão exata. Tanto Schleef quanto Stemmann fazem “de sua própria batalha com o texto o princípio de encenação” (Jürs-Münby in Janke 2013: 329), confessando sobre o palco até mesmo sua dificuldade em compreendê-lo. Até por isso as palavras de Jelinek costumam aparecer materialmente nas suas montagens, seja impressas num enorme tapete sobre o qual Schleef pisa, seja nas folhas que os atores de Stemmann descartam, transformando em lixo. Em ambos os casos, avalia Eva Brenner (Janke 2007 181), a dramaturgia de Jelinek os obriga a se mover o mais longe possível das normas tradicionais do teatro, dando a impressão de “rebentar com os limites do palco” e da plateia: “assim é que a coisa fica interessante”.

EM BUSCA DE UM TEATRO RESTO

A escritura, para Barthes (2012: 92), se opõe ao imperialismo do “pleno” representado pela obra orgânica; nesse sentido, ela é “o *resto*, não assinado: um texto sem título”. É esse resto que também caracteriza a dramaturgia da *Trümmerfrau* Elfriede Jelinek. Vimos seu caráter *secundário*, sempre parasitando um depósito pré-existente de linguagem, seja ela a língua alemã, o discurso político ou o repertório teatral, que infiltram todo texto na forma de citações e clichês exaustivamente repetidos, estruturas dramáticas arruinadas (mas não totalmente abandonadas), figuras que só podem ser fantasmas ou mortos-vivos. Nesse sentido, se Jelinek é um caso modelar para o teatro pós-dramático (como o próprio Lehmann tem sempre afirmado), isso significa que não é possível entender essa produção a partir da simples superação de um paradigma anterior e uma proliferação positiva de formas novas, originais. Como diz o professor Celso Favaretto (2013: 71), “embora frequentemente a criação alegue o novo, não é difícil verificar que onde a experimentação apresenta interesse nela se reconhece não as promessas do novo, mas o tensionamento de signos, processos ou dispositivos modernos, ainda ativos”, ainda que “projetados em novas condições de produção, circulação e crítica”. Assim, sobrevive na poética de Jelinek não apenas o drama como pressuposto e expectativa, mas também a história de sua progressiva crise e transformação no drama moderno (de Ibsen a Brecht e Beckett) conforme a análise szondiana. “A questão” do pós-dramático, poderíamos dizer com Favaretto (2016: 155), “não é a superação, mas uma reelaboração”.

Mas não se trata de “apenas repetir o processo moderno”, ao mesmo tempo em que se constata a “impossibilidade de ultrapassá-lo”; resta ao trabalho contemporâneo deslocar as experiências do passado “para além da circunscrição histórica que validava as invenções, as rupturas, a negatividade” (ibid.). Se, contudo, Favaretto fala da “reinscrição do que permanece ativo num campo aberto de possibilidades” (ibid.), em Jelinek a repetição própria ao resto parece se dar antes no espaço estreito, sufocante, de um impasse, de uma *impossibilidade*, no qual se poderia no máximo abrir frestas ínfimas. Até porque, para Jelinek, junto às grandes obras modernas vêm sempre os piores horrores, tanto os mais banais (como a dominação masculina cotidiana) quanto os que parecem excepcionais (os massacres nazistas, por exemplo). A própria autora afirma que usa citações “para construir como que portas na paralisia, pontos de apoio e virada saídos de uma língua estranha (...), na qual eu então volto a me atracar com a minha própria linguagem” (Jelinek 2011b). Também para Jean-Jacques Lecercle a ideia de resto permite elaborar uma filosofia da linguagem com grande potencial político, à medida que enfatiza as exceções e as rupturas ao invés da sistematicidade. O resto, que ele chega a definir como “um outro nome da função poética da linguagem” (Lecercle 2013: 36), é aquilo que produz “uma síncope no ritmo orgânico da língua”, como a perturbação de um corpo estranho (26), e assim “nos faz compreender que (...) uma língua não é uma totalidade orgânica” (22). O resto é justamente aquilo que, “não tendo coerência ou estrutura, não tem unidade”, pois ali não há “sujeito unificado controlador que possa apreender uma produção linguística proliferante”, mas sim “arranjos coletivos de enunciação”; por isso mesmo, “o resto é o aspecto da linguagem que estabelecerá conexões e fará sentido mesmo nas circunstâncias mais adversas de desamparo sintático” (id. 1990: 133) e ainda “a parte da linguagem que é sensível à conjuntura histórica”, dando espaço tanto à decomposição quanto à conservação (134).

Mas como essa sensibilidade própria ao resto pode se inscrever em cena? E, se esse repertório de ruínas se opõe à ação e à palavra vivas, como dissemos, como podem vir a habitar o corpo vivo dos atores e atrizes? Essa parece ser uma questão central para Jelinek em suas reflexões sobre a passagem de seus textos para a cena: como podem esses atores alcançar, mesmo que ficcionalmente, o status de *mortos-vivos*, ainda mais considerando que foram treinados para fazer exatamente o oposto? Afinal, diz ela,

Eles nos irritam com sua pretensa aptidão. Aí temos esse espaço, e gente apta apresenta aptidões de criaturas bípedes servidas em pratos. Assim aprenderam, e por isso acreditam sempre ter que fazer assim. Mesmo que não tenham absolutamente nada a fazer, incorporam o contínuo, porque não podem parar e, onde quer que estejam, não querem abrir mão de seu manto de linguagem, (...) não penduram no cabide esse manto de rei. (...) Mas eu quero que o ator faça outra coisa totalmente diferente (SK).

Segundo a autora, é para alcançar esse desejo que ela se vale desses restos linguísticos, “farrapos de Heidegger, Shakespeare, Kleist, tanto faz quem, pendurados nos cantos das bocas” dos atores, de modo a “confundi-los, separá-los, contrabandear um dizer estranho, minhas queridas citações, que chamei todas aqui para eu também poder me multiplicar e equilibrar novamente a pontuação, já que sou só uma única” (ibid.). Isso equivaleria a carregar o ator “com o desafio da minha linguagem”, com “as demandas incontáveis de pelo menos duzentos outros autores” (somadas ainda às da própria autora), a “autoridade de seres fantasmagóricos, estranhos, espíritos, que eu citei, somei ao bloco, na lista de compras, e então pressionei no corpo do ator” e dos quais “ele nunca mais vai conseguir se livrar” (ibid.). Mas não cabe a esses atores tentar “fazer aquilo que eles devem se tornar harmonizar com aquilo que eles já são”; antes, o desafio consistiria em que “devam nos entregar alguma coisa”, mas que então percebam “que eles mesmos são sua própria mensagem”, eles “SÃO o falar, eles não falam” (ibid.).

Visivelmente, essas considerações da autora, escritas no modo imagético e propositalmente confuso pelo qual é conhecida, não oferecem orientação objetiva para os artistas encarregados de levar ao palco os textos de Jelinek. Eles terão de descobrir – ou decidir – por conta própria o que significa concretamente “ser a própria mensagem” e carregar “a autoridade de seres fantasmagóricos” em seu corpo sem “incorporar o contínuo” e sem fazer esse desafio “harmonizar com aquilo que eles já são”. Mas valeria tentar imaginar caminhos para responder a essa demanda excessiva. Talvez pudéssemos comparar as figuras em uma peça de Jelinek com aquelas criadas por um dos maiores encenadores do século XX, Tadeusz Kantor (mais uma importante referência para a teoria do teatro pós-dramático). De fato, algumas descrições do “Teatro da Morte” do diretor polonês – e mesmo essa célebre designação – parecem perfeitamente adequadas à cena almejada pela escritora austríaca: uma cena habitada por corpos cheios de cicatrizes, “como um palimpsesto no qual os séculos da nossa cultura gravaram suas forças e tensões” (Romanska 2019: 82), resultando numa repetição obsessiva pela qual as figuras se colocam “na fronteira entre vida e morte, ser vivo e marionete, objeto e sujeito” (91). Esses atores “não vivem seus papeis, não os performam ou interpretam de modo algum”, mas apenas “os *vestem temporariamente*” (notemos a proximidade com a imagética da indumentária diversas vezes proposta por Jelinek), “como que por acidente, repetindo falas e gestos como máquinas quebradas, descartadas, programadas para imitar sujeitos humanos” (86). Assim, “o ator se reduz a um ser externo, a um objeto, aos MORTOS” (92), como se se quisesse “desconstruir a própria imagem da humanidade mesma”, privando-a de “agência, sentido e intenção” (87).

Também já vimos como a pergunta por *quem fala* nas peças da austríaca costuma ser uma das primeiras e mais recorrentes nos processos de montagem. Para a diretora Claudia Bosse (in Janke e Kovacs 2015: 321), porém, em Jelinek essa questão se coloca de um modo “radicalmente diferente” do habitual, buscando “poder ocupar os lugares de cada fala e ao mesmo tempo não o comentar”, misturando fontes para, na combinação, fazer “acontecer o inaudito” (como faz a própria Bosse, inclusive na adaptação de *Bambiland* como uma intervenção urbana [fig. 25], misturando camadas anódinas de imagem e texto sem conexão prévia). Nesse sentido, talvez fosse o caso de *deixar transparecer na encenação a pergunta por quem fala*, central ao texto, e não buscar respondê-la: “acho incrivelmente tedioso o que acontece com os textos de Jelinek em montagens orientadas para a conversação”, isto é, “as falas são atribuídas para se tornarem reconhecíveis por qualquer idiota, como num cabaré”, gerando uma “extrema subcarga dos espectadores” (ibid.). A própria Jelinek (2013a) se exprime de modo semelhante: “Não aguento quando um ator ou uma atriz diz algo que pode lhe ser atribuído”, e se o texto afinal “tinha que ser dividido entre os atores”, isso se dá apenas “para que eles possam enganar vocês”. Há uma dissociação fundamental entre atores e falas: “nenhuma figura acerta na mira, ninguém acerta figura nenhuma, isso aqui não é tiro ao alvo, afinal”.



Fig. 25. *Bambiland*, direção Claudia Bosse, theatercombinat, Viena, 2008. Still do vídeo.

Mas outros modos de encenar Jelinek, mesmo alguns que possam parecer contraintuitivos ou até conservadores, por vezes alcançam um efeito surpreendentemente interessante, inclusive sendo aprovados pela própria autora. É o que começamos a discutir no segundo capítulo com Jossi Wieler, que sempre busca localizar as superfícies informes

dos textos em estruturas dramáticas mais ou menos convencionais, em “uma espécie de psicologização que na verdade contradiz as ideias da própria Jelinek sobre a estética teatral e o caráter antimimético de seus textos” (Jürs-Münby in Janke 2013: 328). Vimos o caso de *Wolken.Heim.*, que historicamente teve o mesmo efeito das tentativas de Ottinger e Castorf, o de demonstrar, ainda em 1993, “um tempo em que ainda não sabíamos realmente como lidar com esses textos” (Lux in Janke 2007: 169), a possibilidade de levá-los aos palcos, e ainda por cima “com tudo aquilo que normalmente pertence ao teatro”, isto é, personagens e uma espécie de narrativa, alcançando “pleno sucesso” (ibid.).



Fig. 26. *Rechnitz (O anjo exterminador)*, dir. Jossi Wieler, Kammerspiel de Munique, 2008. Foto: Arno Declair.

O trabalho de Wieler com a dramaturgia jelinekiana teve sequência com versões de *er nicht als er* (1998), *Macht nichts* (2001), *Ulrike Maria Stuart* (2007) e *Rechnitz* (2008) [fig. 26]. Tilman Raabke (in Janke 2007: 146), *dramaturg* de Wieler nas duas primeiras, explica o “trabalho de leitura” ali realizado, o qual, apesar de exaustivo, seria capaz de “tornar os textos muito interessantes”: ele parte da percepção de que essas obras, “mesmo quando abdicam da forma exterior do drama, seguem sendo muito gestuais e pensadas para o teatro”, muito “diferentes dos romances” da autora, por exemplo. Por isso, “mesmo quando as figuras não estão dadas exteriormente, pode-se ouvi-las”, isto é, haveria sempre ao menos “*rastros* de personagens, *rastros* de vozes” que nos permitiriam

“dizer: ahá, esse que fala aqui é diferente desse, esse aqui é um homem e aquele é mais uma mulher” ou então localizar ao menos certa caracterização alegórica: “aqui fala a juventude, aqui a velhice, aqui falam os mortos” (ibid., grifo nosso). Mas talvez não se trate, como se poderia imaginar, de uma regressão em relação à poética pós-dramática de Jelinek. De fato, o objetivo seria antes produzir uma “fricção” que tornaria o texto mais audível e compreensível (Jürs-Münby in Janke 2013: 328); ou, segundo Raabke (op. cit.: 147), uma “oposição”, um “diálogo entre o texto e o teatro”, uma tensão que depende justamente das superfícies de linguagem da austríaca, valorizadas por ele em detrimento de suas peças de juventude. Pois é justamente o contraste entre figuras aparentemente dramáticas e os textos, que não se encaixam nessas figuras, que impede o procedimento de Wieler de resultar em algum tipo de naturalismo, produzindo antes encenações “muito quebradas” e com “algo de surreal”. Essas quebras enfatizam justamente o trabalho do resto, entendido como aquilo que escapa *ao* drama e, ao mesmo tempo, aquilo que subsiste *do* drama.

De todo modo, seja tensionando o texto com personagens dramáticas ou forçando-o sobre coros de mortos-vivos, “é sempre um outro que tem que criá-los, um diretor, uma diretora”, pois eles não podem ser tirados ou simplesmente deduzidos dos textos, “eu só ofereço o meu caos, minhas invenções queridas, bastante desordenadas, nem está separado o importante do desimportante”, desordem que a autora descreve como “uma sopa (...) em que são jogadas letrinhas de massa, que nada amolece a não ser o calor que é empregado nelas, (...) um caos quente, do qual sai tudo, e isso deveria ser preservado, ou produzido sempre de novo, dependendo do caso” (Jelinek 2013a). Um caos que “se escancara” e “cospe algo fora, mas nunca são pessoas. É fala, e fim” (ibid.).

EM BUSCA DE UM TEATRO TOSCO

Temos insistido na relação íntima entre a dramaturgia aqui analisada e o contexto em que ela surge, o do *Regietheater*, cuja força “se provou não apenas uma possibilidade, mas uma necessidade para as peças de Jelinek”, segundo Jürs-Münby (in Janke 2013: 324). Para o germanista francês Emmanuel Béhague (in Klein e Vennemann 2017: 289), a postura da autora em relação à cena, resumida no imperativo “faça o que quiser” lançado aos encenadores, só seria possível graças à história do teatro alemão, sobretudo nos últimos trinta anos de ênfase na figura do diretor, muito diferente do que aconteceu na França (lembramos que é lá que escrevem, além dele, diversos teóricos muito citados nos debates brasileiros sobre o teatro e a dramaturgia contemporâneos, como Sarrazac, cujas

ideias pudemos discutir e contestar diversas vezes neste estudo). “Pode-se discutir o conceito de *Regietheater*, criticar, questionar se deve ser abandonado ou não”, concede Béhague (ibid.), “mas esses anos simplesmente estão aí”, trazendo consigo “a problematização da relação entre texto e direção”.

Peter Boenisch (2015: 3) também insiste na particularidade desse fenômeno cultural, distinguindo-o do que acontece no contexto anglófono – onde “‘dirigir uma peça’ é entendido como uma atividade significativamente diferente de ‘criar uma performance’” – e associando-o “aos laços com a burocracia estatal e ao sistema alemão de financiamento público, onde a arte e a cultura (ainda) são oferecidas aos cidadãos como uma forma de ‘serviço de saúde cultural’”. Notando a mesma diferença, Fredric Jameson (2015: 186) trata *Regie* (tanto no teatro quanto na ópera, apesar de se deter mais sobre a última) como sinônimo de “encenação pós-moderna”, e discute certo julgamento negativo *a priori* desse teatro como mero “*Eurotrash*”, lixo europeu: nesse caso, as objeções estéticas (que “acabam sendo morais e políticas também”), se não são “simplesmente um americanismo indicando a autoindulgência cultural europeia”, indicam “um desagrado dos modernistas tradicionais pelo triunfo histórico do mau-gosto pós-moderno e da cultura de massas” (188). Mas Jameson – e isso pode até soar estranho para aqueles que se valem de seu pensamento (na verdade uma versão grosseiramente simplificada, é claro) para tentar justificar uma rejeição completa e prévia de qualquer obra ou fenômeno visto como “pós-moderno” – rejeita essa avaliação, associando-a a “uma cultura anti-intelectual como a dos Estados Unidos”, que atribui a experimentação artística a um puro elitismo, e insistindo que os eventuais excessos do teatro alemão não podem ser usados para desmerecer aquilo que ele “pode realizar no que tem de melhor e mais intenso” (191), ali onde desenha “uma estética pós-moderna, para a qual é a articulação de contradições que conta, e o registro de tensões, formais tanto quanto ideológicas, dentro da obra (...), é a luta pelas interpretações que é vital, e trazer à superfície os impulsos e forças contraditórios dentro do próprio texto” (196).

Talvez nenhum encenador alemão tenha encarnado tão definitivamente esse ponto mais tenso e intenso alcançável pelo *Regietheater* quanto um dos mais próximos a Elfriede Jelinek: Christoph Schlingensief. Quando de sua prematura morte em agosto de 2010, pouco antes de completar cinquenta anos, a austríaca escreveu¹⁷⁹ que nunca mais haveria alguém como ele, que havia sido “um dos maiores artistas que jamais viveram”, não apenas um diretor, mas “tudo: ele era o artista enquanto tal”, tendo “cunhado um

179. Em depoimento ao *Süddeutsche Zeitung*, disponível em <https://www.sueddeutsche.de/kultur/trauer-um-christoph-schlingensief-als-ob-das-leben-selbst-gestorben-waere-1.991048>.

novo gênero fora de toda classificação”. Pouco antes, em junho do mesmo ano, ela já lhe havia dedicado um breve ensaio, discorrendo principalmente sobre como o encenador tinha tratado alguns de seus textos que encenara:

Eu via e vejo Christoph como um artista visual. Seu trabalho no teatro esteve se movendo constantemente nessa direção, em uma direção procedural que progressivamente tem criado algo que pode ser apresentado no teatro mas não era teatro, era alguma outra coisa. Como não posso me aproximar dele, apenas lançar sobre ele pedaços de texto como poeira de estrelas, não sei exatamente o que essa outra coisa é. O que sei é que ele nunca usou realmente meus textos – nem mesmo na estreia de “Bambiland”. Ele poderia ter encenado a mesma apresentação sem uma única frase minha, com frases completamente diferentes, não importa de onde. Estou convencida disso. Minhas frases, as poucas que ele usou, funcionavam de um outro jeito, mas não como textos de teatro encenados por um diretor. Elas deixavam entrar algo que, no entanto, (...) ao mesmo tempo, nesse processo, revelava se tratava de algo completamente diferente. Ninguém sabe do que se tratava (Jelinek 2010).

De fato, no caso de *Bambiland*, “mal se poderia falar da ‘encenação’ de um texto de Jelinek”, diz Jürs-Münby (in Janke 2013: 331-2), tratando-se antes de uma “obra de arte total intermídia e neo-vanguardista de Schlingensief”, unindo ação ao vivo com imagens de televisão e filme, projetadas sobre múltiplas telas (inclusive uma cortina transparente no proscênio), trazendo para o palco não apenas a Guerra do Iraque, tema da peça (em gravações de bombardeios em Bagdá e operações médicas em soldados feridos), mas também inúmeras cenas criadas pelo diretor (que também era cineasta) que criavam um tom geral de caos e brutalidade para além da referência ao evento real, mesclando diferentes linguagens, do vídeo à ópera (como o *Parsifal* de Wagner) e à *performance art* (citando Joseph Beuys e Hermann Nitsch) realizada em cena pelo próprio encenador [Fig. 27], colocando “tudo em movimento, os vários pontos focais escapam, digamos assim: por um segundo há um ponto focal e então de repente não tem nenhum ponto que você possa focar” (Jelinek 2010). O que Schlingensief fez seria “arte, e não teatro” (ibid.). Se a dramaturga havia transformado a “inundação midiática” envolvendo a guerra em um dilúvio verbal, Schlingensief o transpõe de volta ao campo visual (Lux in Janke 2007: 163). Nesse sentido, o procedimento de Schlingensief teria sido traduzir o texto de Jelinek em imagens, mas sem ilustrá-lo. Um exemplo é uma cena projetada, realizada com trabalhadores de filmes pornográficos – duas atrizes usam uma bandeira americana em versão reduzida para levar um ator ao orgasmo, algo “que funcionava mais como uma crucificação torturantemente longa do que como ato de luxúria”, enquanto um casal da alta sociedade (representado pelos respeitáveis Udo Kier e Margit Cartensen) gritam repetidas vezes “*Look at his picture!*”, como se tentassem desesperadamente se excitar [Fig. 28] – a qual seria “a tradução associativa-congenial da imagem linguística de Jelinek, na qual a bomba-George Bush explode nos ares em um orgasmo sexual” (ibid.).



Fig. 27 e 28. *Bambiland*, direção Christoph Schlingensief, Burgtheater Viena, 2003.
Fotos: Georg Soulek e Patrick Hilss.

Para Lux, ainda que do texto só tenham restado alguns rastros, ouvidos com dificuldade, entre ruídos propositalmente acrescentados, em uma gravação com “voz sintética, sem auxílio de material vocal humano” (eliminando “o ator com seus psicologismos”), seu espírito “foi plenamente encenado”, e até mesmo “talvez de modo mais esteticamente consequente do que nunca” (163-4). Morgen Koerner (2010: 155) nota na encenação de Schlingensiefel uma ênfase “nas estratégias mais lúdicas e abertas” de Jelinek, para além da sátira e da crítica ideológica normalmente associadas à autora (mas, obviamente, sem deixar de incluí-las). Já a teatróloga austríaca Hilde Haider-Pregler (in Janke 2007: 179) considera “exagerado” ter chamado a obra de “*Bambiland* de Elfriede Jelinek” e não algo como “as fantasias de Schlingensiefel sobre *Bambiland*”. Mas, como era de se esperar, a autora se mostra perfeitamente de acordo com esse modo de ver e encenar seus textos, transformando-os imediatamente “em ruído, ruído branco, de modo que não são mais o que eu pretendia, o que eram para ser originalmente”, mas um ruído “a respeito de nada” (Jelinek 2010). Por isso ela nomeia Schlingensiefel seu “assistente de desaparecimento”: “gosto (...) de não concordar com o artista”, mas “não é como se não nos entendêssemos”; isto é, o entendimento se dá justamente pelo desaparecimento da escritora, “algo que eu já sabia e queria desde antes”, algo que ela aceita, não como mera estratégia empregada apenas “para reaparecer de modo diferente, mas sem reaparecer absolutamente, encolhendo não como uma blusa de lã que estica desesperadamente suas mangas para fora da água quente, mas no sentido de uma total autodissolução” (ibid.). O próprio diretor argumenta que “encenações de Elfriede Jelinek são (...) encenações contra Elfriede Jelinek”, ou ainda “o resultado de observações às quais normalmente não nos expomos”, tratando de margens “das quais na verdade nos afastamos enojados”; mas a autora “se expõe”, ela “vai lá”, numa tendência confessadamente sádica (desagradando mesmo aqueles que dizem gostar da exposição) e masoquista, demonstrando ser “patética, trivial, despudorada”, desafiando o encenador a fazer o mesmo (Schlingensiefel 2004: 9). O resultado é, novamente segundo Lux (op. cit.: 171), muito diferente de “uma encenação clássica, criada para entrar no repertório”, mas “uma obra de arte total, uma instalação, um organismo borbulhante, oscilante” que “não se pode simplesmente reeditar como um produto”; aí estaria o porquê de a peça nunca mais ter sido apresentada, não ter se tornado parte da programação recorrente do Burgtheater, como costuma acontecer com encenações de sucesso.

Ora, essa última consideração nos obriga a repensar o pressuposto de que o lugar natural do teatro de Jelinek seria o *Regietheater* alemão. Pois este parece indissociável de uma lógica de repertório, em que grandes textos do passado são constantemente recuperados e novos textos apresentados ao público à medida que se mostram dignos de

figurarem ao lado daqueles, a partir de uma programação cuidadosamente planejada como política cultural de Estado. Nesse sentido, trabalhos como o de Schlingensiefel constituem ali muito mais uma exceção do que uma regra; o mais das vezes, o que temos no teatro estatal alemão é uma cena grandiosa e inventiva, inclusive muitas vezes absorvendo elementos do estilo dos diretores e obras mais radicais, mas que nem por isso abandona os principais pontos de um teatro dramático: a centralidade do texto e de sua compreensibilidade, ainda que revelada através da interpretação do diretor, a execução clara e virtuosa por grandes atores formados na melhor tradição dos grandes mestres (de Stanislavski a Brecht), visando ao aplauso de um público burguês e culto. Assim, a rica espetacularidade oferecida por essa cena oficial muitas vezes não consegue se desvencilhar do caráter de mercadoria, como uma reacomodação das experiências mais interessantes a um sistema oficial. Assim, compreende-se que Gerda Poschmann (1997: 20), a primeira teórica a investigar o “texto teatral não mais dramático” (tornando-se referência capital para Lehmann), tenha considerado que o *Regietheater* ainda é, ao menos em certa medida, teatro literário e não plenamente teatral ou pós-dramático. Talvez por isso Nicolas Stemmann (in Janke e Kovacs 2015: 380), discorrendo sobre sua relação com os textos de Jelinek, descartou o conceito de *Regietheater* como “fundamentalmente superado” (se bem que “talvez ainda relevante na ópera”), à medida que “a questão do poder não está previamente esclarecida” em suas encenações, mas tem de ser investigada, disputada, e mesmo assim “no final não está claro quem ganhou”, e “fico contente quando perco”.

Já a diretora Eva Brenner (in *ibid.*: 181) vai mais longe: para ela, a estética desenvolvida por Jelinek “não é compatível com o teatro tradicional”, “quer rebentar com ele”, de modo que “seria absurdo” tentar combiná-los; “penso que essas grandes produções também mostram a desorientação dos encenadores”, ou ainda “a incomensurabilidade”, “os limites”. Mesmo as encenações de Schleef e Stemmann, que ela vê como forçando ao máximo esses limites (como mencionamos acima), não seriam verdadeiramente adequadas. Pois, para ela, é no *freies Theater*, a cena “livre” ou experimental que tem lugar fora do teatro estatal, que “Jelinek deveria se sentir em casa” (*ibid.*). De fato, diferente da estagnação da maior parte do *Regietheater*, essa produção alternativa tem ganhado relevância, com cada vez mais coletivos se destacando como os principais criadores na Alemanha de hoje – como percebe Lehmann (2014) ao discorrer sobre as modificações surgidas no panorama teatral desde a publicação de seu célebre livro em 1999. Ora, ele coloca justamente “a morte precoce de Christoph Schlingensiefel”, essa “personalidade altamente provocadora, radical e radicalmente idiossincrática”, como sinalizando o fim de um tempo, trazendo uma mudança de ênfase “do gênio individual

para o trabalho colaborativo ou de grupo, dentro e fora das instituições”, do qual cita os exemplos dos coletivos She She Pop, Gob Squad, andcompany &co, Rimini Protokoll e outros (id. 2010: 332-3).

“Mas ali ela [Jelinek] não está”, reconhece Brenner (loc. cit.), apontando como “um paradoxo” o fato de que ela é muito mais encenada no “teatro não-experimental”. De fato, há uma divisão bastante estrita entre o que cabe ao *Regietheater* e o que cabe ao *freies Theater*. Este segundo muito raramente se propõe a encenar textos de grandes autores, mas cria colaborativa e processualmente suas próprias dramaturgias, diretamente ligadas à cena e aos seus criadores e *performers* (que muitas vezes sequer são chamados de *atores*, visto que não têm como tarefa interpretar personagens dramáticas). Ora, mas não seria justamente esse trabalho de (re)criação dramática e cênica uma importante condição para dar vida aos textos de Jelinek? Em um contexto como o alemão, em que essa separação entre dois tipos de teatro dificilmente pode ser transposta, estará a obra da austríaca condenada, o mais das vezes, a um tratamento por demais respeitoso, por demais literário e canônico? É o que boa parte das montagens a que tivemos a oportunidade de assistir parece indicar.

Mas isso também poderia significar que, longe de estar para sempre restrita às fronteiras da língua alemã, a dramaturgia de Elfriede Jelinek poderia muito bem encontrar terreno fértil em outros contextos, onde o teatro experimental e colaborativo, cuja potência não se dá simplesmente *apesar*, mas muitas vezes *por conta* de certa precariedade, não se recusa a enfrentar e encenar textos previamente existentes, mas também não se furta a oferecer sua contribuição autoral nessas encenações. Gostaríamos de crer que o teatro de grupo tal como tem se desenvolvido no Brasil desde os anos 1990 (talvez antes mesmo de sua contraparte alemã, portanto) poderia ser esse contexto – e talvez tenha sido também por isso que escolhemos nos dedicar a esta tese (e particularmente às traduções do volume anexo) após uma dissertação de mestrado que investigava justamente a relação entre estética e política no teatro paulistano recente (Kon 2017a) e ao lado da experiência prática de encenar aqui pela primeira vez alguns textos da austríaca (*Peça Esporte* em 2015, *Dramas de princesas* em 2016 e *Sem luz* em 2018, uma montagem de *Ulrike Maria Stuart* está prevista para 2022). Não caberia, porém, fazer aqui uma defesa puramente teórica da eficácia ou legitimidade de encenar esses textos no contexto brasileiro. Pois essa é uma possibilidade que não existe a priori, mas só pode ser construída na concretude das traduções, da sala de ensaio e das encenações resultantes, numa verdadeira transcrição.

EM BUSCA DE UM TEATRO TORTO

Ao longo de todo este estudo, o termo central para discutir a relação entre texto e cena na poética dramatúrgica de Jelinek parece ter sido *liberdade*. Dissemos que a autora oferece aos diretores e atores a liberdade de ler e encenar suas peças como bem entenderem; de maneira propositalmente excessiva, ela chega a provocar: “sinta-se livre para foder comigo” (apud Honegger 2007). Essa ideia de uma libertação em relação à autoridade do texto e do autor também é central para Lehmann (2011): o teatro pós-dramático “se liberta de tal ordenamento centrado em *um* logos” (49, grifo do autor), sendo “lançado no difícil e arriscado campo da liberdade de experimentação contínua” pela “sua libertação da submissão ao drama” (82), podendo realizar a “combinação livre (libertada) não só de texto e palco, mas de todos os signos teatrais” (97). A isso corresponderia um “abandono da totalidade” pensado não “como déficit, mas como possibilidade libertadora — de expressão, fantasia e recombinação — que se recusa à ‘fúria do entendimento’” (147). Disso dependeria também o potencial político desse teatro:

se o novo teatro quer ir além de posições descomprometidas e permanentemente particulares, precisa procurar outros caminhos para pontos de encontro supraindividuais. E os encontra na realização teatral da liberdade: liberdade de submissão a hierarquias, liberdade de obrigação de perfeição, liberdade de exigência de coerência (139).

Mas será que sabemos de fato o que é essa liberdade, o que é *a* liberdade? Ou será que o teatro de Elfriede Jelinek pode nos ajudar a compreender melhor o que isso pode querer dizer? Sérgio de Carvalho (in *ibid.*: 7), por exemplo, interpreta a proposição de Lehmann como trazendo “a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de ‘textocentrismo’”. Ora, Lehmann adverte que essa “autonomização do teatro” muitas vezes foi interpretada, de forma banalizadora, como “o resultado da auto-superestimação de diretores (pós-)modernos ávidos por notoriedade” (81). Já Bernard Dort (2013) fala da “representação emancipada”: na cena contemporânea, não só o encenador, mas também “os outros criadores do teatro reivindicam uma responsabilidade paralela e uma relativa autonomia”, de modo que “texto, espaço, interpretação se emancipam” (53); não há mais soberania, nem do texto, nem do diretor (55). Mas temos insistido na curiosa potência do texto de Jelinek, sua capacidade de, justo ali onde se declara impotente e até mesmo submisso aos caprichos do encenador, puxar-lhe o tapete e se impor como eixo fundamental para toda a encenação, como um polo magnético que atraísse para si todos esses elementos da cena que supostamente estariam emancipados no teatro contemporâneo. Como sugere Sonja Anders (in Gutjahr 2007: 110), esse *convite* ou *exigência* — duas traduções possíveis para *Aufforderung* — lançado ao diretor, que deve “fazer o que quiser”, essa “abertura completa ao teatro” na verdade é

contraditória, à medida que os textos (...) não são peças no sentido convencional (mas são, sim, textos completos), mas antes um sistema modular para o artista de teatro. A liberdade é, então, uma aparência de liberdade, de todo modo se é obrigado a manufaturar sua própria peça. Como não há ação no sentido clássico, há que produzir uma – talvez também não no sentido clássico, mas uma que sirva por uma noite. Como os temas são diversos, muitas vezes opacos e intercambiáveis, há que escolher quais interessam e como vão juntos. Há que (...) se encontrar a si mesmo no texto, sem perder Jelinek totalmente.

Não uma representação emancipada, portanto, mas uma representação que tende ao *impossível*: vimos como Heiner Müller (2005: 311) valorizava a dramaturgia de Jelinek justamente pela “resistência que eles exercem contra o teatro tal como ele é”. Na verdade, o importante dramaturgo aplicava a sua sucessora aquilo que já havia imposto como parâmetro para a própria obra ao dizer que “a literatura existe para oferecer resistência ao teatro”, e que portanto “um texto só é interessante ou produtivo para o teatro quando não pode ser realizado” (1986: 18). Poderíamos recordar como, para Derrida (retomado na teoria da tragédia de Menke), em certos casos a condição de possibilidade de um ato é simultaneamente a condição de sua impossibilidade: só se pode traduzir verdadeiramente o texto intradutível, o perdão só ganha seu sentido próprio diante do imperdoável. Nesse mesmo sentido, só um texto impossível de ser encenado pode ser encenado de fato, justamente por não estabelecer previamente o caminho para essa transposição.

Não admira, pois, que Jelinek afirme estar interessada em “tornar visíveis as rachaduras” entre texto e teatro: “quero, se ainda sigo escrevendo para o teatro, um outro teatro”, o que equivale a dizer “quero escapar do teatro, que até agora só me empurrou para trás, e ver se ele me acompanha” (in Jelinek e Roeder 1989: 156). E se ele a acompanha, segundo Robin Detje (1995: 44), o faz “não com bandeiras despregadas, não a galope, mas num trote constante”; por isso “ainda não a alcançou – e isso é sempre culpa dele mesmo”. Ainda seriam poucas, diz André Barz (2009: 101), as encenações que corresponderiam à teatralidade radical dos textos da austríaca por mais que suas “cascatas de linguagem” já sejam amplamente aceitas como “funcionais” para o teatro (106), e que se possa até mesmo dizer que sua dramaturgia, “quer queiramos admitir ou não, [já] transformou o teatro” (108). Estamos longe, portanto, daquilo que Sarrazac (2012) critica na teoria do pós-dramático, que corresponderia a um “cenocentrismo” que enfatizaria aquelas peças que “tratam o texto como um material reduzido à sua expressão mais simples”. Ora, em Jelinek, essa soberania do texto – assim como para Bataille a soberania está para além da dialética de senhor e escravo¹⁸⁰ – não retornaria, porém, a uma forma de autoridade ou dominação, mas resultaria num movimento que ao mesmo tempo flerta

180. “Não há em mim nada soberano a não ser a ruína. E minha visível ausência de superioridade – meu estado de ruína – é a marca de uma insubordinação igual à de um céu estrelado. (...) a soberania de cada um de nós, análoga nisto ao céu estrelado, só tem por expressão um silêncio impotente” (Bataille 2014).

e rompe tanto com o “textocentrismo” quanto com o “cenocentrismo”, o movimento de uma cena radicalmente *descentrada*. Poderíamos mesmo parafrasear o que dizia Lacan (1985: 59) sobre a suposta revolução copernicana: não haveria nada de verdadeiramente revolucionário em passar de um geocentrismo/textocentrismo (uma visão dramática que gira em torno de uma figura idealizada e individualizada do humano como doador e dominador do sentido do universo) para o heliocentrismo/cenocentrismo (uma visão que busca estabilizar a novidade da “ferida narcísica” de que falava Freud, reduzindo-a a um movimento circular tão perfeito e ordenado quanto aquele que supostamente era abandonado). O passo fundamental seria o de Kepler, que propôs um movimento elíptico, em torno de dois pólos, um deles vazio. Ora, o texto de Jelinek não seria esse centro que, quanto mais vazio – isto é, esvaziado de qualquer poder – mais atração exerce?

É importante frisar que esse polo gravitacional não precisa ser o texto. Diversas obras cênicas contemporâneas se organizam em torno da irresistível força de atração exercida pela música (podemos citar Heiner Goebbels e Christoph Marthaler), pelas artes visuais (área de formação de um Bob Wilson ou Romeo Castellucci), pela performance (em grupos como Forced Entertainment ou Gob Squad), pelo cinema (central para Katie Mitchell, por exemplo), pelas novas tecnologias e mídias (que instigam tanto a produção do Wooster Group quanto do Ex Machina, de Robert Lepage), pela arte relacional ou participativa (Rimini Protokoll, Roger Bernat). Também há artistas cujas trajetórias são marcadas por um certo nomadismo, uma errância por alguns ou muitos campos de atração (Angélica Liddell partindo de certa proximidade com a performance, mas movendo-se cada vez mais na direção da pintura), ou obras que já nascem em outros campos mas ganham espaço no teatro (como a de Pina Bausch na dança ou Meredith Monk na música). Nesse contexto, um teatro centrado no texto pode ter sentido muito diverso do tradicional, próprio à perspectiva dramática: não uma relação de complementaridade necessária entre o que propõe o texto e a realização cênica, mas um teatro verdadeiramente textual, que apresenta o texto como texto, em sua materialidade e não apenas pelo potencial de representação ficcional, o texto como suplemento que perturba qualquer pretensa unidade orgânica da cena autossuficiente. Nem a *propriedade* intelectual do dramaturgo com seus direitos autorais que impõem uma dominação sobre o teatro, e nem a *apropriação* do texto pelos artistas da cena. Pois, como insiste Vladimir Safatle (2019b: 31), a “propriedade é, acima de tudo, um afeto: o afeto da segurança das coisas que estão completamente submetidas ao meu domínio”. Temos aqui, então, um teatro *impróprio*.

Eis o que significará, pois, a liberdade desse teatro: não exatamente uma autonomia no sentido moral, daquele que dá a si mesmo suas regras, daquele que pode

fazer o que quer; antes, descobrimos com essa cena que “liberdade é saber que há sempre uma alteridade profunda que me afeta e me transforma, que por isto minhas ações nunca são completamente minhas”, ideia que “nos deixaria mais aptos a ouvir aquilo que nos atravessa sem nunca adquirir a forma de nós mesmos” (ibid.: 34). Não é por acaso que o filósofo brasileiro vai buscar essa liberdade como “heteronomia sem servidão” justamente no campo da arte, isto é, naquelas obras

que nos afetam sem serem a expressão da deliberação de uma pessoa. Pois elas não são apenas a sedimentação dos circuitos de histórias que as compõem, nem o resultado da expressão egológica de seus “autores”, mas elas são também a força de seus corpos, de seus materiais, dos caminhos de suas materialidades, de sua “vida própria” (37).

A experiência estética oferece “situações nas quais me implico com aquilo que, mesmo não me sendo próprio, mesmo não se definindo a partir do exercício das potencialidades da minha pessoa, também não é vontade de um Outro” (34), de um Autor cuja intencionalidade estaria inscrita no trabalho. A poética teatral de Jelinek, assim como seu feminismo, não se baseia em um empoderamento, mas em uma impotência que na verdade, para seguir falando com Safatle, é “forma de expressão do desabamento de potências que produzem sempre os mesmos atos, sempre os mesmos agentes” (id. 2015: 26). É assim que se pode compreender que “talvez a única função real da arte seja (...) nos fazer passar da impotência ao impossível”, isto é, “lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente” (44).

Essa não é apenas a liberdade oferecida por Jelinek aos artistas do palco, mas também aquela que ela mesma toma para si, como temos visto: não a de poder dizer o que se quer dizer, mas a de não poder calar, não poder não dizer aquilo que a atravessa e a põe em movimento. Como para outro austríaco, Arnold Schoenberg, para quem a arte não era uma questão de *können*, poder, mas de *müssen*, ter-de (ver Almeida 2015). Trata-se da liberdade de ser absoluta e inescapavelmente fiel àquilo que me tira do eixo, como Alenka Zupančič resumia a posição do herói trágico. Mas, por isso mesmo, esse teatro contemporâneo não pode ser entendido como mera abertura de possibilidades, libertação da linguagem cênica para todas as possibilidades imagináveis (de acordo com o discurso pluralista pós-moderno, de um Danto por exemplo, que fala de uma arte “pós-histórica” que teria todas as formas do passado ao seu dispor sem nenhuma diferença de valor). Ele é, antes, um teatro que não pode não se abrir, que não consegue mais se submeter aos ditames do paradigma dramático, que não sabe mais calar. Eis por que seus opositores não deixam de ter alguma razão em se defender tão veementemente dessa liberdade.

E vocês têm que ouvir tudo isso. Sinto muito. (...) Eu vejo que vocês já querem aplaudir faz tempo, mas eu os constranjo com meus gritos estridentes. Meu berreiro sufoca as massas. Vocês já se calaram por tanto tempo, e eu ainda querendo que todos me ouçam. (...) Eu digo isso aqui para que vocês saibam. Quando alguém está morto, então não volta mais. Agora já falei que chega. Refletir um pouco sobre as palavras, mas isso já é depois do fim e silêncio, silêncio, nenhum ruído mais.

Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*

referências

OUTROS TEXTOS DE JELINEK

Para os textos analisados na tese e traduzidos no anexo, ver a lista de abreviações (p. 11).

“Die endlose Unschuldigkeit”. In: *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay*. Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verlag, 1980.

“Nicht bei sich und doch zu Hause”. In: Jelinek, Elfriede e Landes Brigitte (orgs.). *Jelineks Wahl: Literarische Verwandtschaften*. Munique: Wilhelm Goldmann Verlag, 1998, 11-22.

“Ich schlage sozusagen mit der Axt drein”. In: Peter Langemeyer (org.). *Dramentheorie: Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 2001.

“In Fetzen”. Publicado no site pessoal da autora, 2003 (a). Disponível em: <https://www.elfriedejelinek.com/fwatanab.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

Bambiland. Publicado no site pessoal da autora, 2003 (b). Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fbambi.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

“Faule Denkweg”. Publicado no site pessoal da autora, 2004. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/ffaul.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

“Sprech-Wut”. Publicado no site pessoal da autora, 2005. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fschille.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

“Zu Ulrike Maria Stuart. In: *Text + Kritik*, vol XI, nº 117, novembro de 2007, 15-18.

Ein Sportstück. Reinbeck: Rowohlt, 2008 (a).

“Im Verlassenen”. Publicado no site pessoal da autora, 2008 (b). Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/famstet.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

“Ulrike Marie Meinhof”. In: Meinhof, Ulrike. *Everybody talks about the weather – we don’t: the writings of Ulrike Meinhof*. Nova York: Seven Stories, 2008 (c), 8.

Abraumhalde. Publicado no site pessoal da autora, 2009. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/farhalde.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

“Schlingensief”. Publicado no site pessoal da autora, 2010. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fschlins.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

Der Text-Engel (Dramaturgen). In: Roeder, Anke e Zehlelein, Klaus (orgs.). *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie – Praxis – Ausbildung*. Leipzig: Henschel, 2011 (a), 9-15.

“Fremd bin ich”. Publicado no site pessoal da autora, 2011 (b). [vhttps://www.elfriedejelinek.com/fmuelh11.htm](https://www.elfriedejelinek.com/fmuelh11.htm), acesso em 20 mar. 2021.

“Grusswort nach Japan”. Publicado no site pessoal da autora, 2012. Disponível em: <http://elfriedejelinek.com/fjapanfestival.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

“Es ist sprechen und aus“. Publicado no site pessoal da autora, 2013 (a). Disponível em: <https://www.elfriedejelinek.com/fachtung.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

“Textflächen“. Publicado no site da autora, 2013 (b). Disponível em: <https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

Manual de sabotagem: escritos sobre política, memória e capitalismo. Lisboa: Deriva, 2014.

ENTREVISTAS E CONVERSAS

Jelinek e Bethman, Brenda. “My Characters Live Only Insofar as They Speak”. In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture* 16, 2000, 61-72.

Jelinek, Brahme, Milind e Kumari, Arati. “Nobel Laureate Elfriede Jelinek on how she uses theatre as a licence to seize speech”. In: *The Hindu*, 31 out. 2020. Disponível em: <https://www.thehindu.com/books/books-authors/nobel-laureate-elfriede-jelinek-on-how-she-uses-theatre-as-a-licence-to-seize-speech/article32989885.ece>. Acesso 15 mai 2021.

Jelinek e Hoffman, Jasmin. “Sujet impossible: Gespräch mit Elfriede Jelinek”. In: *Germanica* 18, 1996, 8-12. Disponível em: <https://journals.openedition.org/germanica/2046>, acesso 2 mar. 2021.

Jelinek e Honegger, Gitta. “I Am a Trümmerfrau of Language: Elfriede Jelinek, Interviewed by Gitta Honegger”. In: *Theater* 36(2). Durham: Duke University Press, 2006, 21-37.

_____. “The Terror of the Cute: Elfriede Jelinek, in Conversation with Gitta Honegger”. In: *Theater* 47(3). Durham: Duke University Press, 2017, 37-45.

Jelinek e Kodic, Marília. “Elfriede Jelinek lança *Desejo* no país e fala de feminismo, política e futebol”. *O Estado de São Paulo*, 23 ago. 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,elfriede-jelinek-lanca-desejo-no-pais-e-fala-de-feminismo-politica-e-futebol,1067215>, acesso em 20 mar. 2021.

Jelinek e Lecerf, Christine. *L'entretien*. Paris: Seuil, 2007.

Jelinek e Meyer, Adolf-Ernst. “Elfriede Jelinek in Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer”. In: Jelinek, Elfriede, Heinrich, Jutta e Meyer, Adolf-Ernst. *Sturm und Zwang: Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg: Ingrid Klein Verlag, 1995.

Jelinek e Müller, André. (Entrevista sem título). Publicado no site pessoal da autora, 2004. <http://elfriedejelinek.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html>, acesso 23 jan. 2018.

Jelinek e Roeder, Anke. “Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek”. In: Roeder, Anke (org.). *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989, 143–160.

Jelinek e Stephens, Simon. “I am a sort of justice fanatic”. In: Jelinek, Elfriede. *Sports play*. Londres: Oberon Books, 2013, 14-18.

Jelinek e Weinert-Kendt, Rob. “Jackie in New York”. Publicado no site pessoal da autora, 2013. <http://elfriedejelinek.com/fjackie-ny.htm>, acesso 21 mar. 2021.

SOBRE A AUTORA E SUAS OBRAS

Annuß, Evelyn. *Elfriede Jelinek: Theater des Nachlebens*. Munique: Wilhelm Fink, 2005.

Bala, Sruti. “‘Translation is the making of a subject in reparation’: Elfriede Jelinek's Response to Fukushima in *Kein Licht*”. In: *Austrian Studies* 22, 2014, 183-198.

Beier, Karin e Schenkermayr, Christian. „Dionysos und Apollon zugleich: Über die Uraufführung von *Kein Licht*“. In: Janke, Pia (org.). *Jelinek(Jahr)Buch: Elfriede Jelinek-Forschungszentrum* 2012. Viena: Praesens Verlag, 2012, 73-79.

Bertsch, Kerstin. “*“Flüchtlinge” auf der Bühne. Elfriede Jelineks Die Schutzbefohlenen in der Inszenierung von Nicolas Stemmann und Michael Thalheimer*. Dissertação (Mestrado em Teoria do Teatro, Filme e Mídias). Universidade de Viena, 2016.

Birkner, Nina, Geier, Andrea e Helduser, Urte (org.). *Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript, 2014.

Bohunovsky, Ruth. “‘Em caso de dúvida, sempre cômico!’: o teatro de Elfriede Jelinek”. In: *Pandaemonium Germanicum* 23(39), jan.-abr. 2020, 128-157.

Boldt, Esther. “Die Schutzbefohlenen – Nicolas Stemmanns Jelinek-Uraufführung blickt zur Eröffnung des Festivals Theater der Welt in Mannheim auf das Elend der Anderen”. In: *nachtkritik.de*, 23 mai. 2014, disponível em: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9574:die-schutzbefohlenen-nicolas-stemmanns-jelinek-urauffuehrung-blickt-zur-eroeffnung-des-festivals-theater-der-welt-in-mannheim-auf-das-elend-der-anderen&catid=724&Itemid=100190. Acesso em 15 jan. 2018.

Braun, Rebecca. “Cultural Impact and the Power of Myth in Popular Public Constructions of Authorship”. In: Rebecca Braun e Lyn Marven (eds.). *Cultural Impact in the German Context: Studies in Transmission, Reception and Influence*. Rochester: Camden House, 2010, 78-96

_____. Fetishising intellectual achievement: the Nobel Prize and European literary celebrity. In: *Celebrity Studies*, 2:3, 2011, 320-334.

Breuer, Ingo. Zwischen 'posttheatralischer Dramatik' und 'postdramatischem Theater': Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre. In: *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 9, 2001. Disponível em: <http://www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

Calpe, Ana Giménez. “Von Schillers ästhetischer Theorie zur Dekonstruktion und Entmythologisierung: Elfriede Jelineks / Nicolas Stemmanns *Ulrike Maria Stuart*”. In: *Revista de Filología Alemana* 23, 2015, 135-152.

Clar, Peter. „*Ich bleibe, aber weg.*“ *Dekonstruktionen der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2016.

Detje, Robin. “Die Anmaßung: Über das Theater, Elfriede Jelinek und ihr Stück »Am Königsweg«“. In: *Merkur* 72(830), jul. 2018, 66-70.

_____. “Zweiundzweiiistnichtvier”. In: *Theater heute* 34(8), 1995, 43-45.

Dröscher-Teille, Mandy. “Elfriede Jelinek: Poetik der ‘Anmaßung’ oder der abwesend anwesende Schmerz“. In: *Autorinnen der Negativität: Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann - Marlene Streeruwitz - Elfriede Jelinek*. Leiden: Wilhelm Fink, 2018, 441-472

Durantaye, Leland de la. On Cynicism. Dogs, Hair, Elfriede Jelinek and the Nobel Prize. In: *Harvard Review*, No. 29 (2005), 146-153.

Engdahl, Horace. "Award ceremony speech". The Nobel Prize in Literature, 10 de dezembro de 2004. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/ceremony-speech/>, acesso 20 mar. 2021.

Felber, Silke. "(Un)making Boundaries: Representing Elfriede Jelinek's *Charges (the Supplicants)*". In: *Critical Stages: The IATC journal*, nº 14, dezembro de 2016. Disponível em: <http://www.critical-stages.org/14/>. Acesso em 12 jan. 2018.

_____. "Blind vor Hass: Elfriede Jelineks Ödipus-Fortschreibung *Am Königsweg*". In: Janke, Pia e Teutsch, Susanne (orgs.). "*Was zu fürchten vorgegeben wird*": *Alterität und Xenophobie*. Viena: Praesens, 2019, 237-245.

Felbeck, Friederike. "Home-Zone-Bewohner unter sich". In: *nachtkritik.de*, 27 de março de 2015. Disponível em: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10741:die-schutzbefohlenen-am-theater-oberhausen-zaehmt-peter-carp-elfriede-jelineks-leidenschaftliche-fluechtlingsklage&catid=38&Itemid=40. Acesso em 16 jan. 2018.

Fiddler, Allyson. "Staging Jörg Haider: protest and resignation in Jelinek's *Das Lebewohl* and other recent texts for the theatre". In: *Modern Language Review* 97(2), 2002, 353-364.

Flieder, James Benjamin. *German national identity in Elfriede Jelinek's "Wolken.Heim."*. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual da Flórida, 2006.

Fliedl, Konstanze. „Elfriede Jelinek Im Abseits. Zur Nobelpreisrede“. In: РУССКАЯ ГЕРМАНИСТИКА 3 (2007), 260-271. Disponível em: http://germanistenverband.ru/attachments/RSG3_261-271.pdf, acesso em 20 mar. 2021.

_____. "Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede". In: Françoise Retif e Johann Sonnleitner (orgs.). *Elfriede Jelinek: Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, 19-31.

Fundação Nobel. "The Nobel Prize in Literature 2004: Elfriede Jelinek". Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/. Acesso em: 15 jul. 2015.

Fukuoka, Asako. „Das Zitat als Mittel zur Kommunikation mit den Toten? Kommunikation mit den Toten mittels des Zitats? Fukushima in Texten von Elfriede Jelinek und Hiromi Kawakami“. In: *JeliNetz*, 2014. <https://jelinetz.com/2014/06/23/asako-fukuoka-kommunikation-mit-den-toten-mittels-zitat-fukushima-in-texten-von-elfriede-jelinek-und-hiromi-kawakami/>, acesso 20 mar. 2021.

Gasch, André. "“Er handelt ja auch von nichts, der Bericht.“: Boten zwischen Indifferenz und Objektivität in Elfriede Jelineks *Rechnitz* (Der Würgeengel)". In: *mauerschau* 2, 2009, 183-191.

Günther, Elisabeth. *Konfigurationen des Unheimlichen: Medien und die Verkehrung von Leben und Tod in Elfriede Jelineks Theatertexten*. Bielefeld: Transcript, 2018.

Gutjahr, Ostrud (org.). *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek: Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Haß, Ulrike. Morphing Schiller. Die Szene des Dialogs nach dem Dialog. Anmerkungen zu Jelineks *Ulrike Maria Stuart*. In: Schößler, Franziska e Bähr, Christine (orgs.). *Ökonomie im Theater der Gegenwart: Ästhetik, Produktion*. Bielefeld: transcript, 2009, 331-342.

Heimann, Andreas. *Die Zerstörung des Ichs: das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks*. Bielefeld: transcript, 2015.

Heinicke, Julius. *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2019.

Sarah Heppekausen. "Auf der Orchesterzerreiprobe". *Nachtkritik.de*, 2011. Disponvel em: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6115, acesso em 27 ago 2019.

Honegger, Gitta. "Bodies that matter: *Ulrike Maria Stuart* by Elfriede Jelinek". 2007. Disponvel em: <http://www.hotreview.org/articles/bodiesthatmatter.htm>, acesso em 03 jul. 2015.

_____. "Introduction". In: Jelinek, Elfriede. *Rechnitz and The Merchant's Contracts*. Calcut: Seagull Books, 2015.

_____. "Mad/Wo/Men. It takes that kind of passion and commitment". In: Bastian, André. *Elfriede Jelinek Goes Australia: Indigenising an Austrian Nobel Prize Winner*. Melbourne: Australian Scholarly Publishing, 2017 (recurso digital).

Janke, Pia. "'Austria's false and mendacious guiltlessness has always really been my topic of interest': An interview on *Rechnitz* with Elfriede Jelinek". In: Bastian, André. *Elfriede Jelinek Goes Australia: Indigenising an Austrian Nobel Prize Winner*. Melbourne: Australian Scholarly Publishing, 2017 (recurso digital).

_____. (org.). *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013.

_____. (org.). *JELINEK[JAHR]BUCH: Elfriede Jelinek Forschungszentrum 2011*. Viena: Praesens, 2011.

_____. (org.). *Elfriede Jelinek: "Ich will kein Theater": Mediale Überschreitungen*. Viena: Praesens, 2007.

Janke, Pia e Kovacs, Teresa (orgs.). *"Postdramatik": Reflexion und Revision*. Viena: Praesens, 2015.

Janke, P., Kovacs, T., Schenkermayr, C. (orgs.). „Die endlose Unschuldigkeit“: Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Viena: Praesens, 2010.

Jrs-Munby, Karen. "The resistant text in postdramatic theatre: performing Elfriede Jelinek's *Sprachflächen*". In: *Performance Research* 14(1). Londres: Routledge, 2009, 46-56.

_____. "Parasitic Politics: Elfriede Jelinek's 'Secondary Dramas' *Abraumhalde* and *Faust* In and out". In: Jrs-Munby, Karen, Carroll, Jerome e Giles, Steve (orgs.). *Postdramatic theatre and the political: International perspectives of contemporary performance*. Londres: Bloomsbury, 2013, 209-231.

Kallin, Britta. "Elfriede Jelineks Solidaritätsbekundungen. Die Parteimitgliedschaft in der KP, ihr marxistischer, feministischer und politischer Einsatz für verfolgte KünstlerInnen und ihr Engagement gegen totalitäre Strukturen". In: *TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen*. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek, site da Universidade de Viena, 18 de dezembro de 2013. Disponvel em: <https://jelinektabu.univie.ac.at/politik/protest/britta-kallin/>. Acesso em 25 nov. 2017.

Kaplan, Stefanie. *“Fern noch tönt unser donner”: Zur literarischen Transformation der Lyrik Friedrich Hölderlins in Elfriede Jelineks Wolken*. Heim. Dissertação de Mestrado, Universidade de Viena, 2006.

Kecht, Maria-Regina. “Elfriede Jelinek *in absentia* oder die Sprache zur Sprache bringen“. In: *seminar* 43:3, September 2007, 351-365.

Keim, Stefan. „Zuschauer bespucken aus Wut Theaterangestellte“. In: *Die Welt*, 13 out. 2010. Disponível em: <https://www.welt.de/kultur/theater/article10272881/Zuschauer-bespucken-aus-Wut-Theaterangestellte.html>, acesso em 4 mai. 2021.

Kiebuszinska, Christine. “Elfriede Jelinek’s Nora Project: Or What Happens When Nora Meets the Capitalists”. In: *Intertextual Loops in Modern Drama*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2001, 87-120.

Klein, Delphine. “De l’abus à l’affût des tabous: Ulrike Maria Stuart d’Elfriede Jelinek”. In: *Témoigner: entre histoire et mémoire: revue internationale de la Fondation Auschwitz*, n° 113, setembro de 2012, 51-63. Disponível em: http://www.auschwitz.be/images/_bulletin_trimestriel/113_klein.pdf, acesso em 14 fev. 2018.

Klein, Delphine e Vennemann, Aline (orgs.) *“Machen Sie was Sie wollen”: Autorität Durchsetzen, Absetzen Und Umsetzen: Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks*. Viena: Praesens, 2017.

Koerner, Morgan. “Media Play: Intermedial Satire and Parodic Exploration in Elfriede Jelinek and Christoph Schlingensief’s Bambiland.” In: Forrest, Tara e Scheer, Anna Teresa (eds.). *Christoph Schlingensief: Art without Borders*. Bristol: intellect, 2010. 153-68.

Kon, Artur Sartori. ““Eu escrevo, caso alguém se interesse”: A mulher e a artista na peça ‘Sombra’, de Elfriede Jelinek”. In: *Urdimento* 3(33), dez. 2018, 28-48.

Kovacs, Teresa. *Drama als Störung: Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*. Bielefeld: transcrit Verlag, 2016.

_____. “Narratives of Flight and Retreat: Elfriede Jelinek's Charges (The Supplicants)”. 2017. Manuscrito não publicado, cedido pela autora.

_____ e Irod, Maria. “Ich glaube an das Theater als ein politisches Medium”: Elfriede Jelineks Theatertexte”. In: Janke, Pia e Kovacs, Teresa (org.): *Schreiben als Widerstand: DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 15*. Viena: Praesens Verlag, 2017, 439-442.

_____ e Thalheimer, Michael. ““Wir’ sprechen? Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* am Burgtheater”. In: Janke, Pia e Kovacs, Teresa (org.): *Schreiben als Widerstand: DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 15*. Viena: Praesens Verlag, 2017, 443-450.

Lang, Lena. »Elfriede privat?! Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung«. In: *Textpraxis* 12, jan. 2016. Disponível em: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/lena-langelfriede-jelineks-digitale-selbstinszenierung>, acesso em 20 mar. 2021.

Lücke, Bärbel. *Jelineks Gespenster: Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*. Viena: Passagen Verlag, 2007.

_____. *Elfriede Jelinek: eine Einführung in das Werk*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.

_____. „Fukushima oder die Musik der Zeit. Zu Elfriede Jelineks Bühnenstück *Kein Licht*“. In: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 58(3), 2012, 325-350. Disponível em <http://www.baerbel-luecke.de/jelinek.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

_____. “Ökonomische Gewalt und Oikodizee: Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*”. In: *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek. Forschungszentrum* 2013. Viena: Praesens Verlag, 2013, 41-57.

Lüder, Sven. “(Mit) Autorität Beanstanden: *Die Kontrakte des Kaufmanns* von Elfriede Jelinek oder: Vom Wert des Werkes”, publicado no site *Autour de Jelinek. Regards croisés sur une artiste autrichienne* em 25 de outubro de 2014. Disponível em <http://jelinek.hypotheses.org/1064>, acesso em 13 jul. 2016.

Mayer, Verena e Kobert, Roland. *Elfriede Jelinek: Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

Morgan, Ben. “The limits of political hope in 1988: Jelinek’s *Wolken.Heim*. in context”. In: *Austrian Studies* 22, 2014, 166-182.

Nine, Keris. “Manoury - Kein Licht (Paris, 2017)”. In: *Opera Journal*, 25 out. 2017. Disponível em: <http://operajournal.blogspot.com/2017/10/manoury-kein-licht-paris-2017.html>, acesso em 28 ago 2019.

Paul, Georgina. “The Terrorist in the Theatre: Elfriede Jelinek’s / Nicolas Stemmann’s *Ulrike Maria Stuart* (2006)”. In: *German Life and Letters* LXIV(1), 2011, 122-132.

Pełka, Artur. “Elfriede Jelinek: Die österreichische (Literatur-)Insiderin aus dem, über das und im Abseits”. In: Krzysztof Ruchniewicz e Marek Zybura (orgs.). *Die höchste Ehrung, die einem Schriftsteller zuteil werden kann: Deutschsprachige Nobelpreisträger für Literatur*. Dresden: Neisse Verlag, 2007, 303-326.

Pflüger, Maja Sibylle. *Vom Dialog zur Dialogizität: Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen: Francke Verlag, 1995.

Poulton, M. Cody. “Antigone in Japan: Some responses to 3.11 at Festival/Tokyo 2012”. In: *Fukushima and the arts*. Abingdon: Routledge, 2017, 127-143

Radisch, Iris. Die Heilige der Schlachthöfe. In: *Die Zeit*, 14 out. 2004. Disponível em: https://www.zeit.de/2004/43/Jelinek_neu, acesso em 20 mar. 2021.

Remshardt, Ralf. “Fugitive Performance: Nicolas Stemmann’s *Die Schutzbefohlenen* and the Medial Matrix of Refugee Theatre”. In: *Critical Stages: The IATC journal*, nº 14, dez. 2016. Disponível em: <http://www.critical-stages.org/14/>. Acesso em 12 jan. 2018.

Richter, Falk. „Die neuen Kräfte, die wirksam werden: Ein Gespräch mit Falk Richter“. In: *Theater Heute, Jahrbuch* 2018. Disponível em: <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/archiv/artikel/die-neuen-kraefte-die-wirksam-werden/>, acesso em 20 mar. 2021.

_____. e Weinzettl, Sabrina. “Im ‘Erkenntnisrausch’: Zur Uraufführung von *Am Königsweg* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg”, Janke, Pia (org.). *Jelinek[Jahr]Buch: Elfriede Jelinek Forschungszentrum 2018-2019*. Viena: Praesens, 2019, 54-63.

Schlingensief, Christoph. “Unnobles Dynamit: Elfriede Jelinek”. In: Jelinek, Elfriede. *Bambiland; Babel: Zwei Theatertexte*. Reinbek: Rowohlt, 2004, 7-12

Schößler, Franziska. *Drama und Theater nach 1989: Prekär, interkulturell, intermedial*. Hanôver: Wehrhahn Verlag, 2013.

Schramm, Moritz. “Anlehnung und Differenz – Zum Verhältnis der Theaterästhetik von Elfriede Jelinek und Bertolt Brecht“. In: Arteel I. e Müller H.M. (eds.), *Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater?* Bruxelles: Contactforum, 2008, 59-70.

Szalay, Eva Ludwiga. “Of Gender and the Gaze: Constructing the Disease(d) in Elfriede Jelinek’s *Krankheit oder Moderne Frauen*“. In: *The German Quarterly* 74 (3), verão de 2001, 237-258.

Svandrlik, Rita. Il sofferto elogio della distanza. Nota al Discorso Nobel Im Abseits. In: Svandrlik, Rita (org.). *Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro*. Firenze: Firenze University Press, 2008. 149-152.

Tacke, Alexandra, Sie nicht als Sie'. Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek spricht „Im Abseits“. In: Christine Künzel e Jörg Schönert. *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, 191-207.

Thiele, Rita. “Nicht mal ein Wort rührt uns an“. In: Janke, Pia (org.). *Jelinek(Jahr)Buch: Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2012*. Viena: Praesens Verlag, 2012, 63-71.

Thomas, Rebecca S. “Subjectivity in Elfriede Jelinek’s ‘Clara S.’: Resisting The Vanishing Point“. In: *Modern Austrian Literature* 32(1), 1999, 141-158.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Abirached, Robert. *La crisis del personaje em el teatro moderno*. Trad. Borja Ortiz de Gondra. Madri: Publicaciones de la Asociacion de Directores de Escena de España, 1994.

Adorno, Theodor. *The Jargon of Authenticity*. Trad. Knut Tarnowski e Frederic Will. Evanston: Northwestern University, 1973.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982 (a).

_____. “Trying to understand Endgame“. Trad. Michael T. Jones. In: *New German Critique*, nº 26, Primavera/verão de 1982 (b), 119-150.

_____. *Notes to literature*, vol. 2. Trad. Shierry Weber NicholSEN. Nova York: Columbia University Press, 1992.

_____. “O ensaio como forma“. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida, São Paulo: Editora 34, 2003, 15-45.

_____. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida lesada*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Adorno, Theodor e Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Agamben, Giorgio. “Che cosa resta?”. Disponível em: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta>. Acesso em 26 jun. 2017.

_____. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Pulcinella Or Entertainment for Children*. Trad. Kevin Attell. Calcutá: Seagull Books: 2018.

Almeida, Jorge de. “Quem tem medo de Schoenberg?”. OSESP Ensaios, 1 de setembro de 2015. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=39>, acesso em 14 out. 2020.

Badiou, Alain. *On Beckett*. Trad. Bruno Bosteels. Manchester: Clinamen Press, 2003.

Badiou, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. *Trump*. Cambridge: Polity, 2019.

Barrett, James. *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2002.

Barthes, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Aula: Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Bataille, Georges. “Pegar ou largar”. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. In: *Polichinello: revista literária* 15, jan. 2014, 12.

_____. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. “O baixo materialismo e a gnose”. In: *Documents: Georges Bataille*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, 153-163.

Bauman, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo, vol. 1: Fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

Beckett, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Como é*. 2003. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.

Benjamin, Jessica. *The bonds of love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. Nova York: Pantheon Books, 1988.

Benjamin, Walter. “O caráter destrutivo”. Trad. José Carlos Martins Barbosa. In: *Rua de mão única. Obras escolhidas, volume 2*. São Paulo: Brasiliense, 1987, 235-7.

_____. “Karl Kraus”. In: *Gesammelte Schriften*, Band II. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, 334-367.

_____. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. “Anotações de Svendborg, Verão de 1934”. Trad. Luciano Gatti. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada* 4(9), jul-dez 2010, 20-30.

_____. “Metafísica da Juventude: a conversa”. Trad. Isabela Pinho. In: *Artefilosofia* . 15 (29), set. 2020, 299-304.

_____. “Plumpes Denken“. Sem data. Disponível em: <http://www.textlog.de/benjamin-kritik-brecht-plumpes-denken.html>, acesso em 14 jul. 2016.

Birkenhauer, Theresia. *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur: Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*. Berlim: Vorwerk 8, 2005.

Boenisch, Peter. *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester: Manchester University Press, 2015.

Brandstetter, Gabriele e Peters, Sibylle (orgs.). *de figura: Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. Munique: Wilhelm Fink, 2002.

Brecht, Bertolt. “Pequeno órganon para o teatro”. In: *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Diário de trabalho, volume I: 1938-1941*. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Teatro completo, vol. 4*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. *Teatro completo, vol. 5*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 (a).

_____. *Teatro completo, vol. 6*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 (b).

_____. *Teatro completo, vol. 9*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Brown, Wendy. *Politics out of History*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

_____. *Cidadania Sacrificial: Neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade*. Trad. Juliane Bianchi Leão. Rio de Janeiro/Copenhague: Zazie Edições, 2018

_____. *In the Ruins of Neoliberalism: The rise of antidemocratic politics in the West*. Nova York: Columbia University Press, 2019.

Bürger, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

_____. *Giving an account of oneself*. Nova York: Fordham University Press, 2005.

_____. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Nova York: Routledge, 2006.

_____. *Bodies that Matter: On the discursive limits of ‘sex’*. Nova York: Routledge, 2011.

Campanile, Anne “„Die Diskurse kommen und gehen, der Appetit bleibt!“: Kannibalismus im Theater der Nachkriegszeit: Georg Tabori, Werner Schwab, Libuse Monikova, Heiner Müller”.

In: Fulda, Daniel e Pape, Walter (eds.). *Das andere Essen - Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001, 445-481.

Cassin, Barbara. *Ensaio sofisticos*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.

_____. “Barbarizar” e “cidadanizar” ou Não se escapa de Antifonte (O *Sobre a verdade*, tradução e comentário)”. In: Cassin, Barbara, Loraux, Nicole e Peschanski, Catherine. Gregos, bárbaros, estrangeiros: A cidade e seus outros. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, 98-123.

_____. *O efeito sofisticado: sofisticado, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Jacques el sofista: Lacan, logos y psicoanálisis*. Trad. Irene Miriam Agoff. Buenos Aires: Manantial, 2013.

_____. *Sophistical practice: toward a consistent relativism*. Nova York: Fordham University Press, 2014.

_____ e Badiou, Alain. *Heidegger: O nazismo, as mulheres, a filosofia*. Trad. Maria Inês Duque Estrada. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2011.

Caverno, Julia. “The Messenger in Greek Tragedy”. *The Classical Journal* 12(9), 1917, 263-270.

Chauí, Marilena. “Participando do Debate sobre Mulher e Violência”. In: Franchetto, Bruna, Cavalcanti, Maria Laura e Heilborn, Maria Luiza (org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher*, vol. 4. São Paulo: Zahar, 1985, 23-62.

_____. *Repressão sexual: Essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos; Madri: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

Coli, Jorge. “Pelas Ruas”. In: *Folha de S. Paulo*, 28 dez. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2812200809.htm>, acesso em 20 mar. 2021.

Copjec, Joan. *Read my desire: Lacan against the historicists*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

Cossi, Rafael Kalaf e Dunker, Christian Ingo Lenz. In: Greiner, Christine (org.). *Leituras de Judith Butler*. São Paulo: Annablume, 2016, 59-88.

Davis, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

Debord, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Trad. Estela do Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Derrida, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *Of hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. Trad. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2000.

_____. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009, 339-365.

_____. “A lei do gênero”. Trad.: Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. In: *Revista TEL* 10(2), jul./dez. 2019, 250-281.

Didi-Huberman, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

Dort, Bernard. “A representação emancipada”. Trad. Rafaella Uhiara. In: *Revista Sala Preta* 13(1), junho de 2013, 47-55.

Dunker, Christian. “O Discurso do Capitalista: Espectros de Marx em Milão”. In: *Teoría y Crítica de la Psicología* 13, 2019, 108-130.

Düttman García, Alexander. *Philosophy of Exaggeration*. Trad. James Phillips. Nova York: Continuum, 2007.

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.

Eurípides. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Favaretto, Celso. “Por entre rastros e restos”. *Cadernos Benjaminianos* 7, 2013, 70-76.

_____. “Arte como possibilidade política (ainda) (porém)”: Entrevista a Leticia Botelho e Talita Trizoli. *Revista-Valise* 6(11), julho de 2016, 145-166.

Faye, Jean-Pierre. *Introdução às linguagens totalitárias: teoria e transformação do relato*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Féral, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. Trad. Lígia Borges. In: *Revista Sala Preta* 8(1), 2008, 197-210.

Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. Abingdon: Routledge, 2005.

_____. *Dionysus resurrected: performances of Euripides’ The Bacchae in a globalizing world*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.

Foster, Hal. *Bad New Days: Art, criticism, emergency*. Londres: Verso, 2015 (recurso digital).

_____. *What comes after farce?* Londres: Verso, 2020 (recurso digital).

Foucault, Michel. *História da sexualidade, vol. 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

Freud, Sigmund. *Obras completas, volume 7: O chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- _____. *Obras completas, volume 13: Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Fuegi, John. *Bertolt Brecht: Chaos, according to plan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Gallop, Jane. *The Deaths of the Author: Reading and Writing in Time*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Gasché, Rodolphe. *Un arte muy frágil: Sobre la retórica de Aristóteles*. Trad. Rogelio Gonzalez. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010.
- Gatti, Luciano. “O Fatzer de Brecht e o Fatzer de Müller”. In: *Artefilosofia* 15, dez 2013, 95-118.
- Geiselberger, Heinrich (org.). *The Great Regression*. Cambridge: Polity, 2017.
- Giglioli, Daniele. *Crítica da Vítima*. Trad. Pedro Fonseca. Belo Horizonte, Âyiné, 2016 (recurso digital).
- Girard, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Editora da Unesp, 1990.
- _____. “Perilous Balance: A Comic Hypothesis”. In: *MLN* 87(7), dez. 1972, 811-826.
- Goethe, J. W. von. *Fausto zero*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- Grimm, Jakob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815*, tomo 2. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- Gronau, Barbara. “Performing stasis”. In: Reihold Göring, Barbara Gronau, Ludger Schwarte (eds.). *Aesthetics of Standstill*. Berlim: Steinberg Press, 2019, 12-29.
- Groys, Boris. “The truth of art”. In: *e-flux journal*, nº 71, mar. 2016 (a). Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/>. Acesso em 17 jan. 2018.
- _____. “Towards the new realism”. In: *e-flux journal*, nº 77, nov. 2016 (b). Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>. Acesso 8 jan. 2018.
- _____. *Into the flow*. Londres: Verso, 2016 (c) (recurso digital).
- Gulina, Olga. “Russians’ Investments in the West”. In: *Intersection Russia/ Europe/ World*. Publicado em 27 de abril de 2016. Disponível em: <http://intersectionproject.eu/article/economy/russians-investments-west>. Acesso em 13 jan. 2018.
- Hamacher, Werner. “Aformativo, greve: a ‘crítica da violência’ de Benjamin”. In: Benjamin, Andrew e Osborne, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, 122-148.
- _____. “Guilt History: Benjamin's Sketch ‘Capitalism as Religion’”. In: *Diacritics* 32(3-4), Fall-Winter 2002, 81-106.
- _____. *Two Studies of Friedrich Hölderlin*. Stanford: Stanford University Press, 2020.
- Han, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

- Hawkes, David. *The Faust Myth: Religion and the Rise of Representation*. Nova York: Palgrave, 2007.
- Haß, Ulrike. “Die zwei Körper des Theaters. Protagonist und Chor”. In: Tatari, Marita (org.). *Orte des Unermesslichen : Theater nach der Geschichtsteleologie*. Zurique: Fiaphanes, 2014, 139-159.
- _____. “Chor_Figur und Grund”. In: Bodenburg, Julia, Grabbe, Katharina e Haitzinger, Nicole (org.). *Chor-Figuren: Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg: Rombach, 2016, 115-130.
- _____. *Kraftfeld Chor: Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*. Berlim: Theater der Zeit, 2020.
- Hegel, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*, Parte I. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.
- Heidegger, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- Hinrichs, Fabian. “Laudatio auf Benny Claessens“. In: *Der Tagesspiegel*, 23 mai 2018. Disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/laudatio-auf-benny-claessens-die-kunst-sitzt-im-kerker/22586896.html>. Acesso em 10 fev. 2020.
- Hölderlin, Friedrich. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Hyppolite, Jean. *Genesis and structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*. Trad. Samuel Cherniak e John Heckman. Evanston: Northwestern University Press, 1974.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the other woman*. Trad. Gillian Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985 (a).
- _____. *This sex which is not one*. Trad. Catherine Porter e Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985 (b).
- Iwata-Weickgenannt, Kristina e Geilhorn, Barbara. “Negotiating nuclear disaster: An introduction”. In: *Fukushima and the arts*. Abingdon: Routledge, 2017, 1-20.
- Jameson, Fredric. *The prisonhouse of language: a critical account of structuralism and Russian formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- _____. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. Trad. Vinicius Dantas. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, nº 12, 16-26, 1985.
- _____. “Cognitive Mapping”. In: Nelson, Cary e Grossberg, Lawrence (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988, 347-360.
- _____. “Marx's Purloined Letter”. In: Derrida, Jacques et al. *Ghostly demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. Londres: Verso, 2008, 26-67.
- _____. “Eurotrash or Regieoper?”. In: *The Ancients and the Postmoderns: On the Historicity of Form*. Londres: Verso, 2015, 181-203.
- Kafka, Franz. “An Robert Klopstock“. In: *Franz Kafka: Briefe und Tagebücher*, sem data. Disponível em: <http://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1921/br21-020.htm>. Acesso em 16 mai. 2021.
- Kamuf, Peggy. *Signature Pieces: On the Institution of Authorship*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Kehl, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

_____. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

Kimura, Saeko. “La littérature après Fukushima” *Rue Descartes* 2016/1 n° 88, 32-47.

Kindt, Tom. *Brecht und die Folgen*. Stuttgart: J.B.Metzler, 2018.

Klein, Naomi. *No Is Not Enough: Resisting Trump’s Shock Politics and Winning the World We Need*. Chicago: Haymarket Books, 2017 (recurso digital).

Klemperer, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Trad. Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009 (recurso digital).

Kluge, Alexander e Negt, Oskar. *History & Obstinacy*. Trad. Richard Langston et al. Nova York: Zone Books, 2014.

Kon, Artur Sartori. “Apesar de tudo: Didi-Huberman, ética e estética”. In: *Paralaxe* 4(1), 2016, 3-21.

_____. *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2017 (a).

_____. “Antiteatrodocumentário: Verdade e ficção em *Conversas com meu pai*, de Janaína Leite e Alexandre Dal Farra”. In: *Revista Viso*, n° 21, jul-dez 2017 (b), 28-47.

_____. “Tragédia e comédia em Alenka Zupančič: psicanálise, estética e política”. In: *Anais do III Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: As artes entre urgência e inoperância, 04 a 06 de setembro de 2017*. São Paulo: FFLCH/USP, 2017 (c), 101-110.

_____. “Defesa de ditador parecia impeditivo para Peter Handke ganhar o Nobel”. In: *Folha de S. Paulo*, 10 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/defesa-de-ditador-parecia-impeditivo-para-peter-handke-ganhar-o-nobel.shtml>, acesso em 20 mar. 2021.

_____. “Mímesis, contemplação, autonomia: Experiência (e) estética na releitura de Adorno por certa terceira geração da Escola de Frankfurt”. In: *Dissonância: Revista de Teoria Crítica* 3(2), 2019, 46-84.

_____. “Literatura na Quarentena: Peter Handke”. In: *A terra é redonda*, 18 abr. 2020 (a). Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/literatura-na-quarentena-peter-handke/>, acesso em 20 mar. 2021.

_____. “Em defesa de Baco contra seus admiradores”. In: *Revista Sala Preta* 20(2), 2020 (b), 145-169.

_____. “Fantasmas de um vivo futuro: memória e história em *Depois dos últimos dias*, de Christoph Marthaler”. In: *Cadernos de Letras da UFF* 31(6), 2020 (c), 137-159.

_____. “Prólogo terminável e interminável (sobre as primeiras peças de Peter Handke)”. In: *Pandaemonium Germanicum* 24(43), 2021, 111-138.

Koopman, Helmut. “Goethe, Faust und die Aufklärung: Zur Klärung einiger zentraler Begriffe”. In: *Nachgefragt: Zur deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt: Klostermann, 2013.

- Kott, Jan. *The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*. Trad. Boleslaw Taborski e Edward J. Czerwinski. Londres: Eyre Methuen, 1974.
- Koudela, Ingrid. “Os Fantasmas de Heiner Müller”. In: *Revista USP* 35, set/nov 1997, 182-185.
- Krämer, Sybille. *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*. Trad. Anthony Enns. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015.
- _____. “Connecting Performance and Performativity”. In: Cull, Laura e Lagaay, Alice (eds.). *Encounters in Performance Philosophy*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014, 223-237.
- Kraus, Karl. *Wolkenkuckucksheim: Phantastisches Versspiel in drei Akten*. Viena: Verlag “Die Fackel”, 1923.
- _____. *Die Sprache*. Munique: Kösel Verlag, 1962.
- _____. *Os últimos dias da humanidade*. Trad. António Sousa Ribeiro. Lisboa: Antígona, 2003.
- Lacan, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- _____. *Televisão*. Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *A Identificação: seminário 1961-1962*. Trad. Ivan Corêa e Marcos Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.
- _____. *Estou falando com as paredes: conversas na Capela de Sainte-Anne*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- Le Brun, Annie. *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário*. Trad. Fábio Ferreira de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- Lecerle, Jean-Jacques. *The violence of language*. Londres: Routledge, 1990.
- _____. *A marxist philosophy of language*. Leiden/Boston: Brill, 2006.
- _____. “Théorie de la hantise”. In: *Tropismes 14*. Université Paris X – Nanterre, 2007, 5-31. Disponível em: <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/tropismes/article/view/385>, acesso em 20 mar. 2021.
- _____. “Les mots étrangers sont les juifs de la langue”. In: Emily Eells, Christine Berthin e Jean-Michel Déprats (orgs.). *L'étranger dans la langue*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2013, 17-36.
- _____. “Du style philosophique. À propos de Jacques Rancière”. In: *Diacritik*, 22 abr. 2021. Disponível em: <https://diacritik.com/2021/04/22/du-style-philosophique-a-propos-de-jacques-ranciere/>. Acesso em 16 mai. 2021.
- Lehmann, Hans-Thies. *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1991.

_____. “Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters): Überlegungen zum postdramatischen Theater”. In: Menke, Christoph e Rebentisch, Juliane (orgs.). *Kunst – Fortschritt – Geschichte*. Berlim: Kadmos, 2006, 169-177.

_____. “Motivos para desejar uma arte da não-compreensão”. Trad. Stephan Baumgärtel. In: *Revista Urdimento* 9, Universidade Estadual de Santa Catarina, abril de 2008, 141-149.

_____. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Trad. Priscila Nascimento e Werner S. Rothschild. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. “Some notes on postdramatic theatre, a decade later”. In: Bellisco, Manuel e Cifuentes, María José (eds.). *Repensar la dramaturgia: Errancia y Transformación*. Murcia: Centro Párraga, 2010, 311-349.

_____. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekkind. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. “Notes sur le dialogue”. In: *Théâtre/Public* 206, 2012, 74-75.

_____. “Teatro Pós-dramático, doze anos depois”. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 3(3), Porto Alegre, set./dez. 2013, 859-878.

_____. “Die postdramatische Chance der Autoren”. In: *Heidelberger Stückemarkt (Nachtkritik.de)*, abr. 2014. Disponível em: <http://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/2014/index.php/debatte/hans-thies-lehmann>, acesso em 20 mar. 2021.

_____. *Brecht lesen*. Berlim: Theater der Zeit, 2016.

_____. *Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema...: Postdramatische Poetiken bei Jelinek und anderen*. Viena: Vienna University Press, 2017.

Lehmann, Hans-Thies e Lethen, Helmut. „Ein Vorschlag zur Güte [Zur doppelten Polarität des Lehrstücks]“. In: Steinweg, Reiner. *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978, 302-318.

Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

Lunaček, Izar. “A comedy of horrors: On humor, escapism, despair, the uncanny and comedy’s happily horrible hierophany”. S: *Journal of the Jan van Eyck Circle for Lacanian Ideology Critique* 6 & 7 (2014), 24-37.

Machado, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

Malabou, Catherine. *Changer de différence: Le féminin et la question philosophique*. Paris: Galilée, 2009.

Meinhof, Ulrike. “Natürlich darf geschossen werden”. In: *Der Spiegel*, nº 25, 15 de junho de 1970, 74-5, disponível em: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/44931157>, acesso em 11 fev. 2018.

Menke, Christoph. “Théorie critique et connaissance tragique”. *Rue Descartes* (23), 27-45, 1999.

- _____. “Christoph Menke”. In: *parallax* 9(3), 2003, 53.
- _____. *Reflections of equality*. Trad. H. Rouse e A. Denejkine. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- _____. *La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. Trad. Remei Capdevila Werning. Madri: A. Machado Libros, 2008.
- _____. “Práxis e Jogo: comentários acerca da dialética de um teatro pós-vanguarda” In: *Urdimento* 1(14), 2010, 11-19.
- _____. *Estética y negatividad*. Trad. G. Leyva. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- _____. *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 2014.
- _____. *Am Tag der Krise: Kolumnen*. Colônia: August Verlag, 2018.
- _____. “The Standstill of Habit: The Beginning of Liberation”. In: Görling, Reinhold, Gronau, Barbara e Schwarte, Ludger (eds.). *Aesthetics of Standstill*. Berlim: Sternberg Press, 2019, 106-122.
- Meschonnic, Henri. “Pour en finir avec le mot ‘Shoah’”. *Le monde*, 19 fev. 2005, disponível em: https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/02/19/pour-en-finir-avec-le-mot-shoah-par-henri-meschonnic_398817_3232.html, acesso em 20 mar. 2021.
- Milner, Jean-Claude. *Constats*. Paris: Folio, 2002.
- _____. *O amor da língua*. Trad. Paulo Sérgio de Souza Júnior. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- Mlika, Sadie. “The Maxim Gorki Theatre: Renegotiating the Relationship between Politics and Performance”. *Compass Research Journal*, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/38209521/Politics_of_German_Theatre.docx.
- Moder, Gregor. “After Catastrophe: From Beckett to Žižek”. In: *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique* 6-7, 2014, 1-11.
- Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- Moura, Aline Beltrame. “A ‘naturalização de massa’ na Romênia e a ‘venda’ da Nacionalidade de Estados-membros da União Europeia: reflexões sobre o uso político e econômico do instituto jurídico da nacionalidade”. In: *Seqüência*, nº 71, Florianópolis, dez. 2015, 279-302.
- Müller, Heiner. *Gesammelte Irrtümer 1*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1986.
- _____. *Fautes d'impression*. Trad. Jean Jourdheuil et al. Paris: L'Arche, 1991.
- _____. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. Trad. Karola Zimmer. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- _____. “Prefácio”. In: Brecht, Bertolt. *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2002, 11-17.

- _____. *Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.
- _____ e Heise, Wolfgang. „Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise”. Trad. José Galisi Filho. In: *Magma*, n 3, 1996, 97-116.
- Munslow, Alun. *The aesthetics of history*. New York: Routledge, 2019.
- Musil, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- Nägele, Rainer. “Peter Handke: Aspekte eines experimentellen Theaters”. In: *Colloquia Germanica* 14(3), 1981, 220-228.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*. Paris: Galilée, 2012.
- Nelson, Gillian. “Vampiric discourse in Emily Brontë’s *Wuthering Heights*”. In: *Victorian Network* 1(1), 2009. Disponível em: <http://www.victoriannetwork.org/index.php/vn/article/view/File/9/9>.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.
- _____. *A gaia ciência*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Ovídio. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Pavón-Cuellar, David. ‘Extimacy’. In: Thomas Teo (ed.). *Encyclopedia of Critical Psychology*. New York: Springer, 2014, 661-664.
- _____. *Marxisme Lacanien: Éléments de Marxisme Lacanien, Idées pour un Marxisme Lacanien*. Paris : Psychophores, 2009.
- Pekovics, Michael. “Rechnitz: Grabungen bringen kein Ergebnis, aber Suche geht weiter”. In : *Kurier*, 7 mar 2019. Disponível em: <https://kurier.at/chronik/burgenland/rechnitz-grabungen-bringen-kein-ergebnis-aber-suche-geht-weiter/400427669>, acesso em 30 jul. 2019.
- Pensky, Max. “Radical Critique and Late Epistemology: Tocqueville, Adorno, and Authoritarianism”. In: Brown, Wendy, Gordon, Peter e Pensky, Max. *Authoritarianism: Three Inquiries in Critical Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018 (recurso digital).
- Perloff, Marjorie. *Edge of Irony: Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- _____. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *A escada de Wittgenstein: A linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Trad. Elizabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. “The Conceptualist Turn: Wittgenstein and the New Writing”. In: Andersson, Andrea (ed.). *Postscript: Writing After Conceptual Art*. Toronto, University of Toronto Press, 2018, 27-40.

Pinho, Isabela. “Entre silêncio e tagarelice: esboço para uma linguagem feminina a partir da ‘Metafísica da juventude’”. In: *Artefilosofia* 15(29), set. 2020, 4-25.

Plass, Ulrich. “Patronizing the Crisis: Bernd Stegemann’s Dramaturgy of Critical Realism and Authoritarian Populism”. In: *The Brecht Yearbook* 45, 2018, 279-289.

Pondé, Luiz Felipe. *A era do ressentimento: uma agenda para o contemporâneo*. São Paulo: LeYa, 2014.

Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.

Power, Cormac. *Presence in play: A critique of theories of presence in the theatre*. Nova Amsterdã/York: Rodopi, 2008.

Raddatz, Frank. *Brecht frißt Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Berlim: Henschel Verlag, 2007.

Rancière, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris: Seuil, 2017.

_____. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: La fabrique, 2014.

_____. *La méthode de l’égalité : entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. Montrouge: Bayard, 2012.

_____. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011.

_____. “Povo ou multidões?”. Trad. Cláudia Muller Sachs. In: *Urdimento* 2(15), 2010, 61-66.

_____. *Et tant pis por les gens fatigués: entretiens*. Paris: Amsterdam, 2009 (a).

_____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009 (b).

_____. 2009 (c). “Que peut être aujourd’hui un théâtre politique?” Disponível em: https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/07/10/que-peut-etre-aujourd-hui-un-theatre-politique-par-jacques-ranciere_1217511_3232.html, acesso em 20 mar. 2021.

_____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O desentendimento: filosofia e política*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. “Politics, Identification, and Subjectivization”. In: *October* 61, verão de 1992, 58-64.

- _____. “Le gai savoir de Bertolt Brecht”. In: *L’Herne* nº 35/1, 1979.
- Rebentisch, Juliane. “Realismus heute: Kunst, Politik und die Kritik der Repräsentation”. In: Klinger, Cornelia (ed.). *Blindheit und Hellsichtigkeit: Künstlerkritik and Politik und Gesellschaft der Gegenwart*. Berlin: De Gruyter, 2014 (a), 245-262.
- _____. *Die Kunst der Freiheit: Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014 (b).
- Rodrigues, Carla. *Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade: sobre ética e política em Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Nau, 2013.
- Romanska, Magda. “Body: Tadeusz Kantor and the Posthuman Stage”. In: Boyle, Michael Shane, Cornish, Matt e Woolf, Brandon (eds.). *Postdramatic Theatre and Form*. Londres: Methuen, 2019, 81-95.
- Ronell, Avital. *Stupidity*. Chicago: University of Illinois Press, 2002.
- Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- Ruda, Frank. “Was ist das Reale des zeitgenössischen Realismus?”. In: Link, Dirck et al. (orgs.). *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Berlin: Diaphanes, 2010, 159-174.
- Ryngaert, Jean-Pierre e Sermon, Julie. *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois: éditions THÉÂTRALES, 2006.
- Safatle, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paul: Boitempo, 2008.
- _____. *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. “Permanecer histórica: sexualidade e contingência a partir do caso Dora”. In: *Ágora* XIX(3), set/dez 2016, 377-391.
- _____. *Só mais um esforço*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- _____. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 (a) (recurso digital).
- _____. “Crítica da autonomia: liberdade como heteronomia sem servidão”. In: *discurso* 49(2), 2019 (b), 21-41.
- Saison, Maryvonne, *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris-Montreal: L’Harmattan, 1998
- Sánchez, José. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L’avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: Éditions de l’Aire, 1981.
- _____. “Szondi e a sobrevivência do drama no teatro”, entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, 14 de março de 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,szondi-e-a-sobrevivencia-do-drama-no-teatro,848272>. Acesso em 13 out. 2020.
- _____. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Schiller, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

W.G. Sebald. *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Salzburg e Viena, Residenz Verlag, 1985.

_____. *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1991.

Seeh, Manfred. “Gerichtsthiller: Lebenslange Haft für ‘Axt-Mörder’”. Publicado em Die Presse, 7 de novembro de 2008. Disponível em: http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/428670/Gerichtsthiller_Lebenslange-Haft-fur-AxtMorder, acesso em 15 jul. 2016.

Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Trad. Sebastián Pereira Restrepo. Madri: Katz, 2010.

_____. “Standstills in Motion: in Cinema and Elsewhere” In: Reihold Göring, Barbara Gronau, Ludger Schwarte (eds.). *Aesthetics of Standstill*. Berlim: Steinberg Press, 2019, 270-282.

Scheit, Gerhard. *Kritik des politischen Engagements*. Freiburg: Ça Ira, 2016.

Soler, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 (recurso digital).

_____. *Lacan: the unconscious reinvented*. Trad. Esther Faye and Susan Schwartz. Londres: Routledge, 2012.

_____. *Lacan Reading Joyce*. Trad. Devra Simiu. Londres: Routledge, 2018.

Souza, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “From Ghostwriting”. In: Blanco, María del Pilar e Peeren, Esther (eds.). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Londres: Bloomsbury, 2013, 317-334.

Stallybrass, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.

Stavrakakis, Yannis. *Lacan and the political*. Londres: Routledge, 1999.

Steiner, George. “The Hollow Miracle”. In: *George Steiner: A reader*. Nova York: Oxford University Press: 1984, 207-220.

Stemann, Nicolas. “Wir sind Ödipus: Überlegungen zum politischen Theater der Gegenwart”. In: *Theater heute* 03/2016, 36-38.

Šumič-Riha, Jelica. “Infinitization of the Subject”. In: *Filozofski vestnik*, vol. XXX, nº 2, 2009, 247-278.

Szondi, Peter. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.

_____. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001. [2ª edição: 2011, Trad. Raquel Imanishi Rodrigues.]

_____. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- Tchekov, Anton. *A gaivota*. Trad. Fiamas Pais Brandão. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- Tomšič, Samo. "Risa y capitalismo". In: *Teoría y Crítica de la Psicología* 13, 2019, 4-23.
- _____ e Zevnik, Andreja (orgs.). *Jacques Lacan between psychoanalysis and politics*. Londres: Routledge, 2016.
- Treize, Thomas. Unspeakable. In: *The Yale Journal of Criticism* 14(1), Spring 2001, 39-66.
- Virilio, Paul. "Préface". In: *Terre Natale: Ici commence ailleurs*. Paris: Actes Sud/Fondation Cartier, 2009, 7-8.
- Vogl, Joseph. *The specter of capital*. Trad. Joachim Redner e Robert Savage. Stanford: Stanford University Press, 2015.
- Watt, Ian. *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Ziarek, Ewa Płonowska. *Feminist aesthetics and the politics of modernism*. Nova York: Columbia University Press, 2012.
- Ziarek, Krzysztof. *Language after Heidegger*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Žižek, Slavoj. *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: (but Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Londres: Verso, 1992.
- _____. *The ticklish subject: The absent centre of political ontology*. Londres: Verso, 2000.
- _____. *Living in the End Times*. Londres: Verso, 2010.
- _____. *Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism*. Londres: Verso, 2012.
- _____. *Incontinence of the void: economico-philosophical spandrels*. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- Zupančič, Alenka. "The Apocalypse is (still) disappointing". *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique* 10 & 11 2017/18, 16-30.
- _____. *What is sex?* Cambridge: The MIT Press, 2017.
- _____. *The Odd One In: On Comedy*. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- _____. "The concrete universal and what comedy can tell us about it". In: Slavoj Žižek (org.). *Lacan: The silent partners*. Londres: Verso, 2006, 171-197.
- _____. "Ethics and tragedy in Lacan". In: *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 173-190.
- _____. *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. Londres: Verso, 2000.