

VOZES, PORTA-VOZES, mensageiros CONCEITOS DA ESTÉTICA Teatral DE ELFRIEDE JELINEK

Vera San Payo de Lemos
Universidade de Lisboa

RESUMO:

O teatro da muito premiada e controversa autora austríaca Elfriede Jelinek define-se pela actualidade dos seus temas (formas de opressão em contextos da vida privada, social e da política mundial), a crítica corrosiva aos diversos rostos do poder (racismo, fascismo, capitalismo, sociedade patriarcal, *media*), a desconstrução das convenções do drama (tempo, lugar, acção, fábula, personagens, diálogo) e a primazia conferida à linguagem. Orquestrada como um concerto de vozes, com base na composição ritmada, com *leitmotifs* e jogos de sonoridade musical, de excertos e citações de textos vários, a linguagem entra em cena como "superfícies de texto", moldável a qualquer forma de transposição para o palco, pronta a encontrar nos actores porta-vozes para a sua apresentação em público. Elfriede Jelinek expõe as suas concepções teatrais não só nos textos que destina ao espaço do teatro, mas também em entrevistas e ensaios programáticos. Esses contributos inovadores para a dramaturgia contemporânea serão analisados com base em exemplos desses textos metateatrais e de textos escritos para o teatro como *Nuven. Casa* (1993) e *Rechnitz (O anjo exterminador)* (2008), distinguida com o Prémio de Dramaturgia de Mülheim em 2009.

ABSTRACT:

The drama of the acclaimed and controversial Austrian writer Elfriede Jelinek might be defined by the current topicality of its themes (forms of oppression in contexts of private and social life, and world politics), the penetrating critique to the different faces of power (racism, fascism, capitalism, patriarchal society, media), the deconstruction of the conventions of drama (time,

PALAVRAS-CHAVE:

Linguagem dramática,
metateatralidade, teatro
de expressão alemã

>>

KEYWORDS:

Dramatic language,
metatheatricality,
German-speaking drama

place, plot, characters, dialogue) and the important role granted to language. Orchestrated like a concert of voices, based on a rhythmical composition, with leitmotifs and games of musical sonority, excerpts and quotations from varied texts, language enters the stage in the form of "textual surfaces", pliable to any form of transposition to the stage, ready to find in the actors the spokespersons for its public presentation. Elfriede Jelinek clarifies her theatre understandings not only in the plays, but also in interviews and some more programmatic essays. These innovating contributions for contemporary drama will be analysed, using some examples of those metatheatrical texts and plays, like *Clouds. House* (1993) and *Rechnitz* (*The Exterminating Angel*) (2008), awarded the drama prize from Mülheim in 2009.

O teatro da controversa autora austríaca Elfriede Jelinek, celebrizada pelo seu romance autobiográfico *A pianista* (1983) e pela atribuição do Prémio Nobel de Literatura em 2004, define-se pela actualidade dos seus temas (as formas de opressão em contextos da vida privada, social e da política mundial, que vão da situação de inferioridade da mulher à guerra no Iraque), pela crítica corrosiva aos diversos rostos do poder (a sociedade patriarcal, o racismo, o fascismo, o capitalismo e os *media*), pela desconstrução das convenções do drama (a unidade de tempo, lugar, acção, a fábula, as personagens, o diálogo) e pelo trabalho experimental, muito particular, feito com a linguagem.

Sendo uma das autoras de teatro mais premiadas no espaço de língua alemã¹, é pouco representada no estrangeiro, fundamentalmente pelas seguintes razões: por um lado, a maior parte dos seus textos aborda temas demasiado ligados à realidade austríaca e alemã e a sua crítica sistemática ao poder, assim como a insistência em mostrar como o passado nazi continua presente, são consideradas demasiado políticas, obsessivas e violentas; por outro, as concepções da sua estética teatral desconstroem, de um modo radical, as concepções tradicionais, suscitando uma estra-

nheza tida como extrema, e, por fim, a sua linguagem, composta de citações eruditas de inúmeros autores, idiomatismos, manchetes jornalísticas e slogans publicitários, mas também decomposta em incessantes variações e trocadilhos de sentido com os vários prefixos da língua alemã, revela-se de tradução particularmente morosa, difícil, se não impossível.

No espaço de língua alemã, apesar dos muitos prémios e dos louvores da crítica teatral, que aprecia a sua escrita experimental e o modo assertivo como formula a sua estética, tanto a sua obra como as declarações que faz sobre ela não têm uma recepção unânime e nem sempre são entendidas. Sendo estudada nas universidades e objecto de vários trabalhos de investigação (na Universidade de Viena existe um centro de investigação só sobre a sua obra)², tem de se confrontar muitas vezes com a hostilidade dos *media* que não compreendem a sua linguagem, não aceitam o seu discurso crítico e a acusam de denegrir sistematicamente a imagem do país natal.³ De ascendência judaica, tanto por parte da mãe como do pai (quarenta e nove familiares seus foram mortos nos campos de concentração durante o nazismo), Jelinek filia-se literariamente no grupo dos autores judeus originários da antiga Checoslováquia, como Kafka, Karl Kraus e Freud, e na tradição do humor subversivo, desesperado, feito de melancolia e sarcasmo, que considera próprio de uma comunidade que tem consciência de pertencer a uma minoria desprezada e estar à margem. Como afirma numa série de entrevistas em 2005, realizadas na sequência da atribuição do Prémio Nobel, é esse humor, herdado da tradição judaica familiar, que se revela precisamente nos incessantes jogos de palavras característicos da sua escrita, que reconhece resultarem de uma necessidade compulsiva para se defender e afirmar enquanto pessoa, enquanto artista e enquanto mulher (cf. Jelinek / Lecerf, 2007: 14).⁴ Para Jelinek, o estar à margem (“À margem” é o título do discurso de agradecimento do Prémio Nobel, transmitido em vídeo uma vez que a autora não quis estar presente na cerimónia, cf. “Im Abseits”, www.elfriedejelinek.com 2004) tem fundamentalmen-

>>

te a ver com a sua condição de mulher. Uma das suas afirmações contundentes a esse respeito é a seguinte:

A linguagem da mulher não existe. A única possibilidade que temos é de tornar ridícula essa linguagem masculina, de a revirar de uma maneira subversiva, de fazer troça dela. O único meio que resta a quem pertence à casta dos oprimidos é ridicularizar o amo, de o denunciar na sua tentativa desprezível de manter o poder. (*ibidem*: 65)⁵

100>101

Uma vez que, como mulher, se encontra desapossada de uma linguagem própria, procura criá-la, construí-la, através da desconstrução e subversão da linguagem existente, a masculina, com processos que considera serem semelhantes aos da crítica do mito, exposta por Roland Barthes nas suas *Mitologias*. Parodiando, ironizando, ridicularizando tudo o que é da ordem da metalinguagem, desmascarando o seu carácter impostor, Jelinek tem consciência de que a sua escrita é agressiva. Essa agressividade, que resulta da frustração de se sentir excluída e desprezada enquanto mulher, é o modo que encontra para se opor à sua condição e evitar o destino trágico de mulheres escritoras que admira como Ingeborg Bachmann e Sylvia Plath (cf. *ibidem*: 107).⁶

Elfriede Jelinek expõe as suas concepções teatrais não só nos textos que destina ao espaço do teatro, mas também em ensaios programáticos e entrevistas que, para uma autora que desde jovem sofre de fobias e evita sair de casa para se proteger do contacto com os outros, constituem um segundo palco em que não só se exprime com a precisão acutilante e a linguagem metaforicamente sugestiva que a caracteriza, mas também se deixa fotografar no papel de autora, com máscaras sempre diferentes, em atitudes estudadas e lugares escolhidos. Nos últimos anos, tem utilizado também a sua página na internet para publicar vários dos seus textos literários, teatrais e ensaísticos.⁷

Num dos primeiros ensaios programáticos, em que apresenta a sua estética teatral, intitulado "Ich möchte seicht sein

[Eu quero ser pouco profunda]” (1983), Jelinek desconstrói, repetindo aquilo que não quer que o teatro seja, o teatro como re-presentação, como imitação da vida, em que o actor surge como “escultor de pessoas”:

Eu não quero representar e também não quero ver outros a representar. Também não quero levar outros a representar. As pessoas não devem dizer uma coisa e fazer de conta que estão a vivê-la. Não quero ver essa unidade falsa reflectida na cara dos actores: a unidade da vida. (...) Não quero trazer gente estranha de volta à vida diante dos espectadores. Não sei, mas não quero ter no palco nenhum sabor sagrado de um trazer de volta à vida divino. Não quero teatro nenhum. (...) Os actores tendem a ser falsos, enquanto os espectadores são autênticos. É que nós, os espectadores, somos necessários, os actores não. (...) Como é que podemos tirar do teatro essas nódoas de sujidade que são os actores para que eles parem de despejar os seus sacos térmicos para cima de nós e de nos deixar aterrados, quero dizer, soterrados? (www.elfriedejelinek.com 1983)

>>

Esta desconstrução do papel tradicional do actor no teatro vai a par da desconstrução da categoria dramática da personagem enquanto representação de um sujeito ou indivíduo, dotado de um carácter e de uma psicologia próprios. Num outro ensaio, intitulado “Ich schlage sozusagen mit der Axt drein [Eu entro por assim dizer à machadada]”, afirma a esse respeito: “Quando escrevo peças de teatro, não procuro colocar personagens a agir psicologicamente em palco (...) Aumento (ou reduzo) as minhas figuras ao nível do sobre-humano, transformo-as portanto em fantoches” (Jelinek 1984: 14). Substituindo a categoria da personagem pela categoria da figura, a autora atribui-lhes uma função precisa, a de serem instrumentos para as suas afirmações. Como diz numa entrevista em 1992: “Não é uma personagem ou seis personagens que procuram um autor, mas a linguagem que procura um invólucro” (Jelinek/ Becker 1992). Num ensaio com o título “Sinn egal. Körper zwecklos [Sentido tanto faz. Corpo inútil]”, o papel que confere aos actores no seu

teatro, o de serem seus porta-vozes, porta-vozes da linguagem que ela pretende pôr em cena, é definido do seguinte modo:

O desafio (para os actores) consiste antes no facto de, como presuntos cor de carne, que não só se parecem com carne, mas também são carne, estarem pendurados no fumeiro, na galeria de uma outra dimensão, que não é realidade, mas também não é teatro, e terem qualquer coisa para nos transmitir, uma notícia os principiantes, uma mensagem os avançados. (...) Os actores são a fala, eles não falam. (www.elfriedejelinek.com 1997)

102>103

Em que é que consiste essa fala, essa linguagem que Jelinek tanto cultiva e elege como categoria estética central do seu teatro? Que vozes são essas de que os actores, enquanto figuras, corpos em palco, são portadores? De que falam? Como falam? E o que pretende Jelinek com a exposição dessa linguagem em cena? Que função atribui ao seu teatro? Tal como explica na citada série de entrevistas de 2005, o seu teatro nasceu da escrita de peças radiofónicas, um género em que pôde explorar uma forma de teatro que repousa apenas na linguagem que se escuta. Distinguindo os textos em prosa dos textos que escreve para o teatro, a que prefere não chamar dramas nem peças, Jelinek afirma: "Os meus textos de teatro não são mais do que superfícies de linguagem falada, textos ditos, não escritos, ao contrário dos meus textos em prosa" (Jelinek / Lecerf 2007: 50). Essas superfícies de texto ou superfícies de linguagem, termos cunhados por Jelinek como elementos característicos do seu teatro, são tecidas com base na intertextualidade, na montagem ou composição de citações de textos de vários autores e várias proveniências, da cultura erudita e popular, do sublime ao trivial, retiradas da publicidade, política, filosofia, música, literatura, fotografia, televisão e internet e depois reelaboradas em jogos de linguagem, de ritmos e de sonoridades, associações de palavras, inversão de sílabas, num processo musical, como uma fuga e as suas variações, um concerto de vozes, em que se reflecte a formação de pianista e organista da autora. O facto de escrever directa-

mente no computador, poder apagar e reescrever, utilizando o teclado ao ritmo do pensamento, como se estivesse ao piano, estimula a sua relação lúdica com a linguagem e galvaniza a sua escrita. Na série de entrevistas de 2005, o prazer do texto, o jogo quase físico, libidinal, com a linguagem, é descrito como um “transbordamento infinito”:

A minha linguagem tem múltiplas facetas, como peças de um caleidoscópio que desenham incessantemente novos motivos. De repente aparece uma citação curta de Heidegger. É ela que nos leva para as interpretações da poesia de Trakl. Abre-se então um novo horizonte de significados em que eu mergulho, eu e a minha linguagem, eu e o meu método, feito de assonâncias, de variações e de amálgamas. Depois, (...) essa torrente de palavras depara de repente com uma montanha que a obriga a desviar o seu curso. Então deixo de ter domínio sobre a minha própria linguagem. Há qualquer coisa que se escreve que brota também do inconsciente. É portanto inteiramente errado considerarem-me uma escritora política, uma escritora militante. Também o sou, claro, mas na realidade não é isso que me interessa. O que me interessa é inventar um método para chegar aí. (*ibidem*: 96ss.)

>>

Tendo-se filiado em 1974 no Partido Comunista Austríaco, disposta a submeter-se ao que qualifica de “exercício de humildade” e encarregar-se de um trabalho político de base, Jelinek desvincula-se do Partido em 1991, depois das transformações resultantes da queda do Muro de Berlim, mas considera que mantém as suas posições políticas fundamentais, o seu anti-capitalismo, o seu ódio à destruição e às injustiças sociais engendradas por esse sistema, e que transferiu a sua missão política para a literatura, não no sentido de procurar criar uma literatura realista, como Brecht e Lukács discutiam no chamado Debate sobre o expressionismo nos anos 40, mas um novo “método”, no sentido de Brecht, ou seja, “um novo método estético cujo conteúdo seja político” (Jelinek/ Lecerf 2007: 42ss.). Os seus dois campos de investigação principais, tanto na prosa

como nos textos escritos para o teatro, são a condição da mulher e assuntos diversos da política. Em textos como *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* [*O que aconteceu a Nora depois de ter deixado o marido ou Pilares da sociedade*] (1979),⁸ uma sequência do drama de Ibsen, Clara S. (1982), baseado na vida da pianista e compositora Clara Schumann, *Krankheit oder Moderne Frauen* [*Doença ou Mulheres modernas*] (1987), *Raststätte oder Sie machens alle* [*Estação de serviço ou Così fan tutte*] (1994), nos cinco pequenos *Prinzessindramen* [*Dramas de princesas*], que têm também o título schubertiano *Der Tod und das Mädchen* [*A morte e a donzela*] (2003), assim como em *Über Tiere* [*Sobre animais*] (2007), o foco é a condição da mulher que é dominada e se deixa dominar pelo homem. Noutros textos, os assuntos vêm da política e têm uma clara acutilância política, denunciando, fundamentalmente, como o nazismo continua vivo e o racismo, o nacionalismo e o terrorismo atravessam os tempos actuais. Em *Burgtheater* (1985), são desmascaradas as ligações de uma família de actores austriacos com o poder nazi; *Präsident Abendwind* [*Presidente Abendwind*] (1987) expõe o passado nazi do presidente austríaco Kurt Waldheim; em *Wolken. Heim* [*Nuvens. Casa*] (1993), o tema é o germanismo, aqui tratado “como metáfora histórica de um grupo que rejeita misturar-se com aquilo que é diferente” (Jelinek 1991: 56); *Totenauberg* [*Morte/Vale/Montanha*] (1992), um texto em torno da relação de Martin Heidegger e Hannah Arendt, apresenta-se como um requiem pelos mortos da Segunda Guerra Mundial; *Stecken, Stab und Stangl* [*Bastão, Bordão e Besta*] (1996) denuncia a xenofobia, acirrada pelos media, que causou a morte de quatro ciganos Roma no Burgenland em 1995; *Ein Sportstück* [*Uma peça sobre o desporto*] (1998) demonstra a relação entre poder e desporto; *Das Lebewohl* [*O adeus*] (2000) é uma montagem de citações da *Oresteia* de Ésquilo e de um discurso de Jörg Haider, proferido na altura em que decidiu afastar-se da política governamental e regressar à Caríntia; *Macht nichts – Eine kleine Trilogie des Todes* [*Deixem estar – Uma pequena*

trilogia da morte] (2001) são três monólogos, com títulos inspirados em canções de Schubert, entre os quais se encontra *Der Wanderer* [O viajante], uma homenagem ao próprio pai; *In den Alpen* [Nos Alpes] (2002) centra-se na obsessão dos austríacos pelo alpinismo a partir de um desastre ocorrido numa estância de esqui em 2000 que vitimou 155 pessoas; *Das Werk* [A obra] (2003) trata o tema da destruição da natureza pela técnica e relembra que a grande obra de engenharia em terras austríacas, a gigantesca barragem de Kaprun, agora disputada para a produção de energia nuclear pelas multinacionais globalizadas, começou a ser construída sob o nazismo por operários sujeitos a trabalhos forçados; *Bambiland* [Bambilândia] (2003) e *Babel* (2005) saem do território da Áustria e abordam a Guerra do Iraque, Abu Ghraib, o terrorismo islâmico e o modo como os *media* os apresentam; *Ulrike Maria Stuart* (2006) indaga os motivos que levaram o grupo Baader-Meinhof nos anos 70 ao terrorismo; *Rechnitz* (*Der Würgeengel*) (*Rechnitz* [O anjo exterminador] (2008) vai buscar um massacre ocorrido junto à fronteira austro-húngara no fim da Segunda Guerra Mundial, e o seu último texto, *Die Kontrakte des Kaufmanns* [Os contratos do comerciante] (2009), discorre sobre os meandros da crise económica e financeira mundial do momento. Dois outros textos, *er nicht als er* (*zu, mit Robert Walser*) [*ele não como ele (para, com Robert Walser)*] (1998), em torno do escritor Robert Walser, e *Das Schweigen* [O silêncio] (2000), em torno de um autor que não consegue concluir a obra que tem em mãos sobre o compositor Robert Schumann, centram-se num outro tema muito caro a Jelinek: a condição do artista e a problemática da escrita.

Neste inventário dos temas dos textos para teatro de Jelinek, o tema dominante é o nazismo, o passado nazi da Áustria, o austrofascismo, que define como “um fascismo clerical que reinou entre as duas guerras e reina de novo sem freio na Áustria. Uma mistura de submissão e corporativismo” (Jelinek/Lecerf 2007: 22ss.). A justificação que apresenta para a recorrência deste tema na sua obra é a seguinte:

>>

Porque a manta sobre a nossa história vai estar sempre a romper-se até aceitarmos realmente o desafio e nos confrontarmos com ela. Temos de trabalhar a história até ao fim das nossas forças; e tal como não pode haver um poema depois de Auschwitz, eu diria que também não pode haver nenhum poema em que Auschwitz não esteja. (*apud* Lochte 2008, 164)

106>107

Não esquecendo as imagens traumáticas das montanhas de cadáveres e de óculos partidos dos campos de concentração, que viu em criança, no pós-guerra, num documentário ao qual o pai a quis levar, Jelinek assume para si o papel de “mulher dos escombros”, termo usado para designar as mulheres que, na ausência dos homens, se dedicaram a limpar as ruínas e a reconstruir as cidades no pós-guerra: “Sou aquela que continua sempre a apagar os cacos” (*ibidem*: 91). Neste contexto, as citações várias que compõem a linguagem dos seus textos, reflectem o desconcerto do mundo depois dessa “avalanche de crimes sem equivalente na nossa história” (*ibidem*: 90), são vidros estilhaçados, memórias, textos despedaçados, ou, como Jelinek descreve no ensaio “Sinn egal. Körper zwecklos (Sentido tanto faz. Corpo inútil)”, “farrapos de Heidegger, Shakespeare, Kleist, não importa de quem” que pendem dos cantos da boca dos actores, “vozes vindas das trevas” que os actores fazem ressoar no espaço do teatro, na acusação que a autora dirige contra todas as instâncias de poder, “contra Deus e Goethe, o meu país, o governo, os jornais e o tempo em si” (www.elfriedejelinek.com 1997). O seu método experimental, o amontoar de citações arrancadas dos contextos e a decomposição das palavras em incessantes jogos de linguagem, que definem a estética da sua linguagem artística, surgem assim como a procura criativa de uma forma para expressar o inominável que aconteceu.

Embora a técnica da montagem se apresente já nos primeiros textos, em que se encontram figuras como Nora ou Clara S., é em *Nuvem. Casa*, escrito em 1988, antes de a reunificação da Alemanha acordar fantasmas e medos de uma nova grande Alemanha e a xenofobia alastrar pela Europa, que Jelinek radicaliza a sua estética teatral. No título, condensam-se referências às

*Nuven*s de Aristófanes, mas também ao idealismo germânico e, em contraponto, à noção heideggeriana do estar-em-casa assim como à ideologia nazi do sangue e do solo. O texto, dividido em 24 excertos, composto de citações de 50 poemas de Hölderlin, textos de Hegel, Fichte, Heidegger, Kleist e do grupo Baader-Meinhof, apresenta-se como um texto em prosa, sem personagens, sem diálogo, sem acção, sem didascálias, sem tempo e sem lugar. Uma das intervenções de Jelinek foi substituir os pronomes pessoais dos textos originais pelo pronome nós e de o repetir 362 vezes ao longo do seu texto (cf. Raabke/ Wieler 2006: 10). Uma citação do segundo excerto ilustra o trabalho sobre a linguagem realizado, os *leitmotivs*, os ritmos e as repetições:

>>

A liberdade, a única verdade do espírito. Temos o nosso centro em nós e estamos em casa. Se o vento do Norte nos vem ameaçar, nós não caímos dos ramos na folhagem. Nós ficamos sentados. Nós sorrimos calmamente. Em casa. Nós não temos a unidade fora de nós, nós encontrámo-la, está dentro de nós próprios e conosco próprios. A liberdade. A matéria tem a substância fora de si própria, mas o espírito é o estar consigo próprio. Como nós. Como nós. Estar em casa. Estar consigo próprio. Persistir e prever. E aquilo que nós vimos, o sagrado, é a nossa palavra. E se nós permanecêssemos na noite, estaríamos pacientemente no nosso exílio, sorrindo uns para os outros. Habitados uns aos outros, habitaríamos entre nós. Acreditamos em nós. (Jelinek 2005: 9 ss.)

Coube ao encenador Jossi Wieler e à cenógrafa Anna Viebrock criar em cena o tempo e o espaço para a estreia mundial deste texto no Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo em 1993: um *bunker* de militares de alta patente desaparecidos na Segunda Guerra Mundial, e as personagens, seis mulheres, suas viúvas e filhas, por quem foi distribuído o texto, ora dito individualmente ora em coro, e a respectiva marcação, abrir gavetas, passar as mãos pelo pó, cantar velhas canções, embalando os uniformes dos homens, num deambular nostálgico pelo espaço abandonado, repleto de memórias de um tempo em que a Alemanha era grande.

Outro exemplo significativo é o texto *Rechnitz* (*O anjo exterminador*), escrito em 2008 e distinguido com o Prémio de Dramaturgia de Mülheim em 2009. Aqui, Jelinek centra-se num acontecimento histórico cujos contornos permanecem por esclarecer: num castelo em Rechnitz, junto à fronteira austro-húngara, numa festa promovida na noite de 24 para 25 de Março de 1945 pela baronesa Margit von Batthyány, da família Thyssen-Bornemisza, para oficiais da SS, comandantes da Gestapo e outros seguidores do regime nazi, uma das diversões foi o massacre de 200 trabalhadores judeus, sobre os quais os convidados dispararam com armas de caça. Antes da ocupação do castelo pelo Exército Vermelho, a baronesa e os seus cúmplices fugiram para a Suíça. A vala comum, para a qual as vítimas foram atiradas, continua a ser procurada até hoje sem resultado, uma vez que as testemunhas prováveis foram mortas ou optam pelo silêncio.⁹ Ao contrário de *O anjo exterminador* de Bunuel, em que os senhores são abandonados pelos criados, no texto de Jelinek são os criados, na pele de mensageiros (em alemão a palavra “Boten” designa ambos), que ficam para narrar o que aconteceu naquela noite, com frases ouvidas aos criminosos, misturadas com citações de *Assim falou Zarathustra* de Nietzsche, *As Bacantes* de Eurípides, *The Hollow Men* de T.S. Eliot e referências à polémica sobre a veracidade do massacre, travada nos media em 2006 e 2007, na sequência da publicação do livro *The Thyssen Art Macabre*, do historiador britânico David R. L. Litchfield. A torrente de palavras, que caracteriza o texto, reproduz relatos contraditórios que descrevem os acontecimentos, mas não esclarece o que realmente aconteceu. Para este texto, Jelinek imaginou o cenário, as figuras, os figurinos e algumas marcações que apresenta numa didascália inicial com o humor que lhe é próprio:

Um castelo na Áustria. Troféus de caça nas paredes, mensageiros e mensageiras aparecem vindos de todos os lados, em parte com trajes de cerimónia lastimosos, em parte vestidos de estafetas de bicicletas, entram a correr, em intervalos cada vez mais curtos, até o espaço ficar a certa altura apinhado de gente. Nin-

guém abandona este espaço. Estão todos completamente vestidos à maneira de hoje. Por favor nada de reminiscências do passado, quanto muito pequenas citações no penteado etc.! Um homem em cuecas (de Calvin Klein ou Hugo Boss) é espiolhado por dois mensageiros com o chauffeur a assistir. De vez em quando aparece alguém com o traje de cerimónia um pouco descomposto, no entanto muito elegante e imponente, mas com espingarda. Essa pessoa abre caminho entre os mensageiros, que têm de ser empurrados para o lado, vai em direcção a uma janela e dispara de vez em quando lá para fora.

De vez em quando, principalmente quando se fala da Alemanha e dos alemães, um ou outro mensageiro mima uma tentativa de suicídio, mas que se tem de reconhecer imediatamente que não é a sério. Talvez enfie um saco de plástico pela cabeça e tente fechá-lo junto do pescoço ou assim, tentativas de suicídio irónicas, portanto.

Só falam as mensageiras e os mensageiros (também pode ser só um ou só uma sozinha, isso fica a cargo da encenação). Eles procuram ou deter a pessoa armada ou empurrá-la para a frente, para a janela, para que possa disparar lá para fora. Claro que também se pode fazer isto, como costuma acontecer com as minhas coisas, de maneira completamente diferente. (Jelinek 2008: 2)

>>

O texto apresenta-se, tal como *Nuvem. Casa*, com a mancha gráfica de um texto em prosa. Para a sua estreia absoluta, em Novembro de 2008 no teatro Münchner Kammerspiele em Munique, o encenador Jossi Wieler e a dramaturgista Julia Lochte reduziram as 101 páginas do manuscrito original a uma versão de 35 páginas, organizaram-na dramaturgicamente em 17 lições, a que deram títulos, e distribuíram-na por seis actores, duas mulheres e quatro homens, definidos como mensageiros e distinguidos pelo apelido que têm enquanto actores. Para o cenário e os figurinos foram seguidas as sugestões da autora. A elocução do texto foi feita pelos actores num registo irónico e cínico, de forma muito explícita e marcada, quase sempre de frente para o público. Uma citação da versão, com o texto distribuído pelos actores/mensageiros, mostra as operações dramáticas efec-

tuadas e, mais uma vez, a linguagem elaborada a partir de citações em que, a várias vozes, se descreve o ambiente orgiástico da festa antes do massacre e, para desculpabilizar os criminosos, se põe em dúvida os relatos sobre o que aconteceu:

Mensageiro Scharf: Numa casa em que habitam todos os vícios e volúpias, tem-se prazer em ficar, não se desata a fugir sem mais nem menos, só porque o estrangeiro vem cedo de mais.

Mensageira Bürkle: A nosso ver, vêm todos cedo de mais se nós ainda não estamos prontos.

Mensageiro Scharf: Pelo menos, fica-se até ao último momento. Já não se tem nada a perder e, até ao último momento, ainda se quer ganhar alguma coisa, nem que seja uma experiência única, mas que se tem repetido mil vezes desde então. Deixar que nos digam em sussurro:

Mensageira Schmahl: Não teremos todos de já lá ter estado uma vez para ficarmos agora tanto tempo, até ao último momento, e deleitarmo-nos ainda também com este, chupá-lo de uma ou de várias pessoas exangues?

Mensageiro Scharf: Era uma festa de seguidores, claramente uma festa de seguidores, um seguia o outro, até que às 23 horas surgiu o telefonema, em plena festa. Houve então 15 pessoas que a abandonaram. Diz o mensageiro. Toca a enfiar a língua ainda enquanto se pode! E lamber, ser mal interpretado e voltar a cuspir. Bom proveito! (Jelinek/ Lochte/ Wieler 2008: 3ss.)

Apesar das muitas pesquisas e escavações realizadas no local, os corpos das vítimas continuam até hoje sem aparecer. Rechnitz fecha-se atrás de um muro de silêncio.¹⁰ Servindo-se do teatro como um fórum em que se expõe a linguagem, se pode nomear o inominável e tornar visível o que desapareceu, Jelinek rompe esse muro de silêncio e mostra que o passado nunca é passado e continua sempre presente. O método estético, de conteúdo político, que criou é um teatro de vozes, composto de superfícies de texto, que tem nas figuras, corporizadas pelos actores, os seus porta-vozes, os seus mensageiros. <<

NOTAS

[1] Entre os muitos prémios recebidos, destacam-se, para além do Prémio Nobel de Literatura (2004), o Prémio Georg Büchner (1998), o Prémio Else Lasker Schöler (2003) e o Prémio de Dramaturgia de Mülheim (2002, 2004, 2009), atribuído ao autor da melhor peça em língua alemã do ano.

[2] Este centro de investigação tem a morada jelinek.germanistik@univie.ac.at e a página <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com> (acedida em 30 de Novembro de 2009) em que se encontram publicados vários textos da autora e algumas traduções.

[3] A título de exemplo, refira-se as manifestações hostis que ocorreram por ocasião do Festival de Salzburgo em 1998. Tendo sido convidada pela direcção do Festival para escrever uma peça e organizar a programação literária nesse ano, Jelinek foi objecto de uma carta aberta do bispo de Salzburgo, procurando impedir não só a sua presença no Festival como a estreia mundial de *er nicht als er* (zu, mit Robert Walser) (*ele não como ele*) (para, com Robert Walser). Outra manifestação de hostilidade foi o facto de o cartaz com a sua fotografia, que cobria a fachada do teatro principal do Festival, ter aparecido vandalizado. A hostilidade da imprensa (e até do Vaticano) manifestou-se também aquando da atribuição do Prémio Nobel de Literatura em 2004. Numa das muitas entrevistas concedidas nessa ocasião, Jelinek reporta-se a várias dessas reacções que considerou terem sido mesmo ofensivas. A dicotomia entre a recepção positiva da sua obra por parte dos círculos académicos e a recepção negativa por parte da imprensa é algo que não consegue explicar (cf. Jelinek/ Honegger 2006: 22).

[4] Estas entrevistas, conduzidas por Christine Lecerf e difundidas pela France Culture de 28 de Fevereiro a 4 de Março de 2005, encontram-se publicadas em Jelinek, Elfriede / Christine Lecerf (2007), *L'entretien*, Paris, Éditions du Seuil.

[5] A tradução das citações e dos títulos dos textos de Elfriede Jelinek são da minha autoria.

[6] As duas escritoras surgem como Inge e Sylvia em *Die Wand* (*A parede*), o quinto texto do ciclo *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen* (*A morte e a donzela I-V. Dramas de princesas*), cf. Jelinek 2008: 101-143.

[7] Os capítulos do seu romance *Neid* (*Inveja*) (2008) foram surgindo como *work in progress* na página da internet, www.elfriedejelinek.com (acedida a 30 de Novembro de 2009). É também aqui que toma posição sobre temas da actualidade, como, por exemplo, o caso de Josef Fritzl, no texto *Im Verlassenen* (*No abandono*), ou o filme *Anti-Cristo* de Lars von Trier, no texto *Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt* (zu Lars von Triers "*Antichrist*") (E se resistires, vou recorrer à força (sobre "*Anti-Cristo*" de Lars von Trier).

[8] As datas indicadas reportam-se à estreia mundial das peças.

[9] No fim dos anos 60, foram encontrados 18 corpos. Desde então empreenderam-se regularmente escavações (de 1990 a 1996, em 2001 e 2006), financiadas por organizações judaicas, sem que os restantes corpos fossem encontrados.

[10] O documentário *Totschweigen* (Silêncio sepulcral), realizado em 1994 por Margaretha Heinrich e Eduard Herne, investigou o massacre de Reznitz, com entrevistas a prováveis testemunhas e reportagens sobre as infrutíferas escavações em busca dos corpos das vítimas. O título reporta-se precisamente ao muro de silêncio com o qual a população bloqueia as diversas tentativas de investigação dos acontecimentos dessa noite de 1945.

>>

BIBLIOGRAFIA ∨

Jelinek, Elfriede (1984), "Ich schlage sozusagen mit der Axt drein", *TheaterZeitschrift*, Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik, Bd. 7.

-- (1991), "Germanesimo come metáfora. Colloquio com Elfriede Jelinek", *Nuvole*. Casa., trad. Lydia San Payo de Lemos, Milano, Piccola Enciclopedia, 53-60.

-- / Peter von Becker (1992), "Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz", *Theater Heute*, Heft 9, 1-8.

-- (2005), "Wolken. Heim. Und dann nach Hause", *Berliner Ensemble*, Programmheft Nr. 63, 9-41.

-- / Gitta Honegger (2006), "I am a Trümmerfrau of Language. Elfriede Jelinek interviewed by Gitta Honegger", *Theater*, 36:2, 21-37.

-- / Christine Lecerf (2007), *L'entretien*, Paris, Éditions du Seuil.

-- (2008), *Rechnitz (Der Würgeengel)*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Theater Verlag.

-- / Jossi Wieler, Julia Lochte (2008), *Rechnitz (Der Würgeengel)*, München, Münchner Kammerspiele.

Lochte, Julia (2008), "Redeschwall und Schweigemauer", *Theater Heute*, Jahrbuch 2008, pp. 162-164.

Raabke, Tilman / Jossi Wieler (2006), "Unsichtbare Familien. Gespenster. Der Dramaturg und sein Regisseur über Jossi Wielers Inszenierungen von "Wolken. Heim", "er nicht als er (zu, mit Robert Walser)" und "Macht nichts"", *Theater der Zeit*, Arbeitsbuch 2006, stets das Ihre. Elfriede Jelinek, 10-14.

SITIOGRAFIA ∨

Jelinek, Elfriede (1983), "Ich möchte seicht sein", www.elfriedejelinek.com (accedida a 30 de Novembro de 2009)

-- (1997), "Sinn egal. Körper zwecklos", www.elfriedejelinek.com (accedida a 30 de Novembro de 2009)