



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

Ambiente e Mimetismo – acerca de “Ella”, peça teatral de Herbert Achternbusch

Maria Aparecida Barbosa

Como citar: BARBOSA, M. A. Ambiente e Mimetismo – acerca de “Ella”, peça teatral de Herbert Achternbusch. *In:* VACCARI, U. R. (org.). **Arte & Estética**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019. p. 59-70.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p59-70>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

AMBIENTE E MIMETISMO – ACERCA DE “ELLA”, PEÇA TEATRAL DE HERBERT ACHTERNBUSCH

Maria Aparecida Barbosa

“RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA”

O professor e crítico literário W. G. Sebald (1944–2001) acalentou durante anos um projeto de “Reconstrução da Memória” (SCHÜTTE, 2014, p. 367) concernente à expressão alemã do pós-guerra. Em detrimento desse projeto a que se referia desde o início dos anos 80, ele escreve os ensaios sobre literatura austríaca, sobre Peter Weiss; tanto se detém nas histórias folclóricas de judeus que viveram em guetos, como na literatura dos judeus assimilados etc. Provoca conturbada polêmica com *Luftkrieg und Literatur*, de 1997, o único ensaio crítico publicado no Brasil (*Guerra aérea e literatura*), em que investiga as descrições da destruição e sua representação literária por diversos autores. No início do ensaio, sentencia: na preocupação em retocar a imagem à maneira como queria se autopromover *reside [...] uma das razões mais importantes para a incapacidade de toda uma geração* <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p59-70>

de autores alemães em registrar aquilo que viram e preservá-lo para a nossa memória. (SEBALD, 2011, p. 9).

A crítica literária de Sebald acusa, além disso, o debate da passagem do século XIX ao XX de negligenciar muitas vozes emergentes da ficção, devido às preferências eróticas, manifestações rebeldes, revolucionárias. Por considerá-las pervertidas o debate teria privilegiado o florescimento de uma poesia mais conformada. No sentido de denunciar essa arbitrariedade, Sebald recuperou e valorizou vieses que Schütte, numa alusão ao ensaio de Deleuze e Guattari sobre Kafka, denomina “menores” (SCHÜTTE, 2016, p. 10). Um desses vieses foi o da poesia dos doentes mentais.

Quando da análise do corpus de poemas de Ernst Herbeck, um poeta que vivia internado na Clínica Psiquiátrica de Klosterneuburg e escrevia sob o pseudônimo Alexander, o crítico Sebald constata a aridez do terreno em termos de força imaginativa e a suscetibilidade em termos de desintegração linguística, o que induz a leitura à valorização antes da fantasia mais acessível que da incoerente linguagem de signos herméticos do texto. A tentativa de construir a compreensão semântica do eixo paradigmático – o eixo dos elementos comutáveis, variáveis, substituíveis na leitura – somente seria legítima, adverte em “Eine kleine Traverse – das poetische Werk Ernst Herbecks” (rasteira ardilosa – a obra poética de Ernst Herbeck), se o procedimento parte da consciência do intérprete de que sua leitura não é menos frágil do que as digressões líricas com que se depara (SEBALD, 1994, p. 131). Esses “pontos cegos” são também recorrentes na literatura canônica, em Kafka por exemplo. A leitura legítima desses textos deve partir da modéstia, da consciência das próprias limitações.

Embora não tenha desenvolvido de modo sistemático o “Projeto de Reconstrução da Memória”, em linhas gerais Sebald o conduz, sim, uma vez que se volta a escritores que jamais se alçariam a cânones literários¹, como é o caso do poeta Ernst Herbeck. Outro objeto que

¹ O artigo “Por uma germanística “menor” marca a coincidência biográfica, ao mostrar que Sebald, originário de uma região provinciana no sudoeste da Baviera, elegeu para a formação acadêmica objetos - a literatura de Carl Sternheim e de Alfred Döblin -, que de certo modo determinam a carreira acadêmica na University of East Anglia, distante das metrópoles (SCHÜTTE, 2016, p. 10).

demonstra essa condução coerente é Herbert Achternbusch (1938–), artista autodidata de Munique, atuante nos segmentos: roteiro e direção de cinema, teatro, atuação em teatro e cinema, pintura, literatura. Foi através dos artigos de Sebald que tive acesso à obra de Achternbusch.

TERCEIRA PESSOA QUALQUER

Esta minha pesquisa pontual parte do convite do grupo “Teatro sim, por que não?” para traduzir um texto de Herbert Achternbusch, cujos direitos foram comprados da Editora Suhrkamp com vistas à uma encenação teatral em Santa Catarina. “Ella” foi publicado pela primeira vez em *Happy oder der Tag wird kommen* (1977), e é um texto da peça homônima que em 1978 estreou no palco. Em 1978 o mesmo texto sai na série SuhrkampTheatertext e em 1986, integra a coletânea de narrativas *Die Atlantikschwimmer*.

Atribuir a um texto narrativo num contexto posterior a qualificação de peça de teatro é um procedimento habitual de Achternbusch, “Ella” se enquadra nessa flexibilidade de gênero textual. Uma narrativa reversível pode igualmente se reverter em roteiro de filme, flexibilidade que pode ser ilustrada pelos seguintes pares: o romance “Die Stunde des Todes” (a hora da morte), mais tarde “Das Andechser Gefühl” (o sentimento de Andech), “Land in Sicht” (terra à vista) e o filme de mesmo nome. São todos esses textos identificados num primeiro momento dentro do gênero textual narrativa épica ou romance e que, num passe de mágica, adquirem o epíteto de roteiro de filme. Sucede, além disso, que narrativas sejam empregadas dentro do gênero textual peça radiofônica.

Numa primeira leitura de “Ella”, por ora independente de informações provenientes das interpretações das encenações realizadas ou que ensejem a próxima, que se encontra em estágio de gestação em Florianópolis; verifico aspectos filológicos desse registro:

- marcas dialetais: kinnt (para o verbo können),
- declinações divergentes da norma: a preposição “mit” vem complementada por Nominativ/a preposição “nach” assume

- função conjuntiva etc.,
- ambiguidades semânticas,
 - alterações da sintaxe, como estruturas de formação do pretérito recorrendo verbos auxiliares trocados, (“haben” ao invés de “sein” ou vice-versa),
 - elipses/anacolutos que quebram o encadeamento sintagmático,
 - repetições, redundâncias às raias da figuração patológica.

Coloca-se primeiramente a questão quanto à artificialidade ou naturalidade desses usos, em seguida, quanto à sua função. Fica evidente a oralidade no texto escrito o que vem naturalmente ao encontro da forma dramática. Embora o monólogo tenha a marca épica, a narrativa vem intercalada por marcas de conectividade, uma interlocução intermitente requestada e que permanece sem respostas, nas situações eventuais quando a personagem faz os gestos de erguer a xícara e oferecer café.

Nesses gestos de interlocução, a protagonista Ella volta e meia demonstra que aprecia o consumo do café e que o bebe de preferência temperado com uma cápsula de cianeto. Com essa menção ao composto químico altamente letal, que na fala popular é designado cianureto, a personagem sinaliza sua disposição psíquica de desespero e anuncia passo a passo o trágico desfecho do suicídio – que de maneira anacrônica tem lugar logo na abertura da peça.

Tendo em vista que este artigo consiste num aprofundamento de certas questões preparatórias para a versão do texto ao português, antes de passar à análise detida apresenta a tradução da didascália e da primeira página do monólogo.

Didascália:

Sobre o palco há uma gaiola. Um galinheiro, fechado na frente por uma tela metálica. No fundo estão encolhidas galináceas brancas empoleiradas. Ao longo do lado direito se encontra uma cama. No centro há uma mesa atrás da qual Josef está de pé. Em cima da mesa, um despertador barato e grande tiquetaqueia em ruídos metálicos. Latas de café, um moedor de café elétrico, uma cafeteira e uma xí-

cara grande. Um fogareiro com uma panela cheia de água. Uma lata claramente destinada a cápsulas de veneno. Em primeiro plano e num degrau mais baixo e sombreado, Ella olha para uma televisão que transmite um programa de auditório. Fora da gaiola não há luz. Josef é o filho. Ele porta uma peruca improvisada de penas de galinha e veste um avental. Não deixa dúvida de que ele é a mãe. Manuseia sem cessar os vasilhames para o preparo do café. O café preparado, ele serve a si mesmo, a Ella e ao público. Depois ele embebe um cubo de açúcar com o cianeto, mexe e mexe, bebe, cai com estardalhaço. Isso alvoroça Ella que à visão do morto tomba, grita e, gritando, rasga o avental e corre nu em círculos pelo galinheiro até o apagar das luzes. Ella é a mãe. “Ella” é uma continuação de “Psicose”, de Hitchcock.

Josef: A história da minha vida, quer dizer, eu tenho uma. Nem bem cheguei ao mundo, meu pai já me excomungou. E assim decorreu minha juventude: pancada e chicotada, dos pais nenhum amor. Até que da mãe um pouco. Do pai, nada. Ele nem me via. Falou para minha irmã pisar no meu dedo. Esmurrar minha cabeça minha irmã não fez, porque ela falou: por que isso? Ela não fez nada de mal prá eu! A minha irmã ele puxou pelos cabelos, porque ela fumou uma quimba de cigarros, cê acredita? A coisa escambou e então ele arrastou ela da cama e pela escada. Aí eu pensei, vai acabar com ela. Saí dali, e gritei desse jeito: meu pai tá matando minha irmã! Meu pai tá matando minha irmã! A Dona Spät veio e ela falou: pelo amor de Deus, pára com isso, assim o senhor mata a menina. Aí ele parou. Eu não vim boa da cabeça prá esse mundo, porque ele me batia e continuou sempre me batendo mais e mais. De tanta surra acabei ficando boba. É, eu não vim pro mundo boa da cabeça. Eu sou débil mental e como débil mental me têm na conta de incapacitada. Isso foi em Zwiefalten. Débil mental, porque eu não podia assim fixar nada na cabeça. Entrei na escola como todo mundo. Sozinha não dou conta de resolver coisa nenhuma. Pr’ ocê ver, agora eu tenho que ir ao INSS por causa da aposentadoria. Certa vez me pagaram 108 reais a mais, e agora eu tenho que devolver isso. De onde é que vou tirar os 108 reais? Santo Deus e em Trüdering ele me casou com o criador de gado, para isso me colocou à venda. Agora tá na hora d’ ocê casar, porque na mãe também ele bateu até pôr prá correr. E aí ele pôs um negócio, um anúncio, e escreveu no anúncio desse jeito: procuro um homem para minha filha, dote 3000 reais, mas desse dinheiro o homem não viu nem cheiro. Então veio o homem. Então veio o homem. Ele tinha 49 anos. 49 anos de idade, e eu tinha 21. Morreu de enfisema no pulmão. O diabo que o levou. A sogra tava lá. O Bernhard tava lá. O Alois tava lá. E o Josef tava lá, o

hôme. Tudo irmão e a sogra. Assim descarado feito negócio de vacas é que ele tratou de tudo feito negócio de vacas. A coisa, aquilo foi primeiro em Trüdering, por isso primeiro ele foi para lá, primeiro se assanhou pela Lena, a Lena ele não conseguiu. Não não ela ela é que cê tem de casar, ela é que eu anunciei, o pai falou. Por nada nesse mundo ele sabia meu nome. Falou é “ela” o trato. A mãe esteve lá uma vez. Depois eu é que viajei e combinei o casamento. Em coisa, em Pfa, pr’aqueles lado’ é que nós casamos, lá. Onde tem a Santa Cruz. Então foi isso, casamo numa igreja grande. Mas agora num sei mais agora cê vê, meu sentido dispersa. Uma coisa eu sei ainda, como o padre falou pro’ Josef ele falou: essa é sua noiva? Mas ela ainda é uma criança. Não é possível que essa seja sua noiva. Eu era virgem. Inocente. Do mundo eu não sabia nadinha de nada. Isso foi em Weingarten! Weingarten! Weingarten. Lembro até hoje perfeitamente como o padre falou: essa é sua noiva? Mas ela ainda é uma criança. Ali na frente do criador. Eu tô sempre chamando ele de criador de gado, porque ele nunca passô disso. Falou assim mesmo, não é possível que seja sua noiva, ela é ainda uma criança. Eu tinha 21 anos. De jeito nenhum eu gostava dele. Agi alienada. Pensei: eu tenho que casar, porque o pai mandou. Eu não tinha nada a ver com aquilo. É, e ele foi logo me escoiceando. Por qualquer coisa que acontecesse! Que eu replicasse! Lá vinha ele me mandando a mão na cara. O outro tinha falado, cê casa com ele, para mudar lá prá cima. Até meus 21 anos eu não tinha tido contato nenhum com uma figura masculina. Eu era mesmo completamente inocente. Foi por isso que falei sim. Eu era uma alienada. O tempo foi passando e nessa história eu permaneci lá no alto três ou quatro anos. Três anos eu estive casada com o criador de vacas. Aí eu dei à luz o Josef, meu guri. (ACHTERNBUSCH, 1978, tradução nossa).

A leitura mais geral do texto de “Ella” permite ressaltar três fatores no texto: o percurso, a perambulação, os ambientes.

O percurso é de ordem biográfica. Emerge da constelação familiar, da violência paterna, dos espancamentos que provocam atrasos intelectuais “ich bin deppert worden” (“fiquei boba” – isso de tanto apañar), as surras do marido e, em consequência dos desajustes familiares que agora se imbricam com tantos fatores somatórios, as brigas com outros internos, pacientes, enfermeiras, superiores, detentos na prisão; numa interminável luta para a mera sobrevivência.

As experiências da personagem incluem prostituição em troca de comida (de chocolate), contaminação da doença venérea sífilis contraída em transas com uns africanos que transitam também por essa vida ao léu, ao deus dará, ou seja, é uma condição que aproxima o marginal e o estrangeiro pobre. As dores físicas da doença de Ella, o tratamento, tudo se amontoa numa trajetória sem pouso, intranquila. É, portanto, nessa disposição que a personagem vez ou outra engravida e comete abortos. O percurso permeia a conotação biopolítica ao abranger a questão da esterilização feminina, do tratamento social das pessoas idosas. Nesse sentido, o texto de Achternbusch denuncia na ficção descalabros verídicos:

- o descaso com pessoas velhas colocadas na mansarda de uma Clínica expostas como repasto e alimento aos pombos;
- a história da enfermeira jovem, de dezoito anos, que, despreparada para a função, se irrita com a insensatez de uma senhora de setenta e cinco anos e a sufoca.

As histórias da protagonista e as histórias referentes a personagens anônimas se embaralham na narrativa. Deixam patente a irrelevância da identidade do indivíduo, tendo em vista que as experiências de vida assim como os desfechos trágicos se assemelham; independente dos nomes as personagens cumprem um percurso neste mundo que é particular, desamparado, errante.

A PERAMBULAÇÃO.

“Umeinanderzigeunern” (circular cigano) é um verbo com o qual Ella designa a evolução labiríntica que desenvolve em suas labutações. Essa ambulação errática é que atribui o sentido à existência solitária e carimbada bem antes do nascimento com a sina do abandono, do desconforto material, mais que isso, espiritual. De origem indecidível a marca da perambulação aproxima histórias que não constam dos livros, dos registros da História.

Que a memória de Ella seja capaz de recompor as situações e as apresente num monólogo riscado de modo algum linear, tampouco em conformidade com a convenção gramatical, não surpreende. Trata-se da reconstituição de uma história individual, plena de trauma, neurose, esquizofrenia, cicatrizes do sofrimento intenso, tenaz; e todas essas dores se transmitem a gerações posteriores, ao filho Josef que assume o papel da mãe Ella após a morte.

In memoriam, todavia, não foram erguidos memoriais de pedra. A cada história similar à de Ella, o escritor Achternbusch ergue com a peça o memorial literário, dramático.

OS AMBIENTES

No monólogo, as menções de clínicas, hospícios, vilarejos, prisões, topônimos completamente desconhecidos – Zwiefalten, Trudering, Feldafing, Vaterstetten bei Linden, Badgastein, Dachau, Schönbrunn perto de Röhrmoos, Erding, Landsberg e outros – arrolam uma lista dos ambientes específicos localizados no espaço que se poderia designar de modo mais geral como os confins da Baviera. Um inventário vertiginoso, cujo esfacelamento geográfico atesta a profusão da experiência de Ella. Ao mesmo tempo, o caráter trágico, recorrente, insistente, se mantém num ápice esquizofrênico, célere.²

Os espaços e seus significados respectivos é que conferem esse diapasão esganiçado ao drama trágico, não obstante a troca de um ambiente ao outro permanece a atribuição de sentido afim: hospício é loucura; solitária é desespero, medo; prisão é acuação, estado contínuo de vigilância, advertência, controle.

² Quanto a isso, Peter Handke indica uma marca das tragédias de Achternbusch, que tendem a insistir em demasia na dor das personagens. Pensada como figura de linguagem a insistência poderia tanto ser uma remissão ao processamento da dor de quem escreve, como ao princípio inerente à escritura. Uma “maneira anarquista de escrever” (anarchistische Schreibweise), cujo pathos devido ao exagero finalmente se inclina à comédia pelo fato de não se conter. Motivado a escrever o artigo pelo escândalo provocado pela escolha ao Prêmio Petrarca do nome de Achternbusch – que no final das contas recusou homenagem e cheque –, Handke confessa que com frequência lhe inveja as frases certas e espontâneas/“für die Sätze im Schwarzen, aus dem Stand geschossen” (HANDKE, 1977).

No que concerne aos ambientes frequentados pela personagem, chama a atenção o fato de que no galinheiro vivem, não as aves que conseguem alçar voos, mas sim, galinhas, galináceas que ciscam infrenes olhos postos no chão e vivem à custa de migalhas.³

METAMORFOSE

E, no lastro de aventados esmaecimentos dos contornos de identidades protagonistas com destinos similares ao de Ella – pronome reto para referência a qualquer terceira pessoa –, igualmente a irrupção inesperada do personagem Josef no papel de sua mãe acentua, nesse caso, a simbiose interativa das gerações. É um fenômeno presente em outras peças: Herbert, o nadador do Atlântico pergunta à mulher: “você agora está viúva. MULHER: mas você está vivendo ainda! HERBERT: sim, e ainda por muito tempo. E agora eu sou também independente. Olha só: agora sou também minha mãe. Mas não pense que com isso o filho em mim não exista mais! MULHER: ah, você está até com um vestido dela!”

Creio ser legítimo considerar as re-configurações, re-arranjos dos textos como uma profusa missão teatral de Achternbusch – Sebald desenvolve esse raciocínio em “The art of Transformation – Herbert Achternbusch’s Theatrical Mission” –, bem como aproximar essa condição da ordem da escritura à condição das personagens que sofrem metamorfoses. A pobre Ella, que logo no início do texto é mostrada sem qualquer movimento, a personificação do desânimo em frente a um aparelho de televisão, tem seu papel tomado de súbito pelo filho vestido com o avental e com a cabeça coberta pela peruca de penas de galinha. Se por doze anos consecutivos em meio a tentativas de suicídio e percalços ela foi capaz de suportar um trabalho de assistência a tuberculosos e

³ A fim de sugerir uma análise mais drástica desses espaços diegéticos malfadados, me reporto a uma menção de Foucault na conversa “Sade, sergent du sexe” com G. Dupont. Ao falar de erotismo no cinema de Pasolini, mais especificamente das evocações que mesclam erotismo e nazismo no filme *À Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1977), ele descarta a mínima afinidade do nazismo com extravagâncias eróticas. Ao invés disso, aludindo à formação de agricultor e à curta experiência de Heinrich Himmler como fabricante de adubo e à da esposa na profissão de enfermeira, pressupõe os campos de concentração nazistas como fenômenos advindos da conjunção de espaços-fantasma hospital e galinheiro somada à “mais sinistra imaginação que se possa conceber” (FOUCAULT, 1994, p. 820).

de interna, ela mesma, em clínicas psiquiátricas, agora se achava muda e estática; e é o filho que se apresenta para contar as desventuras da mãe.

A alusão à simbiose com essas aves revela a empatia de grau similar em relação a todos os animais, independente de pertencimento à espécie humana ou galiforme.

A remissão aos animais tão presentes nos textos do dramaturgo de Munique ilumina a aproximação que enseja, dos seres humanos com outros animais. Essas hiperbólicas comparações remetem ao fato de que tanto uns como os outros se encontram presos em espaços ou até mesmo em suas peles. Talvez seja a razão pela qual volta e meia os personagens em momentos difíceis resolvem fazer um passeio pelo Parque Zoológico Hellbrunn e se detêm a estudar as criaturas vivas presas em jaulas.

No livro *Why look at animals?* John Berger (1926–2017) reflete acerca de visitas a parques de animais: você está olhando a algo que tem sido considerado absolutamente marginal. E qualquer que seja a força da concentração envidada, ela nunca será suficiente para centralizar esse ser marginal. Por que isso sucede? (BERGER, 1977, p. 24). Ele pondera que o cenário, as pinturas de paisagens, pedras, rochedos para os ursos, galhos secos para os macacos são requisitos mínimos de um meio-ambiente em que o animal pode fisicamente existir. Um espaço artificial, um cenário de ambiente que proporcione a ilusão de estar em meio à natureza. O cenário artificial do zoológico e dos shows de animais indicam o modo como essas criaturas foram relegadas à condição marginal. A sociedade de consumo, com seus guetos, prisões, hospícios, campos de concentração, tem algo em comum com o zoológico. A marginalização e o tratamento dispensado aos animais pode ser comparável à marginalização e ao tratamento dispensado ao homem (BERGER, 1977, p. 26). Tais ponderações mostram as instituições, como zoos, erguendo já o monumento explícito de sua irrevogável extinção. Por sua vez, as constatações sobre os ambientes desnaturais dos animais que vivem em cativeiro auxiliam a entender e a aceder aos estresses de nossa sociedade.

Não é à toa que os animais cativos surgem volta e meia nessas peças. Ao que tudo indica desempenham a emblemática função de, através de sua existência, seja pela errância ou pela exploração a que são

submetidos, corresponderem à vida humana. Pensando bem não, não se diferem tanto (SEBALD, 1990, p. 78).

MIMETISMO

Mais que metamorfoses ou transmutações repentinas poderíamos ir mais longe e diagnosticar a própria estratégia ficcional como compensação da imaginação aos cerceamentos sociais: válvula de escape a que sem dúvida se prestam as artes. A evasão de si e o investimento e fingimento em “ser outro” consiste em uma classe de jogos com que as crianças brincam, na tentativa de imitar o adulto, e é igualmente uma atividade dos adultos em cerimônias xamânicas, sagradas, nas mascaradas, nos transvestimentos, na representação teatral e dramática.

A natureza dos insetos diverge bastante da natureza dos humanos, é evidente. Os homens vivem de maneira imprevista, versátil, pensante, realizadora, ao passo que os animais ao que parece reproduzem-se orgânica, mais rigidamente, dando vida a milhares de seres similares. Não obstante, os exemplos, sobretudo entomológicos de mimetismo/ *mimicry* que Roger Caillois (1913–1978) apresenta no livro *Os Jogos e os Homens – a máscara e a vertigem* (CAILLOIS, 1990), podem ser surpreendentemente perturbadores devido à extraordinária semelhança com o prazer humano dos disfarces, da evocação da faculdade de “ser um outro ou de se fazer passar por um outro”. Até onde vai a abundante possibilidade do mimetismo das espécies calapídeos, chlamys, moenas, palemonídeos, cujas cores ou partes do organismo simulam e imitam caracteres externos, disfarces homomórficos em relação ao ambiente circundante? Eles tiram proveito da desordem, do desarranjo que promovem no mundo de formas naturais – suspendendo o real num ápice entre dois parâmetros da transformação – no ponto culminante: como se o feitiço se virasse contra o feiticeiro. Do ápice de seu feitiço ele não pode mais escapar. Bem mais intenso, portanto, que a mimese, que dá expressão ao outro.

REFERÊNCIAS

- ACHTERNBUSCH, H. *Ella*. In: *Die Atlantikschwimmer*. Frankfurt am Main: Rowohlt Taschenbuch, 1978.
- BERGER, J. *Why look at animals?* 1977. Disponível em: <<http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/FILM%20161.F08/readings/berger.animals%20.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- CAILLOIS, R. *Os Jogos e os Homens: a máscara e a vertigem*. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.
- FOUCAULT, M. Sade, sergent du sexe. In: _____. *Dits et écrits II 1970–1975*. Paris: Gallimard, 1994. p. 820.
- HANDKE, P. Sätze im Schwarzen oder Ausleiern der Tagträume? *Zeitonline*, 1. Juli 1977. Disponível em: <<http://www.zeit.de/1977/27/saetze-im-schwarzen-oder-ausleiern-der-tagtraeume/komplettansicht>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- SCHÜTTE, Uwe. “Das unvollendete Projekt zur Nachkriegsliteratur – Die *Rekonstruktion der Erinnerung*”. In: *Interventionen. Literaturkritik als Widerspruch bei W. G. Sebald*. München: et+k, 2014.
- _____. “Por uma germanística “menor”: W. G. Sebald e a “pequena” literatura da periferia”. In: BARBOSA, Maria Aparecida. KLEIN, Kelvin Falcão (orgs.). *DOSSIÊ SEBALD. Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v.12, p. 09–27, 2016.
- SEBALD, W. G. *Guerra Aérea e Literatura*. Tradução Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. Eine kleine Traverse – das poetische Werk Ernst Herbecks. In: _____. *Die Beschreibung des Unglücks*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1994.
- _____. The art of Transformation - Herbert Achternbusch's Theatrical Mission. In: _____. *A Radical Stage: theatre in Germany in the 1970s and 1980s*. München: Berg Publishers, 1990.