

A colagem a serviço do esclarecimento pessimista de Elfriede Jelinek: o caso de *Bambiland*

Collage in the service of Elfriede Jelinek's pessimistic enlighten-
ment: the case of *Bambiland*

Ruth Bohunovsky ¹

Tassia Kleine ²

Resumo: O presente artigo visa contribuir para a divulgação da dramaturgia de Elfriede Jelinek ao público brasileiro, com foco no método de colagem empregado pela autora a fim de atingir um dos objetivos centrais de sua obra: o esclarecimento pessimista. Parte-se de um breve panorama de sua produção para o teatro, com considerações específicas à sua relação crítica com mídias diversas, e investigam-se, em seguida, recursos e efeitos frequentes em sua obra, por meio de uma análise do texto teatral *Bambiland*, de 2003.

Palavras-chave: Elfriede Jelinek; *Bambiland*; Textos teatrais; Teatro pós-dramático.

Abstract: This article aims to contribute to the dissemination of Elfriede Jelinek's dramaturgy to the Brazilian public, focusing on the collage method used by the author in order to achieve one of the central objectives of her work: the pessimistic clarification. It starts with a brief overview of her production for the theater, with specific considerations on her critical relationship with different media, and then investigates frequent resources and ef-

¹ Mestrado na Universidade de Viena (1997); doutorado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Estudos da Tradução, 2003); pós-doutorados na UNICAMP e Universidade de Viena (2004 até 2007), na UFSC (2014) e nas Universidades de Viena e Graz (2019). Desde 2008, atua como Professora Doutora na Universidade Federal do Paraná, nas áreas de Literatura Alemã (sobretudo austríaca), Tradução e Língua Alemã.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e professora de Português A – Língua e Literatura do Programa *International Baccalaureate* (IB), do Colégio Suíço-Brasileiro de Curitiba.

fects in her work, through an analysis of the theatrical text *Bambiland*, from 2003.

Keywords: Elfriede Jelinek; *Bambiland*; Theatrical texts; Postdramatic theatre.

POZAREVAC, Yugoslavia – Neither war against the Western world, nor missiles in his father's house, nor scurrilous rumors that he skipped the country to avoid fighting in Kosovo have kept President Slobodan Milosevic's only son, Marko, from realizing his theme park dream.

The dream goes by the name of *Bambiland*.
(Blaine Harden, *The New York Times*, Jul. 1999)

O TEATRO DE ELFRIEDE JELINEK: VOZES E CONTRAVOZES

Em 2004, Elfriede Jelinek foi agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura. No seu pronunciamento oficial, a Academia Sueca fez referência explícita à produção dramática da autora austríaca, justificando a escolha da premiada pelo “fluxo musical de vozes e contra-vozes em romances e dramas que, com extraordinário zelo linguístico, revelam o absurdo dos clichés da sociedade e seu poder de subjugo”. Há aproximadamente vinte anos, Jelinek escreve preferencialmente para o teatro³, com uma capacidade ímpar de reagir com extrema velocidade a assuntos e acontecimentos políticos de relevância nacional (austríaca) ou internacional – seus textos teatrais mais recentes versam sobre temáticas tão diversas como a pandemia de Covid-19 (*Lärm. Blindes Sehen. Blinde Sehen!*), escândalos de corrupção do governo austríaco (*Schwarzwasser*) ou a ascensão de políticos populistas da extrema-direita no mundo todo (*Am Königsweg*).

³ Devido à organização dos textos que Jelinek escreve para o teatro e suas características que permitem pensá-los como próximos ao teatro pós-dramático, evitamos aqui o uso da terminologia “texto dramático” e seguimos a terminologia usada pela autora, textos teatrais.

A força reveladora, esclarecedora, de seus textos acerca dos temas que aborda não se origina em alguma argumentação bem construída ou em personagens de pretensão realista com os quais o leitor, a leitora ou os espectadores de uma eventual montagem cênica poderiam se identificar. Muito pelo contrário, eles carecem de praticamente tudo que esperamos de um texto dramático nos moldes tradicionais: não possuem rubricas, nem indicação de falas, nem personagens e tampouco algo que possa ser entendido como enredo. São apenas as primeiras peças da autoria de Jelinek que se atêm às convenções do drama convencional – por exemplo, *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* [Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften], escrita em 1979, traduzida e publicada recentemente pela editora Temporal, o primeiro texto teatral da autora disponibilizado ao público brasileiro em forma de livro (JELINEK, 2023). Nessa peça, Jelinek estabelece um diálogo intertextual e uma atualização de dois clássicos do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, *Casa de Bonecas* (1879) e *Pilares da Sociedade* (1877), juntando referências a esses dramas com outras de discursos feministas, nazistas e capitalistas do mundo contemporâneo. Desde 1988, quando escreveu *Wolken.Heim*. (ainda sem tradução no Brasil), a dramaturga austríaca não faz mais uso das convenções do formato dramático tradicional para elaborar seus textos teatrais que, justamente por causa disso, costumam ser chamados de “superfícies textuais” [Textflächen] ou “superfícies linguísticas” [Sprachflächen]. Ou seja, trata-se de textos que, caso Jelinek não os houvesse definido como “teatrais”, poderiam ser associados ao gênero de ensaio, pois são blocos de texto corrido, sem indicação de falas ou personagens, divididos apenas em parágra-

fos. Mesmo assim, uma leitura atenta desses textos revela em todos os casos a presença de múltiplas vozes e lugares de fala, fato amplamente aproveitado em montagens cênicas⁴.

Sem poder abordar, neste artigo, as características da obra teatral de Jelinek de um modo abrangente, limitamos nossa argumentação a dois aspectos centrais e que marcam toda sua produção teatral, desde *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades* (JELINEK, 2023) até seus textos mais recentes como *Sonne, los jetzt!* (de 2023, sem tradução brasileira), definidos como “superfícies textuais”: seu formato como colagem textual e seu potencial revelador, esclarecedor.

A obra de Jelinek é repetidamente alvo de críticas ferozes por parte de representantes de um imaginário mais tradicional de arte que já chegaram a classificar sua obra como pornográfica, perversa, niilista e exagerada. A própria Jelinek costuma reagir a tais críticas de modo irônico, ressaltando que nada daquilo que escreve em seus textos é inventado, mas que se trata de material linguístico que já foi dito por outros e que ela apenas usa de modo singular, juntando vozes e gêneros textuais fora dos lugares em que os costumamos ouvir e ler. As “vozes e contra-vozes” que ouvimos em sua obra são das mais diversas origens, elas vêm tanto de autores da Antiguidade (Ésquilo e Ovídio) quanto de clientes de uma rede ilegal de prostituição cuja negociação acerca da “mercadoria” desejada foi interceptada e gravada pela polícia (*Über Tiere*, 2007, sem tradução brasileira), mas também dos representantes mais clássicos da literatura e filosofia alemãs, como Johann Wolfgang von Goethe ou Martin Heidegger

⁴ Cf. Por exemplo, a tradução parcial de *Sombra* (*Eurídice diz*), publicada em <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/27435> (acesso em 21 de junho de 2023).

(*FaustIn and out*, 2011, sem tradução brasileira), assim como daqueles cujas vozes não podem mais ser ouvidas, como vítimas de guerra ou mortos pelo nazismo (*Die Kinder der Toten*, 2011, sem tradução brasileira) – para citar apenas alguns exemplos.

A originalidade de Jelinek não se encontra, portanto, na invenção de assuntos ou enredos esclarecedores acerca da realidade que nos cerca, mas na criação, em cada uma de suas obras, de um “fluxo musical de vozes e contra-vozes” que versam sobre determinado assunto (os temas que mais se destacam em sua obra são: economia, estruturas patriarcais da sociedade, feminismo, pátria, natureza, nazismo, esporte, corpo, guerra, mídias, música etc.). Com esses fluxos discursivos, criando ligações e relações entre discursos e vozes que não estamos acostumados a relacionar, é que Jelinek consegue expor contradições inconciliáveis que marcam nossa atualidade e as quais aprendemos muito bem a esconder de nós mesmos. Jelinek, sem levantar o dedo indicador simbólico ou se excluir de suas próprias críticas acerca do comportamento do ser humano que se acredita do bem, não deixa ninguém de fora de seu olhar analítico quando, por exemplo, em *Nach Nora* (ainda sem tradução brasileira), de 2013, dá vozes às crianças e mulheres que morreram no incêndio seguido de desabamento de uma fábrica têxtil da Índia que produz roupas para grandes marcas do mercado europeu, como H&M. Na referida peça, as apresenta ao lado da voz do diretor da empresa H&M (em trechos tirados de uma entrevista dada a uma revista alemã após o incêndio, em que defende a política sustentável e humanista de sua empresa) e daqueles que compram roupas da referida marca por alguns euros (ou seja, todos nós, a quem cabe o papel de consumidores no sistema capitalista). É nessas colagens que Jelinek, sem inventar nada, expõe

os absurdos que constituem o nosso mundo e o nosso comportamento contraditório. Ao ler ou ouvir um texto de Jelinek, as estratégias que desenvolvemos para nos entender como sujeitos autônomos, esclarecidos, politicamente corretos e ecologicamente sustentáveis perdem força, o poder revelador da obra jelinekiana se evidencia.

Partindo dessa compreensão, não estranha que muitos teóricos já destacaram a proximidade entre o teatro político de Bertolt Brecht e a obra da autora austríaca (p. ex. MEISTER, 2013). Ainda mais tendo em vista que ambos partem de uma visão marxista no que diz respeito à compreensão do mundo e das relações humanas. Diferentemente de Brecht, porém, os textos de Jelinek não sugerem que haja alguma possível saída dos entrelaçamentos nefastos entre capital, política e ideologia em que os humanos constroem suas vidas ou que o ser humano seja capaz de alterar tal situação. É importante lembrar que essa observação vale para sua obra; como pessoa privada e pública, Jelinek tem participado e se engajado em inúmeras ações em prol de causas políticas e humanitárias. Sua obra emana um pessimismo inegável, procura um “esclarecimento desconstrutivista, ou seja, compreendido de modo anti-humanista” (LÜCKE, 2013: 190), mas o fato de Jelinek escrever e, através de sua escrita, contribuir para entendermos melhor o mundo em que vivemos pode ser visto, sem dúvida, como um indício de que a própria autora não deixou de acreditar na capacidade humana de interferir no seu ambiente.

O CASO DE BAMBILAND

Depois dessa pequena – e, certamente, lacunar – introdução a algumas das particularidades da obra literária e teatral de Elfriede Jelinek, passamos agora a nos deter em um texto específico, com o intuito de ilustrar nossa argumentação. Trata-se de *Bambiland*, publicado originalmente em 2003, encenado pela primeira vez no dia 12 de dezembro do mesmo ano no *Burgtheater* de Viena, com direção de Christoph Schlingensiefel⁵, e encenado já diversas vezes em diferentes palcos, inclusive além das fronteiras dos países de língua alemã (por exemplo, em 2007 em Vilnius, numa montagem impressionante assinada pela encenadora americana Yana Ross⁶, ou em 2017 em Glasgow, no *James Arnott Theatre*).

Primeiramente, algumas palavras sobre o contexto histórico-político em que Jelinek escreveu e publicou essa obra. Entre 24 de março e 10 de junho de 1999, a mídia internacional lançou seu olhar sobretudo aos conflitos que marcariam o fim da Guerra do Kosovo, entre a então Iugoslávia e a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN). Foram dias de bombardeios promovidos pela OTAN, parte de uma estratégia que ampliou seu alvo – a princípio constituído apenas por bases militares – e acabou por levar aproximadamente

⁵ Informação encontrada no *Internet Archive*, em página que faz referência a já não existente página do *Burgtheater Wien* com informações sobre as encenações do início dos anos 2000. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20060621060037/http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/vorschau/5143.php#>>.

Acesso em: 19 Jun. 2023.

⁶ Cf. o trailer em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILFRvedCFR8>.

528 civis à morte⁷. Belgrado e Novi Sad viram sua infraestrutura civil devastada, impacto que se deixou sentir na economia da Iugoslávia de modo agudo.

Faz sentido pensar, aqui, a respeito da indisposição de muitos iugoslavos – e, sobretudo, de servos, que foram o alvo principal do ataque da OTAN – em relação aos Estados Unidos da América, apoiadores diretos da intervenção, à ocasião dos ataques. Marko, filho do então presidente sérvio Slobodan Milosevic, não deixou de perceber que símbolos norte-americanos poderiam vir a ser perturbadores a seus conterrâneos. Mesmo assim, os acontecimentos não o demoveram de prosseguir com os preparativos para a abertura de seu *Bambiland* – o primeiro parque de diversões temático da Sérvia, inaugurado poucas semanas após os últimos bombardeios. Porém, a sensibilidade do jovem e de sua equipe viu por bem alterar o nome do empreendimento, suavizando a alusão à Disney(land): inaugurava-se, assim, *Bambipark*.

A pouca efetividade da solução encontrada e a posição política de Marko, cujo pai teve a própria casa atingida por uma bomba lançada pela OTAN, tornaram o parque de diversão *Bambiland* (ou *Bambipark*) um símbolo da alienação. *The Guardian*, *The New York Times*, *Le Temps* e *BBC* são alguns dos jornais que publicaram notícias com reflexões a esse respeito, já à ocasião da abertura do parque, em 1999. A alteração do nome como medida que visava aplacar críticas da população, como estratégia de marketing aplicada justo por um cidadão que poderia se sentir sobremaneira vitimizado pela cultura

⁷ HUMAN RIGHTS WATCH. Civilian Deaths in the NATO Air Campaign. Fev. 2000. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Human_Rights_Watch>. Acesso em: 26 nov. 2019.

que conscientemente homenageava, pode ser vista como uma forma de perversão.

Desse modo, Elfriede Jelinek nos dá boas pistas ao dar o título de *Bambiland* a seu texto teatral publicado em 2 de abril de 2003: o leitor informado a respeito da Guerra de Kosovo e seus personagens estabelecerá uma relação entre o texto, a temática da guerra e a supremacia dos Estados Unidos quanto à imposição de símbolos culturais. Mais clareza sobre o eixo condutor do texto jelinekiano se obtém por meio da segunda parte da epígrafe: (*meus agradecimentos a Ésquilo e aos “Persas”, traduzido por Oskar Werner. Por mim, você pode ainda adicionar uma pitada de Nietzsche. Mas o resto também não é meu. É de má procedência. Vem da mídia.*) (JELINEK, tradução nossa, 2003, s/p.)⁸

A construção da epígrafe já marca a presença de vozes que se sobrepõem à da autora – “não é meu”. Ou seja, mais uma vez, ela ressalta que nada disso que escreve é invenção de sua autoria, mas a realidade supera a imaginação humana em termos de incoerência. Mais do que um diálogo sutil com outros textos, temos aqui um caso de *hipercolagem*: trata-se da organização de registros díspares, de natureza ficcional ou não, que se propõe a produção de sentidos a partir desta variedade. Este recurso, que em partes consiste na exacerbação de técnicas de retomada dos discursos midiáticos já empregadas, por exemplo, pelo também austríaco Karl Kraus⁹, é frequente na produção jelinekiana. É, também, uma chave para a crítica que se

⁸ (*meinen Dank an Aischylos und die "Perser", übersetzt von Oskar Werner. Von mir aus können Sie auch noch eine Prise Nietzsche nehmen. Der Rest ist aber auch nicht von mir. Er ist von schlechten Eltern. Er ist von den Medien.*)

⁹ KRAUS, Karl. *Os últimos dias da humanidade*. Trad. e comentários: Mariana Ribeiro de Souza. São José do Rio Preto, SP: Balão Editorial, 2017.

volta, em um único golpe, a eventos de relevância pública e internacional e a discursos já naturalizados cujas incoerências e contradições se destacam por meio da combinação proposta por Jelinek.

O contato estabelecido com Ésquilo nos fornece chaves de leitura interessantes no que diz respeito à estrutura da peça. No entanto, pensemos aqui sobre os sentidos propostos pela intertextualidade com a tragédia no que se refere à matéria proveniente da *realidade* à qual se refere a peça. Em primeiro lugar, se o título pode fazer com que pensemos que *Bambiland* se refira especificamente à Guerra do Kosovo, a citação dos *Persas* (427 a.C.) na abertura desloca o foco à região em que se situava, na Antiguidade, o Império Aquemênida (550 a.C. – 330 a.C.), e em que hoje se encontram, entre outros, Israel, Irã e o Iraque. A menção ao povo da Babilônia já no primeiro parágrafo localiza com mais precisão o país de que se trata aqui: o Iraque.

Também a data de publicação pode ser acionada como elemento paratextual que evidencia o conflito o qual fornecerá matéria para a elaboração dramática: o monólogo-polílogo é publicado menos de um mês depois do início da Guerra do Iraque. A indicação da data já mencionada na primeira publicação e nas atualizações, nos dias 5 de abril de 2003 e 5 de maio de 2004 – ou seja, enquanto a guerra ainda se desenrolava –, contribui ainda com a proposição de sentidos de uma das vozes que se faz ouvir em *Bambiland*: a que emula o discurso de um *correspondente de guerra*:

Talvez venhamos a ver a tempestade de fato nos próximos dias, eu me esforço, me esforço mesmo. Já estou me esforçando. Não consigo escrever mais rápido. E certamente escrevo mais rápido do que você. Você quer que eu descreva a tempestade antes que ela aconteça? Posso tentar, diabo talentoso que sou, o jeito durão como vou aos fatos e os torço, fazendo-os olhar para trás, mas aqueles que ainda olham pa-

ra o futuro, trago-os aqui. Eu torço o pescoço deles, dos fatos. Para começar, uma pergunta: você acha que essa religião vale alguma coisa, para que se lute assim por ela? (JELINEK, tradução nossa, 2003, s/ p.)¹⁰

Entende-se aqui que o propósito narrativo de *Bambiland* não é lidar com os eventos da guerra, ainda que o ritmo da publicação, consonante ao dos conflitos, e sua matéria, pudessem constituir sugestão neste sentido. A investigação que a peça se propõe a fazer se relaciona antes com as práticas da mídia e com a alienação promovida pela veiculação das notícias de guerra – dado que nos pode ser antecipado pelo título, conforme anteriormente mencionado. Em questão está o acesso aos fatos: observam-se os observadores, evidenciando-se, com visível exagero, aspectos de sua ideologia e de seus procedimentos. O olhar hiperbólico ao caráter alienado deste observador ocidental conduz à reflexão em torno dos mensageiros, aqueles enviados à guerra e cuja subjetividade seleciona e molda a “verdade” das informações às quais teremos acesso. É sobretudo por meio do emprego deste mesmo olhar, alienado e alienante, que se manifesta no texto a temática da alteridade:

talvez eles não conheçam pessoalmente nenhum dos sentimentos. Uma vez que acreditam em Deus. Mas isso não lhes basta. Querem libertar a pátria. Mas não podem, pois só nós resistimos ao corruptor que apenas nos deteria e colocamos em questão a religião e colocamos em questão as pedras e colocamos em questão a areia e colocamos em

¹⁰ Vielleicht werden wir in den nächsten Tagen den eigentlichen Sturm erleben können, ich bemühe mich, ich bemühe mich ja. Ich mach ja schon. Schneller kann ich nicht schreiben. Und schneller als Sie kann ich es auf jeden Fall. Soll ich den Sturm etwa schon schildern, bevor er noch stattfand? Ich kanns ja probieren, ich talentereicher Dämon, wie ich allzu hart anspringe die Tatsachen und sie verdrehe, daß sie nach hinten schauen, aber diejenigen, die noch in die Zukunft schauen, die hol ich mir her. Ich dreh ihnen den Hals um, den Tatsachen. Erst einmal Frage: Meinen Sie, diese Religion ist es überhaupt wert, daß man so um sie kämpft?

questão a água, apenas nós conhecemos Deus e reconhecemos que não o queremos, nós, corruptores de ninguém, que só corrompemos a imagem. Quando chegamos em casa, ligamos a imagem de imediato. Vai funcionar. E funciona. De imediato. Nunca desaparecem sem deixar vestígios nossas imagens de divindades que vemos lá, que só nós vemos lá na tela luminosa. Então, demovemos este povo de sua fé, concedemos para tanto nossa imagem e pronto. Então ficará tudo bem. Então este povo que não tem noção do primado do indivíduo será exterminado, pois um povo sem cada pessoa individual não existe. Mas Deus, esse eles conhecem. É o que importa. Não conhecem ninguém, não amam ninguém, mas Deus, esse eles conhecem. Não conhecem sentimentos, mas um Deus, esse eles supostamente conhecem. Dizem. (JELINEK, tradução nossa, 2003, s/ p.)¹¹

A voz, que emula um “nós” ocidental, evidencia de modo exagerado sua ignorância no que diz respeito aos habitantes do país invadido. Também este observador, nosso representante, delinea-se de modo estereotipado. A crítica é clara: os discursos em defesa da individualidade não são o suficiente para que nos definamos como sujeitos complexos, com uma subjetividade original, a partir do momento em que na nossa relação com o outro lançamos mão de simplificações grotescas no que deveria ser uma tentativa de compreensão mais sofisticada. Do mesmo modo, esta crítica pode ser vista como

¹¹ Vielleicht kennen sie gar kein einziges von den Gefühlen persönlich. Wo sie doch an Gott glauben. Das genügt ihnen aber nicht. Sie wollen das Vaterland befreien. Können sie aber nicht, denn nur wir halten dem Verführer, der uns nur aufhalten würde, stand und stellen die Religion in Frage und die Steine stellen wir in Frage und den Sand stellen wir in Frage und das Wasser stellen wir in Frage, nur wir kennen Gott und haben erkannt, wir wollen ihn nicht, wir Verführer von niemand, wir Verführer des Bildes allein. Wenn wir ins Haus gekommen, dann drehn wir das Bild sofort auf. Das muß funktionieren. Und es funktioniert auch. Sofort. Nie spurlos fort unserer Gottheit Bilder, die wir dort sehn, die nur wir dort sehn auf dem leuchtenden Schirm. So, wir entfernen dieses Volk vom Glauben, geben ihm dafür endlich unser Bild und aus. Dann wir es gut sein. Dann wird dieses Volk vollkommen am Ende sein, das keinen Begriff vom Primat der Person hat, denn ein Volk ohne jede einzelne Person, das gibt es nicht. Aber den Gott, den kennen sie. Das ist die Hauptsache. Sie kennen keinen, sie lieben keinen, aber den Gott, den kennen sie. Gefühle kennen sie nicht, aber einen Gott, den kennen sie angeblich. Sie sagen es.

ineficaz: o público alvo não pode deixar de reconhecer que permanece na mesma posição de ignorância à medida que avança em sua leitura e constata as próprias limitações. Observa-se aí projeto frequente, bastante criticado, na literatura de Jelinek: o esclarecimento pessimista. Algo, no entanto, nos intriga, conforme já apontamos acima: ela escreve, e é notória sua posição política.

Guldall, ao pensar sobre os *motifs* recorrentes de *Bambiland*, confere destaque à oposição binária entre o “nós” que continuamente se manifesta e os outros – outras culturas de modo geral, ou especificamente a população do Iraque. Em sua análise, cuja conclusão depõe contra a existência de atributos verdadeiramente literários na obra de Jelinek e de outros escritores europeus que manifestam uma postura antiamericana, o procedimento, a insistência infantil da voz presunçosa que representaria a cultura norte-americana, não constituiria uma análise comportamental, mas antes postularia o que os Estados Unidos seriam – no caso, um “atoleiro de violência e desejo e vontade de poder” (GULDALL, tradução nossa, 2011, p. 194). Conforme o autor, a simplificação a que se sujeita esta voz central tornaria *Bambiland* uma propaganda antiamericana grosseira – e nem a musicalidade e os fluxos de vozes resgatariam a peça dessa falta de qualidade. Mesmo que em outros momentos do livro demonstre consciência acerca da falta de originalidade como projeto e perceba a aparente regularidade do procedimento em diferentes autoras e autores, Guldall não investiga a fundo possíveis proposições críticas e estéticas do que podemos compreender como uma negação da ideia de essência (GULDALL, 2011, p. 201).

A presença da individualidade na própria cultura, que é reiteradamente afirmada por uma voz que se apresenta como “nós”, é ape-

nas um primeiro movimento reflexivo em torno do inevitável entrelaçamento entre o privado e o político. Trata-se de um tema caro à Jelinek e que coloca em xeque justamente a efetividade do conceito de individualidade e originalidade. Quanto à falta de sutileza, cabe pensarmos aqui que esta atua no sentido de evidenciar que em jogo estão *discursos*, e não processos psicológicos ou *eventos em sua complexidade*:

Uma técnica literária que eu uso é a das colagens. Em uma peça, eu chego a diferentes camadas linguísticas ao colocar enunciados que já existem na boca das minhas personagens. Não me esforço para criar pessoas redondas com falhas e fraquezas, mas sim polêmicas, com contrastes fortes, cores vigorosas, pintura em preto e branco; uma espécie de xilogravura. (JELINEK, 1984, p. 14. Tradução de Angélica Neri e Tassia Kleine)¹²

Enfatizam-se assim a meta- e a intertextualidade – procedimento que também remete à proposta do teatro épico de Brecht. Porém, como já mencionamos acima, na obra de Jelinek estamos diante de uma produção que não nos oferece indicações de conduta em relação ao contexto em questão, e que esvazia de sentido a própria ideia de uma “postura crítica” como solução. O posicionamento político é claro: “O que ela revela por trás do ‘excesso de palavras’ pelo narrador oscilante e as vozes que justificam a guerra é o total silenciamento das vozes das vítimas da guerra e da política e da economia globais” (BASTIAN, tradução nossa, 2017, s/ p.). No entanto, a falta de propósito – e mesmo certa impossibilidade – de se manter uma atitude

¹² Eine literarische Technik, die ich verwende, ist Montage. Ich erziele in einem Stück verschieden Sprachebenen, indem ich meinen Figuren Aussagen in den Mund lege, die es schon gibt. Ich bemühe mich nicht um abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen, sondern um Polemik, starke Kontraste, harte Farben, Schwarz-Weiß-Malerei; eine Art Holzschnittechnik.

consistente no que se refere a esses posicionamentos fica igualmente evidente no texto, inviabilizando noções como a de um espectador/leitor ideal, que desenvolveria a postura crítica ideal a partir do que vislumbrasse no palco ou no papel.

Sem recepção ideal, deixa de haver também a necessidade de se definir de que modo se conduziria uma encenação ideal a partir do texto. As várias camadas de linguagem em *Bambiland* refletem a consciência acerca da limitação do conceito de autoria e, por conseguinte, da propriedade da autora em relação ao seu próprio texto. Há aqui material para uma discussão radical a respeito da impossibilidade de uma “encenação fiel” – e Jelinek está longe de exigir ou sugerir aos encenadores algo nesse sentido, muito pelo contrário, pois ela é conhecida por dar liberdade total aos agentes criativos que se propõem a encontrar uma forma cênica ou performativa para seus textos.

Jogando de modo consciente com sua característica ficcional, tomando de empréstimo elementos provenientes de discursos comprometidos com o pacto de veracidade¹³ em sua forma bruta, o texto permite que se indague a respeito dos limites entre os discursos e a vida – qual o impacto dessas duas instâncias uma na constituição da outra? No texto, temos o empréstimo declarado, o que fica mais evidente pela mídia original da publicação (um site/blog atualizado à medida que os fatos de base, relacionados à guerra, progrediam) e pelo registro linguístico adotado. O hiperrealismo por si traz a aten-

¹³ O termo, cunhado por Walter Mignolo em seu texto “Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa” (1993), refere-se a narrativas das quais se espera conteúdo baseado na interpretação de acontecimentos com referencial histórico, construído a partir de testemunhos ou de documentação específica.

ção ao modo como se organiza o texto, à elaboração por meio de colagem, sugerindo que se inicie a reflexão em torno das propostas e dos efeitos de diferentes discursos literários e midiáticos em sua relação com nossa experiência da vida. Se vamos, aqui, ao encontro de considerações relevantes à crítica elaborada por Guy Debord – que radicaliza algumas noções da Escola de Frankfurt ao apontar que, em nossa sociedade atual, as relações ocorrem necessariamente pelo intermédio das imagens, motivo pelo qual o espetáculo conteria tudo e estaria contido em tudo (DEBORD, 1997, p. 24) –, podemos observar que damos ainda um passo além: não se trata, em Jelinek, apenas de dizer que nesta conjuntura o que parece ser é mais relevante do que aquilo que é, mas sim de limitar o ser àquilo que ele parece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo partindo de uma visão declaradamente pessimista em relação ao mundo e, sobretudo, ao convívio humano em sociedades, a obra de Jelinek tem um enorme potencial esclarecedor. A partir do exemplo da peça *Bambiland*, procuramos mostrar esse potencial, especialmente no que diz respeito ao papel das mídias na nossa percepção de acontecimentos políticos em escala global. Na sua peça, Jelinek evidencia que são mínimas nossas possibilidades de experiências autênticas, de acesso direto a eventos reais. Trata-se, sem dúvida, de uma faceta da nossa cultura, hiperbolicamente exposta por *Bambiland* à medida que o texto nos fornece, lance após lance, diferentes frases e estruturas que são velhas conhecidas e que encontramos aqui em combinações que destacam a indiferença dos fatos em relação à construção de um sentido e a impossibilidade da manifesta-

ção de algo original, que não encontraria espaço no sistema em que vivemos. Percebe-se, assim, uma reflexão em torno da organização social de um modo mais amplo – essa organização, no entanto, teria como centro a própria configuração de seus discursos. E parece ser a partir dessa perspectiva que Jelinek opta, em sua dramaturgia, por uma linguagem que se faz visível e que, ao operar como protagonista das produções, revela com clareza ímpar incongruências e incoerências próprias da contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

BASTIAN, André. **Elfriede Jelinek goes Australia**: indigenising an Austrian Nobel Prize Winner. Australian Scholarly Publishing, 2017.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ÉSQUILO. **Os Persas**. Trad. de JAA Torrano. Disponível em: <
<http://www.revistas.fflch.usp.br/delete2/article/view/710>>. Acesso em: 27 de novembro de 2011.

GULDALL, Jesper. **Anti-Americanism in European Literature**.

Londres: Palgrave Macmillan, 2011. Disponível em: <

<https://books.google.com.br/books?id=9SDHAAAQBAJ&pg=PA193&lpg=PA193&dq=jelinek+theaterst%C3%BCcke+Bambiland&source=bl&ots=aSuf5pooiw&sig=ACfU3U1DX9aK9INrzOOQVK7YPJLYT1Uv9g&hl=pt->

[BR&sa=X&ved=2ahUKEwjrgaal9v3lAhUZlBkGHa2AAhgQ6AEwB3oECAc-](https://books.google.com.br/books?id=9SDHAAAQBAJ&pg=PA193&lpg=PA193&dq=jelinek+theaterst%C3%BCcke+Bambiland&source=bl&ots=aSuf5pooiw&sig=ACfU3U1DX9aK9INrzOOQVK7YPJLYT1Uv9g&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjrgaal9v3lAhUZlBkGHa2AAhgQ6AEwB3oECAc-)

[QAQ#v=onepage&q=jelinek%20theaterst%C3%BCcke%20Bambiland&f=false](https://books.google.com.br/books?id=9SDHAAAQBAJ&pg=PA193&lpg=PA193&dq=jelinek+theaterst%C3%BCcke+Bambiland&source=bl&ots=aSuf5pooiw&sig=ACfU3U1DX9aK9INrzOOQVK7YPJLYT1Uv9g&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjrgaal9v3lAhUZlBkGHa2AAhgQ6AEwB3oECAc-QAQ#v=onepage&q=jelinek%20theaterst%C3%BCcke%20Bambiland&f=false)>. Acesso em: 08 de dezembro de 2019.

JELINEK, Elfriede. **Bambiland**. Viena, 2 de abril de 2003. Disponível em: < <https://www.elfriedejelinek.com/>>. Acesso em: 28 de novembro de 2019.

JELINEK, Elfriede. Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: **TheaterZeitSchrift**, 7, 1984.

JELINEK, Elfriede. **O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades**. Tradução de Angélica Neri, Gisele Eberspächer, Luiz Abdala Jr e Ruth Bohunovsky. São Paulo: Temporal, 2023.

LÜCKE, Bärbel. “Bambiland; Babel; Parsifal: (Lass o Welt o Schreck lass nach!); Tod-krank.Doc (für Christoph Schlingensief). In: Janke, Pia (org.). **Jelinek Handbuch**. Stuttgart: J. B, Metzler, 2013, p. 190-198.

MEISTER, Monika. „Bezüge zur Theatertradition“. In: Janke, Pia (org.). **Jelinek Handbuch**. Stuttgart: J. B, Metzler, 2013, p. 68-73.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lúcia & AGUIAR, Flávio. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.