

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

JÉSSICA FRAGA DE CASTRO

**A INTERTEXTUALIDADE E A DRAMATIZAÇÃO DA HISTÓRIA
EM *ULRIKE MARIA STUART*, DE ELFRIEDE JELINEK**

Porto Alegre, 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

JÉSSICA FRAGA DE CASTRO

**A INTERTEXTUALIDADE E A DRAMATIZAÇÃO DA HISTÓRIA
EM *ULRIKE MARIA STUART*, DE ELFRIEDE JELINEK**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Departamento de
Linguística, Filologia e Teoria Literária
da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul para obtenção do grau de
Licenciatura em Letras – Habilitação
Português e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Christoph Schamm

Porto Alegre, Julho de 2011

RESUMO

Este trabalho propõe-se a analisar a peça *Ulrike Maria Stuart*, da escritora austríaca Elfriede Jelinek, e discutir como se dão as relações intertextuais apresentadas por esta, bem como o processo de dramatização de relevantes processos históricos no contexto da Europa Ocidental, mais especificamente na Alemanha contemporânea. A peça, realizada segundo os parâmetros do teatro pós-dramático, apresenta a disputa entre Ulrike Meinhof, ex-jornalista de esquerda, e Gudrun Ensslin, estudante de literatura, pela liderança da *Rote Armee Fraktion* (RAF), em português, Fração do Exército Vermelho, grupo de luta armada de extrema esquerda fundado na Alemanha Ocidental, em 1970. Este conflito central é construído com base no mote da clássica peça de Friedrich Schiller, *Maria Stuart*. Assim, Jelinek entrelaça estas referências, literárias e históricas, a partir da comparação entre o imaginário construído pela mídia alemã a respeito das líderes da RAF e as personagens da peça de Schiller, utilizando-se de recursos cênicos e mediais durante a montagem da peça. Outro aspecto discutido neste trabalho é a questão das relações de poder e da violência feminina, através da explanação do universo ficcional de Jelinek, e então como *Ulrike Maria Stuart* insere-se neste, e a construção da imagem das líderes da RAF pela mídia para melhor compreensão das referências intertextuais apresentadas ao longo do espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade – teatro pós-dramático – Elfriede Jelinek – Fração do Exército Vermelho – *Ulrike Maria Stuart* – literatura de língua alemã

ABSTRACT

This study aims to examine the play *Ulrike Maria Stuart*, written by Austrian author Elfriede Jelinek, and discuss how the intertextual relations presented by this are given, as well as the dramatization of some historical processes, relevant in the context of Western Europe, specifically in contemporary Germany. The play, performed according to the parameters of post-dramatic theater, presents the contest between Ulrike Meinhof, a former leftist journalist, and Gudrun Ensslin, a Literature student, for the leadership of the *Rote Armee Fraktion* (RAF) – the Red Army Faction – an urban guerilla group founded in West Germany in 1970. This central conflict, in Jelinek's play, is built on the motto of Friedrich Schiller's *Mary Stuart*. Thus, Jelinek interweaves these literary and historical references from the comparison between the imaginary built by German media about the leaders of the RAF and the characters in *Maria Stuart*, using scenic and medial resources during the assembly of the part. Another aspect discussed in this work is the question of power relations and female violence, through the investigation of Jelinek's fictional universe, and then as *Ulrike Maria Stuart* fits into this, and the building of the image of RAF leaders by the media as a way of better understand the intertextual references presented throughout the play.

KEYWORDS: intertextuality – post-dramatic theater – Elfriede Jelinek – Red Army Faction – German language literature

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 CAPÍTULO 1	9
2.1 VIDA E OBRA DE ELFRIEDE JELINEK.....	9
2.2 OS MOVIMENTOS SOCIAIS DA DÉCADA DE 60, A NOVA ESQUERDA E O SURGIMENTO DA <i>ROTE ARMEE FRAKTION</i> (RAF)	15
3 CAPÍTULO 2	26
3.1 SOBRE <i>ULRIKE MARIA STUART</i>	26
3.1.1 - A DRAMATURGIA DE ELFRIEDE JELINEK NO CONTEXTO DO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	26
3.1.2 - RESUMO DA AÇÃO DA PEÇA <i>ULRIKE MARIA STUART</i>	30
3.1.3 - AS REPRESENTAÇÕES REFERENCIAIS TRAZIDAS EM <i>ULRIKE MARIA STUART</i>	35
3.1.4 - O GROTESCO FEMININO EM <i>ULRIKE MARIA STUART</i>	37
3.2 – A GUERRA DAS RAINHAS	42
3.2.1- ULRIKE MEINHOF.....	43
3.2.2 – GUDRUN ENSSLIN	46
3.2.3 – ULRIKE/MARIA E GUDRUN/ELISABETH	49
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55
ANEXO	59

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta e debate uma parte importante da história recente da Alemanha e da Europa ocidental, com especial atenção para a década de 1960 e o movimento de 1968, através das relações intertextuais existentes na peça *Ulrike Maria Stuart*, da dramaturga austríaca Elfriede Jelinek, nascida em 1946. Na primeira parte do trabalho, é apresentada a vida e a obra da autora, contemplando os principais pontos da sua vida familiar e de sua trajetória política, que perpassa momentos importantes da história da Áustria e da Alemanha, e a sua inserção na tradição cultural e literária da Áustria junto a outros autores. Em seguida, é remontado o contexto histórico em que a peça se desenrola: os movimentos sociais e culturais da década de 1960 e seu ápice no ano de 1968 e, posteriormente, a formação da *Rote Armee Fraktion* (em português, Fração do Exército Vermelho), grupo de luta armada formado em 1970, liderado, entre outros, pela ex-jornalista Ulrike Meinhof e pela estudante Gudrun Ensslin.

Já na segunda parte, fala-se especificamente sobre a peça: um breve resumo da sua ação é apresentado, sua inserção no chamado “teatro pós-dramático” é discutida e a questão da ficção historiográfica também é brevemente abordada, já que a autora Elfriede Jelinek lança mão de fatos e personagens históricos para construir a sua obra ficcional, bem como a intertextualidade na relação entre a sua peça e *Maria Stuart*, de Schiller. Após essa breve introdução sobre a fundamentação teórica a respeito de *Ulrike Maria Stuart*, as personagens que conduzem a ação são exploradas e discute-se a correspondência dramática entre Ulrike Meinhof e Maria Stuart, rainha da Escócia, e Gudrun Ensslin e Elisabeth, rainha da Inglaterra, baseada na repercussão midiática da imagem das duas guerrilheiras e no perfil das personagens históricas traçado por Schiller em sua obra.

A proposta deste trabalho também é de apresentar e discutir a obra de Elfriede Jelinek, autora importante na cena cultural de língua alemã, laureada com o prêmio Nobel de Literatura de 2004, porém ainda pouco lida no Brasil. Poucos de seus romances foram traduzidos para a língua portuguesa: *Die Klavierspielerin* (1983) foi traduzido como *A Pianista*, que apenas em 2011

recebeu uma versão brasileira; *Die Liebhaberinnen* (1975), com o título *As Amantes* e outros romances importantes da autora, como *Lust*, ganharam tradução em Portugal, mas não tiveram edições brasileiras; outros, sequer ganharam traduções para o português. Além dos romances, seu trabalho também é reconhecido por sua atuação como dramaturga, destacando-se as peças *Ein Sportstück* (1998), *Babel* (2005) e *Kontrakte des Kaufmanns* (2009).

A escolha da peça *Ulrike Maria Stuart* para análise deve-se ao fato de que esta é um bom exemplo das temáticas recorrentemente trabalhadas por Jelinek no âmbito social e político, tratando da questão das relações de poder e problemáticas específicas do universo feminino, utilizando como fio condutor a história da RAF e suas principais figuras femininas, assunto bastante caro à história recente da Alemanha e da política da segunda metade do século XX. A peça é também exemplar quanto ao estilo de teatro realizado por Jelinek, considerada um expoente do chamado teatro pós-dramático, assunto apresentado com maior profundidade na segunda parte deste trabalho.

A fortuna crítica a respeito da obra de Jelinek produzida no Brasil ainda é escassa. Existe produção acadêmica que trabalha em especificidade com algum de seus romances ou peças ou abordam algum aspecto particular destes, são encontrados trabalhos que citam a autora, sempre inserindo no contexto maior da literatura contemporânea de língua alemã, mas estes ainda são raros. Além disso, levando-se em conta a sua prolífica e aclamada produção, composta por nove romances e mais de vinte peças, considero o caso da autora insuficientemente explorado no nosso ambiente acadêmico.

O presente trabalho, portanto, tem como proposta contribuir com uma análise da vida e obra de uma das mais importantes autoras contemporâneas de língua alemã, proporcionando uma fonte de pesquisa sobre a autora em seu contexto histórico e literário, bem como da autora especificamente, suprimindo uma demanda relevante em se tratando da importância da analisada. O tema subsequente da RAF também ganha atenção especial neste trabalho, pois trata-se também de um capítulo muito importante da história recente da Alemanha, sendo frequente tema de debates políticos e sociais e revisitações artísticas, o que destaca o seu ainda sensível impacto sobre a sociedade alemã e europeia. Discutir a peça *Ulrike Maria Stuart* é ter acesso a uma obra

de uma autora que não teme a catarse, nem o excesso, e que se aventura em abordar um assunto espinhoso e desconfortável, que já foi muito debatido, mas paradoxalmente pouco esclarecido, sempre envolto por uma espessa camada de polêmica, de tabus e principalmente, de mistério.

CAPÍTULO 1

2.1 - Vida e obra de Elfriede Jelinek

Antes de iniciar as análises a respeito de *Ulrike Maria Stuart*, farei uma introdução à vida e obra da autora Elfriede Jelinek, de modo a compreender os processos políticos e pessoais registrados em suas obras, já que várias delas trazem em si traços autobiográficos; são registros intensos e pessoais de etapas importantes dos desdobramentos históricos da Áustria e da Alemanha no pós-guerra – a autora coloca-se, implicitamente, como peça dos acontecimentos.

Junto a autores como Thomas Bernhard, Peter Handke e Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek desponta como uma das mais importantes figuras críticas da cena cultural da Áustria, constantemente expondo na sua literatura a sua contundente oposição aos rumos políticos de seu país, denunciando os ecos do conservadorismo que outrora proporcionou a ascensão do fascismo. Jelinek insere-se em uma tradição literária austríaca que, tanto na prosa quanto na poesia ou no teatro, procura não só diferenciar-se da literatura da vizinha Alemanha como dar ênfase às suas próprias questões, de forma provocativa, com linguagem e estilo carregados de iconoclastia, rompendo totalmente com as formas tradicionais de literatura produzidas até então no país. Segundo Bohunovsky,

No início dos anos 60, uma literatura progressista começou – aos poucos – a se impor contra a literatura tradicionalista. A prática de recalçamento (*Verdrängung*) tornou-se então alvo de crítica e topos literário, como, por exemplo, na literatura de Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard ou Gerhard Fritsch. Em 1961, foi publicado o livro de prosa *Das dreißigste Jahr* (O trigésimo ano), de Bachmann. O conto “Unter Mördern und Irren” (Entre assassinos e loucos) deu início àquilo que se tornou a “melodia literária” (ZEYRINGER 2008: 103): o debate crítico com a “topografia” nazista, a continuação de estruturas totalitárias na sociedade, a crítica ao conceito de *Heimat* defendida pelo establishment literário da época (cf. também SCHMIDT-DENGLER 2010: 206)¹.

¹ BOHUNOVSKY, 2010, pag. 157 - 158

Além disso, a tão incisiva literatura austríaca dos novos tempos comprometia-se com o objetivo de desmascarar o silêncio a respeito do passado nazista; o *recalcamento* dos horrores da guerra se dava, entre outras formas, com o incipiente desenvolvimento do turismo, que se aproveitava das belezas naturais e da reconstrução da Áustria. A escrita de Thomas Bernhard, por exemplo, exprime sua relação de amor e ódio com a Áustria; em peças como *Heldenplatz* (1988), que denuncia o espírito antisemita latente durante o pós-guerra² ou romances como *Die Jagdgesellschaft* (1973), uma dura crítica à burguesia. Também Peter Handke, que na juventude participou de um grupo de jovens escritores chamado *Grazer Gruppe*, do qual a própria Elfriede Jelinek fez parte, teve seu primeiro romance, *Die Hornissen*, publicado em 1965. Também segundo Bohunovsky

A aversão de Bernhard e dos protagonistas de seus livros à política real encontramos também em Handke e seu “solipsismo político” que, para Sebald, remonta à “longa tradição da impossibilidade de uma existência política na Áustria” (SEBALD 2006: 104). Numa coletânea de jovens autores austríacos, os organizadores atribuem à *Innerlichkeit* uma postura política, mesmo que implícita: os autores austríacos se diferenciariam dos seus colegas alemães na sua “consciência e crítica linguística” e estariam “interessados na língua e na forma, ousados, provocativos, rigorosos, excêntricos, lúdicos e na sua insistência na tematização dos sentimentos e sonhos pessoais, afinal de contas também políticos, sem nunca elevar a política ao seu tema explícito” (FLEISCHANDERL; ERNST 2003: 7)³.

Elfriede Jelinek nasceu a 20 de outubro de 1946, em Mürzzuschlag, província da Estíria, Áustria. Seu pai, um judeu de origem tcheca, era engenheiro químico; graças ao seu trabalho com produção industrial estratégica, conseguiu escapar da perseguição nazista. Sua mãe, católica, provinha de uma abastada família pertencente à alta sociedade vienense. Vivendo entre duas culturas, prevaleceu a formação materna, tendo Jelinek estudado em uma escola católica e posteriormente em um internato. O contato com a música – explorado no romance *A Pianista*, de 1983 – surgiu cedo em sua vida, com o incentivo da mãe, que queria que a filha fosse uma *wunderkind*, ou seja, um prodígio no meio musical. Aos quatro anos de idade,

² Site *Teatro Municipal da Guarda*.

³ BOHUNOVSKY, 2010, pag. 157

começa a estudar balé e francês. Aos sete, é obrigada pela mãe a freqüentar aulas de piano e violino, além dos estudos da escola primária. Aos treze, foi aceita no Conservatório de Música de Viena, onde estudou piano, violino e órgão. Em 1964, ingressa na Universidade de Viena para estudar Teatro e História da Arte. Esgotada pela pressão materna para dedicar-se a tantas atividades com afinco, Elfriede Jelinek enfrenta uma grave crise nervosa e sua vida sofre uma reviravolta: com o apoio do pai, passa a dedicar-se à linguagem e a escrita⁴.

O meu pai estava praticamente ausente. Não gostava muito dele. Mas encorajou-me a afirmar-me através da linguagem e a servir-me dela contra os adultos. A fé no poder das palavras é uma característica da cultura judaica. Pergunto-me se, ao seguir o exemplo do meu pai, ao servir-me da linguagem em vez de mergulhar na música, como queria a minha mãe, não terei procurado salvá-lo dela e salvar-me a mim também. Não quero dizer que ela seja totalmente negativa: é muito inteligente, poderosa, impressionante. Sem ela o meu pai não teria sobrevivido⁵

A estreia literária de Elfriede Jelinek acontece em 1967, com a seleção de poemas *Lisas Schatten*. Em 1970, publica seu primeiro romance, *wir sind lockvögel, baby!* Em 1974, casa-se com o literato Gottfried Hüngsberg, passando a dividir-se entre Viena e Munique. No mesmo ano, filia-se ao Partido Comunista da Áustria, onde permanece até 1991. Em 1975, publica *Die Liebhaberinnen* (na edição portuguesa, *As Amantes*). Em 1983, *A Pianista*, um de seus mais famosos romances, é publicado e provoca polêmica ao apresentar uma patológica relação entre mãe e filha.

Junto a outros intelectuais de esquerda, Jelinek posiciona-se como feroz adversária à escalada da extrema-direita no cenário político austríaco, cuja figura mais notória é Jörg Haider, líder do FPÖ (*Freiheitliche Partei Österreichs*, em português Partido Libertário da Áustria), eleito por dois mandatos governador do estado da Caríntia, sobre quem Jelinek produziu uma sátira, *Das Lebewohl*, em 2000.

After further qualification of Elfriede Jelinek's statements on the efficacy of art or literature as a political medium, I shall consider the contribution made by the writer in the field of cultural resistance to right-wing nationalism in Austria. Jelinek's stance and her cultural

⁴ Elfriede Jelinek. Biografias. *Sítio do Livro*, s.p.

⁵ Elfriede Jelinek. Biografias. *Sítio do Livro*, s.p.

response may thus be seen as a case study of the scope available to writers for political resistance in general. The term 'resignation' has a dual resonance in the analysis that follows. It refers to the growing expression of frustration and despair in the face of political developments which comes to the fore in Jelinek's writing, but it refers also to Jörg Haider's actual resignation as leader of the far-right party, the Freiheitliche Partei Österreichs (FPÖ), in February 2000. There are certain parallels in the applicability of the term 'resignation'. Jelinek's writing expresses resignation but only as a textual strategy, an ironic provocation to the reader. Irony has been Jelinek's modus operandi throughout her work, and the title *Macht nichts* should be read as a punning injunction, implying both 'it doesn't matter' ('es macht nichts') and 'do nothing!' Jorg Haider may have resigned his post, but his too is a mock resignation. Many artists and political observers alike argue that Haider has merely withdrawn to Carinthia in order to reemerge to a more triumphant role in Austrian politics.⁶

Graças a uma coligação com o ÖVP (*Österreich Volkspartei*, em português Partido Popular da Áustria), o FPÖ alcançou grande representatividade no parlamento austríaco, chegando ao segundo lugar nas eleições de 2002. Em 2005, Jörg Haider desliga-se do FPÖ e funda um novo partido, o BZÖ. Morre num acidente de carro em 2008, dirigindo a uma velocidade muito acima do permitido. Após sua morte, o movimento de extrema-direita sofre um enfraquecimento, sem que entre em seu lugar uma figura política à altura.

Em 2001, as peças de Elfriede Jelinek foram proibidas de ser encenadas em solo austríaco. Vivendo entre Viena e Munique, graças ao seu casamento com Hüngsberg, Jelinek permanece escrevendo suas peças e as encenando na Alemanha e na Suíça. *MACHT NICHTS - Eine Kleine Trilogie des Todes*, de 2001, estréia em Zurique e *In Den Alpen*, de 2002, é apresentada em Munique. Não muito tempo depois, a interdição é revogada e, em 2003, ela estreia a peça *Das Werk* em Viena. Algumas das suas peças encenadas a partir deste período até 2006 foram *Bambiland* (2003), cuja estréia foi em Viena; *Irm und Margit*, 2004, em Zurique, e *Ulrike Maria Stuart*, de 2006, em Hamburgo.

A despeito das ressalvas de críticos mais conservadores, como Marcel Reich-Ranicki⁷, em 2004 Elfriede Jelinek foi vencedora do prêmio Nobel de literatura em reconhecimento ao “fluxo musical de vozes e contravozes em

⁶ FIDDLER, 2002 s.p.

⁷ Marcel Reich-Ranicki (1920) é um dos mais respeitados críticos literários em atividade na Alemanha. Fez uma crítica feroz à escolha da Academia Sueca por premiar Jelinek.

seus romances e peças que, com extraordinário zelo linguístico, revelam o absurdo dos clichês da sociedade e seu poder de subjugo”⁸.

A obra de Elfriede Jelinek fora, desde sempre, permeada por controvérsias relacionadas ao seu universo ficcional, cuja questão central é a submissão da mulher, com destaque para os seus desdobramentos no âmbito sexual, e a sua linguagem agressiva e degradante. Os relatos dentro de seus romances expõem os mais ocultos vícios da sociedade, onde o meio social e as práticas sexuais se amalgamam, e as relações de poder determinam os relacionamentos; os universos particulares dos personagens, o âmbito mais privado de suas vidas, é usado como pretexto ou metáfora para representar a opressão diante dos códigos canônicos de conduta e o círculo sufocante das aparências, dando vazão às perversões ocultas. Em *Lust*, de 1989, um de seus mais conceituados romances, são feitas descrições de relações sexuais, violência e abuso; a história do romance retrata a degenerada relação entre um industrial e sua esposa - ele mantém através do casamento a mesma dinâmica sexual libertina que mantinha com prostitutas, mas abre mão de procurar o sexo sujo fora de casa por medo da AIDS. A relação é observada sem pudores pelo filho do casal, quando, em vários momentos, é transmitida a sensação de a prática *voyeur* do filho é consentida pelos pais.

Parte da crítica literária, em língua alemã, rechaça firmemente o seu estilo autoral por seu uso indiscriminado de imagens fortes e grotescas, subvertendo as noções de sutileza daquilo que normalmente é considerado *arte*. Jelinek faz rico uso da linguagem para conduzir tramas que apresentam o lado mais perverso e doentio das relações humanas, mas também aborda, de forma sutil, as organizações políticas da Áustria, que sempre se fazem presentes como pano de fundo, com a intenção de mostrar que o *autoritarismo* dá-se na micro e na macroestrutura desta sociedade. Um exemplo disso é o romance *A Pianista*, considerado parcialmente autobiográfico, em que nos é contada a trajetória de Erika Kohut, uma mulher que vive uma relação amarga e perturbadora com a mãe, extremamente controladora e possessiva, da qual não consegue se libertar.

⁸ The Nobel Prize in Literature 2004". Nobelprize.org. 2 Jun 2011
http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/

Erika, essa coisa mercurial, escorregadia, talvez agora esteja deslizando por algum lugar, fazendo suas asneiras. Mas todos os dias a filha chega, precisamente na hora prevista, a seu lugar: a casa. Com frequência a mãe é tomada pela inquietação, pois todo proprietário aprende, em primeiro lugar, sofrendo: confiar é bom, mas controlar é o certo⁹.

Erika aproxima-se da meia-idade e sente certa amargura da juventude perdida, o que se reflete, em parte, na relação que estabelece com seus alunos; desdenhosa, ríspida, reproduzindo no trato com eles os abusos que sofre nas mãos da mãe. *A Pianista* apresenta estas perversões em três camadas: na relação perturbadora entre Erika e a mãe; no tratamento entre as pessoas em geral; e no íntimo de Erika, que dá vazão à sua frustração e agressividade reprimida ao sabotar, silenciosamente, pessoas desconhecidas no metrô lotado, chutando-as sem que vejam e se regozijando ao vê-las acusando umas às outras e na sua automutilação, quando se espeta, se corta e observa, sem sentir dor, o próprio sangue escorrer continuamente. Sobre ela, é dito no romance que “Erika é um aparelho compacto em forma humana. Parece que a natureza não deixou nela nenhum orifício aberto. Lá onde os marceneiros deixaram nas mulheres de verdade uma abertura, Erika tem uma sensação de madeira maciça”¹⁰. A personagem frequenta os chamados *peep shows* no subúrbio, à noite, junto aos imigrantes turcos; assiste a simulações sexuais e atinge o limiar do seu prazer apenas através da observação, sem nunca tocar-se. Ela não sabe como fazê-lo, “não tem oportunidade nem sensibilidade para acariciar-se”, pois “a mãe dorme na cama ao lado e presta atenção nas mãos de Erika. Essas mãos devem tocar piano e não se esgueirar por debaixo do cobertor como formigas e dirigir-se para o pote de geléia”¹¹. É apenas em suas sorrateiras idas ao submundo que Erika consegue emancipar-se momentaneamente da massacrante vigilância materna, mas ainda assim, não tem domínio suficiente do próprio corpo para obter prazer por uma via saudável; é através da automutilação que Erika encontra a sublimação física da sua tensão sexual, daquilo que precisa jorrar, escorrer, de dentro para fora.

⁹ JELINEK, 2011, pg. 12

¹⁰ JELINEK, 2011, pg. 62-63

¹¹ JELINEK, 2011, pg.64

Tanto *A Pianista* quanto outros romances de Jelinek, como *Lust*, trazem a marca da violência, moral ou física - que é parte constituinte de nossa sociedade - de forma grotesca e exacerbada, alegórica ou literalmente, através das relações familiares e do comportamento dos indivíduos em seus sistemas domésticos, com imagens fortes de seres humanos distorcidos, não raro mutilados. O sexo é quase sempre *sujo*, sem amor nem ilusões.

A questão da violência entrelaça-se com a figura feminina transfigurada em suas obras; a mulher, cuja situação doméstica ou ambiente familiar é o pano de fundo onde atua o cinismo e o utilitarismo das relações, como em *As Amantes*, onde duas mulheres, Brigitte e Paula, tentam escapar do indesejável destino de serem para sempre operárias através de bons casamentos. As instituições, sagradas ou seculares, que fundamentam o *mundo dos homens*, são implodidas não apenas através do descrédito, do ceticismo, mas do *grotesco*, do retrato cru de famílias bestializadas.

2.2 - Os movimentos sociais da década de 60, a *Nova Esquerda* e o surgimento da *Rote Armee Fraktion* (RAF)

Diferentemente dos grupos e movimentos esquerdistas anteriores, que reivindicavam prioritariamente direitos trabalhistas, a chamada *Nova Esquerda*, surgida nos anos 1960, fortemente identificada com os movimentos contraculturais da juventude, pedia para um ativismo político mais amplo, que se propunha a discutir questões de justiça social relativas à igualdade de gênero, sexualidade, anti-imperialismo etc. A formação da *Nova Esquerda* deu-se a partir da dissidência de comunistas que estavam frustrados com o autoritarismo de regimes como o da União Soviética, e que decidiram investir numa postura mais abrangente e democrática para com a política, mais descentralizada e, sobretudo, menos dependente de partidarização.

Em várias partes do mundo, com destaque para a Europa Ocidental, grupos formados principalmente por universitários insurgiram-se contra a sociedade conservadora, o capitalismo predatório e contra a campanha imperialista dos EUA, que deflagrou diversos conflitos armados - sendo o mais notório a Guerra do Vietnã - e subsidiou diversos golpes militares (sobretudo na América Latina) para conter a suposta expansão ideológica socialista.

Um ano antes do famoso Maio de 68, cujo estopim deu-se nas ruas de Paris, houve um evento chave para os movimentos estudantis e para a esquerda, desta vez, na Alemanha Ocidental: a visita oficial do xá da Pérsia Reza Pahlavi e sua esposa Farah Diba a Berlim Ocidental, no dia 2 de junho de 1967. Líder de um regime notoriamente sanguinário, responsável por incontáveis perseguições e execuções de adversários políticos, e um governo pró-EUA, o xá foi recebido, em seu passeio em carro aberto, por uma multidão de jovens que protestavam contra o ditador do lado de fora da Ópera de Berlim¹². O protesto, até então pacífico, saiu de controle quando os guardas imperiais do xá, para conter os protestos, começaram a agredir os estudantes e, com a chegada da polícia, a situação tomou proporções catastróficas, resultando na morte do estudante Benno Ohnesorg. Este episódio é narrado em detalhes e com perfeita reconstituição visual no filme *O Grupo Baader Meinhof*, do diretor Uli Edel, baseado no livro do jornalista Stefan Aust.

A morte de Benno Ohnesorg endureceu a já acirrada oposição do movimento estudantil, capitaneada por Rudi Dutschke e outros setores da esquerda, contra o “estado policial” (como chamaria Meinhof) violento, acusado de ainda manter os aparelhos repressores da época do nazismo. Ao fogo cruzado entre as autoridades o movimento estudantil somou-se a imprensa sensacionalista e conservadora, com destaque para a *Bild Zeitung* e outras publicações do grupo editorial de Axel Springer, que defendiam a ação das autoridades contra os avanços políticos cada vez maiores de Dutschke e dos estudantes. Em contrapartida, estes investiram numa campanha a favor da expropriação de Springer.

An uneasy calm reigned in the wake of the June 2 tragedy, and yet the movement continued to grow. More radical ideas were gaining currency, and at an SDS¹³ conference in September Rudi Dutschke and Hans-Jürgen Krahl went so far as to broach the possibility of the left fielding an urban guerrilla. This was the first time such an idea had been mentioned in the SDS or the APO¹⁴, and for the time being, such talk remained a matter of abstract conjecture.

¹² Aust (2008), pg 24-28.

¹³ *Sozialistischer Deutscher Studentenbund* (Federação dos Estudantes Socialistas Alemães), fundada em 1946, por volta do fim da década de 1960 era uma federação esquerdista independente e uma das mais representativas dentro da APO. Foi dissolvida em 1970.

¹⁴ *Außerparlamentarische Opposition* (Oposição Extraparlamentar), nome dado à oposição militante de ampla base cujas raízes estavam no movimento estudantil, que incorporava os movimentos anti-imperialistas e revolucionários do final dos anos 1960 e início da década seguinte.

On February 17 and 18, 1968, the movement reached what was perhaps its peak when 5,000 people attended the International Congress on Vietnam in West Berlin, including representatives of anti-imperialist movements from around the world. Addressing those present, Dutschke called for a “long march through the institutions”, a phrase with which his name is today firmly associated. (ALI apud SMITH; MONCOURT, pag. 35) (By this, the student leader did not mean joining the system, but rather setting up counterinstitutions while identifying dissatisfied elements within the establishment that might be won over or subverted) (MARCUSE apud SMITH; MONCOURT, pag. 35). The congress closed with a demonstration of more than 12,000 people, and would be remembered years later as an important breakthrough for the entire European left.¹⁵

Em 1968, Rudi Dutschke sofre um atentado, levando três tiros disparados por Josef Bachmann, um radical de direita. A comoção em torno do fato é imensa, tanto no movimento estudantil quanto entre a classe artística, que também denunciou a violência incitada por *Bild* e pelas autoridades contra o carismático líder estudantil. De acordo com Schamm (2008), no mesmo ano, durante um festival de música popular, a canção *Drei Kugeln auf Rudi Dutschke* (em tradução livre, “três tiros em Rudi Dutschke”), composta por Wolf Biermann, foi apresentada. A letra conta que cada um dos tiros que Dutschke recebeu veio de “atiradores” diferentes: a primeira veio da “floresta de jornais de Springer” (*Die Kugel Nummer eins kam/Aus Springers Zeitungswald*); a segunda, da prefeitura de Berlim (*Des zweiten Schusses Schütze/Im Schöneberger Haus*); e a terceira, do “chanceler nazista” - referindo-se a Kurt Georg Kiesinger¹⁶, chanceler da Alemanha Ocidental de 1966 a 1969 (*Der Edel-Nazi-Kanzler/Schoß Kugel Nummer drei*). O verdadeiro atirador, Josef Bachmann – comparado a Lee Oswald, atirador de John F. Kennedy – seria apenas um boneco dos poderosos¹⁷. Rudi Dutschke morre em 1979, em decorrência das sequelas do atentado.

O marco de formação da *Rote Armee Fraktion* (no Brasil, Fração do Exército Vermelho) é controverso: alguns autores consideram a primeira ação do grupo a sua intervenção em 1968 em duas lojas de departamentos na cidade de Frankfurt, onde instalaram bombas de fabricação caseira para,

¹⁵ SMITH; MONCOURT, pg. 35.

¹⁶ Kurt Georg Kiesinger (1904-1988) era uma figura controversa no cenário político alemão, pois fora membro do Partido Nazista e de 1940 em diante fora o Ministro dos Assuntos Exteriores. Com o fim do regime de Hitler, Kiesinger filiou-se à CDU (União Democrata-Cristã), partido que absorveu boa parte do antigo contingente nazista.

¹⁷ SCHAMM, 2008.

segundo Gudrun Ensslin, “protestar contra a indiferença das pessoas quanto ao assassinato do Vietnã”¹⁸. O grupo consistia em Andreas Baader, na época desempregado, a já citada Gudrun Ensslin, estudante de Germanística e namorada de Baader, Thorwald Proll e Horst Sohnlein, também estudantes. O mais difundido marco de fundação do grupo, no entanto, é o dia 14 de maio de 1970, quando Andreas Baader, sob custódia por conta dos incêndios nas lojas de departamentos dois anos antes, é libertado com a participação da jornalista Ulrike Meinhof. Graças a este episódio, receberam da imprensa a alcunha *Baader Meinhof*, nome pelo qual são referidos ainda hoje. O nome *Rote Armee Fraktion*, escolhido pelo grupo, faz referência ao Exército Vermelho soviético, que derrotou o exército nazista, e é representado pelo mesmo acrônimo da *Royal Air Force*; o nome do grupo possui uma forte carga antinazista, tal qual a sua proposta revolucionária, que pretendia “desmascarar” as instituições alemãs e destituir os antigos nazistas, que permaneceram ocupando cargos importantes, do poder.

Pouco tempo após a libertação de Baader, o grupo - formado à época também por Astrid Proll (irmã de Thorwald Proll, que participou da execução dos incêndios em 1968); Irene Goergens e Ingrid Schubert, ex-internas de um orfanato visitado por Meinhof para a composição do filme *Bambule*; Horst Mahler (advogado de defesa de Baader e Ensslin no caso dos incêndios); Jan Carl Raspe, sociólogo; Petra Schelm, cabeleireira, e seu namorado, Manfred Grashof, entre outros - foi para a Jordânia treinar táticas de guerrilha com a OLP (Organização para Libertação da Palestina), já que os dois grupos tinham em comum a luta contra o imperialismo estadunidense e a política de Israel na região. Assim que voltaram para a Alemanha Ocidental, deram início às primeiras operações: dividiam-se em grupos e assaltavam bancos, com o objetivo de financiar a guerrilha. Mudavam de cidade, falsificavam documentos e modificavam a aparência o quanto podiam para evitar a identificação. Intelectuais e militantes de esquerda conhecidos de integrantes do grupo, especialmente de Ulrike Meinhof, deram abrigo para alguns deles por breves períodos. Neste mesmo ano, escrevem uma carta de apresentação dos seus

¹⁸ AUST, 2008, pg.37.

objetivos e se apresentam oficialmente como RAF, no jornal anarquista 883¹⁹. No ano de 1971, é escrito o primeiro manifesto teórico da RAF, *Das Konzept Stadtguerilla*, cuja autoria é atribuída a Meinhof, e foi inspirado no *Mini-Manual do Guerrilheiro Urbano* do brasileiro Carlos Marighella. Em maio de 1972, são realizadas as primeiras grandes ofensivas do grupo, quatro no total²⁰, as maiores envolvendo explosões nos quartéis-generais dos EUA em Frankfurt e no prédio do grupo Springer, em Hamburgo. Cerca de duas semanas depois da última ofensiva, Andreas Baader, Jan Carl Raspe e Holger Meins são presos após serem denunciados por moradores vizinhos ao estacionamento onde estavam escondidos, e de horas de tiroteios com a polícia. Uma semana depois, Gudrun Ensslin é pega em uma boutique em Hamburgo e Ulrike Meinhof, em um apartamento em Hannover, denunciada por alguém de sua confiança.

A prisão dos membros da RAF fora, desde o início, um grande e dispendioso evento para o Estado alemão: na primeira fase, cada um dos integrantes ficara detido em penitenciárias que ficavam em diferentes cidades²¹, até serem transferidos para a faraônica penitenciária de Stammheim, em Stuttgart, onde aguardaram julgamento. Foram deflagradas pelo grupo duas greves de fome, para protestar contra as severas condições impostas pelas autoridades na prisão – durante meses ficaram sem contato com outros prisioneiros - e exigir determinadas condições no cárcere. A segunda greve de fome durou três meses e debilitou seriamente Holger Meins, levando-o à morte. Foi a primeira baixa no chamado “núcleo duro” do grupo. O início do “processo de Stammheim”, como era referido na imprensa, deu-se no dia 21 de maio de 1975 e arrastou-se por mais de dois anos. Neste meio tempo, ocorreu um atentado na embaixada da Alemanha em Estocolmo, deflagrada por integrantes da chamada “segunda geração” da RAF, com o objetivo de libertar os líderes do grupo. A operação fracassou, e o adido militar alemão em exercício é assassinado. As condições do grupo na prisão começam a se deteriorar gradativamente. Em 9 de maio de 1976, Ulrike Meinhof é encontrada

¹⁹ SMITH; MONCOURT, 2009, pg. 55.

²⁰ AUST, 2007, pg 159

²¹ Especificamente, Andreas Baader em Schwalstadt, Gudrun Ensslin em Essen, Holger Meins em Wittlich, Jan-Carl Raspe em Colônia e Ulrike Meinhof em Colônia-Ossendorf (AUST, 2007, pg. 179)

morta em sua cela, enforcada. As autoridades apresentam o fato como suicídio, declaração endossada por supostos conflitos entre Meinhof, Ensslin e Baader. O grupo, no entanto, nega veementemente esta possibilidade, afirmando que Meinhof foi executada por agentes do Estado. Em resposta à morte de Meinhof, no início de 1977, o procurador-geral da República Siegfried Buback, responsável pela promotoria do julgamento da RAF, é executado. Este atentado precede em alguns meses o período chamado de “Outono Alemão”, que desencadeou uma forte crise institucional na Alemanha. Os aparelhos de defesa do Estado, como a polícia e instituições carcerárias, viram-se obrigados, desde que o grupo surgiu, a aumentar barbaramente o seu contingente para conter a onda de ataques.

Com o intuito de pressionar as autoridades para que libertem Baader, Ensslin e Raspe, um grupo da Frente Popular para Libertação da Palestina, organização solidária à RAF, seqüestra um avião da Lufthansa em Palma de Mallorca com destino a Frankfurt, no dia 13 de outubro. O avião fica à deriva até aterrissar na Somália, na cidade de Mogadíscio, após o assassinato do seu piloto. No dia 18 de outubro, o avião é invadido por uma unidade antiterrorista da polícia alemã, cuja operação resultou na morte de três dos quatro seqüestradores e a libertação de 86 reféns²². No dia seguinte, ao serem abertas as celas dos integrantes da RAF, os guardas deparam-se com todos eles mortos em suas celas. Este episódio passou para a história como a “noite da morte”: Baader, Ensslin e Raspe teriam cometido suicídio; Irmgard Möller, que foi encontrada seriamente ferida, sobreviveu. Apesar da versão oficial fornecida pela justiça alemã alegar suicídio, esta ainda hoje é questionada por alguns autores, como J. Smith e André Moncourt, que defendem que os líderes da RAF foram executados pelos agentes do Estado. Foi o fim da primeira geração do grupo, cuja extinção foi declarada, oficialmente, em 1998, declarado em manifesto entregue à agência de notícias Reuters²³.

A história da RAF já foi representada em diversos contextos artísticos e culturais, como o filme *A Terceira Geração* (1978), de Rainer Werner Fassbinder, amigo de Baader na adolescência, em Munique; *Alemanha no*

²² Deutsche Welle <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2808616,00.html>

²³ Deutsche Welle <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,306977,00.html>

Outono (1978), um filme em várias partes, filmadas por alguns dos grandes diretores do Novo Cinema Alemão, como Alexander Kluge, Volker Schlöndorff e o próprio Fassbinder, cada um mostrando as suas impressões sobre o “Outono Alemão”. Em 2008, é lançado *Der Baader-Meinhof Komplex*²⁴, do diretor Uli Edel, cujo roteiro foi supervisionado pelo autor Stefan Aust. Nas artes plásticas, o pintor alemão Gerhard Richter apresentou a exposição *October 18, 1977* no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York, no ano de 1988, revisitando imagens divulgadas na imprensa dos líderes da RAF (incluindo as conhecidas imagens deles mortos). Na música, o cantor britânico Luke Haines adotou o pseudônimo Baader Meinhof e lançou um disco com o mesmo nome, composto por 10 faixas, recontando a trajetória do grupo, abrangendo desde as idéias de Rudi Dutschke, passando pelos incêndios das lojas de departamentos e as operações de 1972 até o episódio de Mogadíscio.

Um dos fatores que tornam a história da RAF especialmente emblemática é a notória influência e relevância de mulheres dentro do grupo, não apenas pelo fato de Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin gozarem de proeminência e desempenharem funções essenciais, mas também pela adesão expressiva de outras mulheres que decidiram juntar-se à luta armada. Outras integrantes a serem lembradas são a já citada Astrid Proll, Petra Schelm, primeira integrante mulher a morrer numa operação, e Brigitte Mohnhaupt, que, enquanto os principais líderes da RAF estavam na prisão, foi a principal articuladora da segunda geração do grupo, participando do planejamento do sequestro do avião da Lufthansa.

A opção, ou, quem sabe, atração natural de Jelinek a respeito do tema RAF e suas personificações na figura de Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin, é coerente com seu universo ficcional: trata-se da história de mulheres e sua relação com o poder, mas também da relação com a violência, propondo um questionamento sobre a estrutura social da Alemanha, usando como recurso argumentativo, também, o meio de onde Gudrun Ensslin e Ulrike Meinhof vieram – famílias com forte moral protestante. No entanto, o tema escolhido pela autora - a luta armada na Alemanha Ocidental - se diferencia em relação

²⁴ O título do filme no Brasil é “O Grupo Baader Meinhof”; a edição do livro utilizada por mim, com tradução para o inglês por Anthea Bell, não é homônima do filme, como o original em alemão, mas recebeu o título “Baader Meinhof – The Inside Story of RAF”.

aos temas das suas outras obras por abordar um assunto explicitamente identificado com o seu contexto histórico e ideológico - o pós-Segunda Guerra e a Guerra Fria. O tema “luta armada”, ou “terrorismo”, termo usado por aqueles que demarcadamente opõem-se aos métodos utilizados por diversos grupos de esquerda, é espinhoso para a história recente da Alemanha, e por esta razão é recorrentemente lembrado com forte campanha ideológica contrária, especialmente através dos órgãos de imprensa. Inúmeros motivos fazem com que a RAF seja não só lembrada, mas a tornam intrigante tanto para aqueles que viram surgir os movimentos armados de esquerda no anos 1960 como aos que conheceram o assunto posteriormente e aos que ainda virão a conhecer. A audácia das ações realizadas pelo grupo - assaltos a banco para financiamento à guerrilha, o apoio à Organização de Libertação da Palestina, as ofensivas contra quartéis-generais e embaixadas dos Estados Unidos e a posterior execução de figuras proeminentes da política e justiça alemãs - fizeram da RAF um perigo iminente para as autoridades. No entanto, a resposta do governo alemão a essa investida se deu de forma igualmente brutal e violenta, encontrando reprovação por diversos órgãos internacionais.

Segundo Maestri

Sobretudo na Alemanha, essa explicação ideológica daqueles complexos e germinais embates sociais e políticos exige mergulho na mistificação plena, sobretudo porque os acontecimentos propiciados pela *Banda* Baader Meinhof, principal grupo *guerrilheiro* da Alemanha Federal, iniciaram-se e concluíram-se com atos de sangue promovidos, não pelos *terroristas* derrotados, mas pelo Estado alemão *vitioso*. Também devido ao seu epílogo dramático, a Fração do Exército Vermelho [RAF] assombra ainda hoje a Alemanha, exigindo uma catarse nem que seja historiográfica nunca antes realizada²⁵.

A atuação política da mulher, ou por que não dizer, a *possibilidade* de atuação política da mulher, é um tema constante nos textos e declarações da jornalista Ulrike Marie Meinhof. Sua atuação política iniciou-se em meados dos anos 1950, ao ingressar na Universidade de Marburg, onde fez parte do movimento estudantil que à época manifestava-se, principalmente, contra o armamento atômico do exército alemão. Em 1959, Meinhof filia-se à SDS, em português União Socialista dos Universitários, e ao KPD, Partido Comunista da

²⁵ MAESTRI, 2006, s.p.

Alemanha, que era clandestino. Ao ganhar destaque junto ao movimento estudantil, Meinhof chamou a atenção de um jovem jornalista, Klaus Rainer Röhl, que era editor de uma revista estudantil de esquerda, à época com pouca circulação, chamada *Studentkurier*. Pouco tempo depois, ainda em 1959, a revista ganha incentivo clandestino do governo da Alemanha Oriental (assim como o KPD), recebe um novo título e passa a chamar-se *konkret*. Meinhof é, então, convidada por Röhl para ser colunista da publicação. Alguns dos assuntos mais abordados nos primeiros anos de sua coluna eram a reinstauração do exército alemão e o seu armamento atômico²⁶.

Meinhof dedicava-se a denunciar o descaso das autoridades em relação a grupos marginalizados em geral, mas dispensava especial atenção aos abrigos e reformatórios para jovens, especialmente de meninas, e o tratamento dispensado a elas em um ambiente austero e precário²⁷.

Um de seus mais relevantes trabalhos e que apresenta justamente um abrigo de meninas é o filme *Bambule*, de 1969, cujo roteiro é de sua autoria. O filme mostra como elas lidam com a ação das autoridades e seus abusos e como se articulam para enfrentá-las de modo que consigam sobreviver naquele ambiente hostil sem se permitirem ser dominadas. *Bambule* é uma gíria que significa “revolta”, “rebelião”; em diversos níveis, as personagens do filme buscam libertar-se das dinâmicas proibitivas da sociedade, seja questionando as relações de autoridade e submissão ou dividindo umas com as outras as descobertas de sua sexualidade e da natureza de suas ligações afetivas.

Ulrike Meinhof começou o trabalho com *Bambule*, seu primeiro grande filme para a televisão. O filme era sobre meninas em reformatórios, e deveriam elas mesmas interpretar os papéis. Este trabalho a agradava mais do que qualquer outro antes. Günter Gaus, diretor da *Südwestfunks* (rádio Sudoeste), aceitou o projeto sob contrato. Depois de alguns entraves, foi autorizada a busca por casas em Berlim Ocidental. [...]

Para Ulrike Meinhof estava claro que a discriminação contra a homossexualidade não havia desaparecido com a abolição da sua penalização. Ela se preocupava com as consequências da legalização da educação de meninas em lares reformatórios, pois condições psicológicas eram violadas permanentemente pelas constantes, frequentemente violentas, invasões da sua privacidade. Isso as conduzia à frustração, sentimentos de culpa e tabuização da

²⁶ BAUER, 2008

²⁷ Cf. DITFURTH, 2007

sexualidade, e a contínua atmosfera de desprezo envenenava sua auto-estima. Meinhof viu na descriminalização da homossexualidade masculina uma chance para uma educação sexual emancipatória. Ela focava, principalmente, na *humanização* das relações humanas²⁸.

Os motivos que levaram Meinhof a abandonar a carreira de jornalista e ir para a clandestinidade junto a Andreas Baader, fugitivo da polícia, e a Gudrun Ensslin, sua namorada, são alvo de especulação até hoje. As opiniões divergem quanto ao posicionamento ideológico: Stefan Aust, autor de *Der Baader Meinhof Komplex*, um dos primeiros e mais abrangentes livros sobre a história da RAF, defende a tese de que Meinhof apenas ajudaria Baader a escapar da custódia, na fatídica manhã de 14 de maio de 1970, possibilitando a sua fuga por uma janela de fundos do Instituto Alemão de Questões Sociais. Quando um dos ajudantes da ação feriu acidentalmente um guarda da biblioteca, segundo Aust, Meinhof teria pulado a janela e fugido com eles por medo de ser incriminada.

Já Jutta Ditfurth, que pesquisou a vida de Meinhof durante seis anos e publicou a biografia em 2007, tira a jornalista da posição habitual de passividade e dá créditos à sua ação ao afirmar que Meinhof, praticamente desde que se mudara para Berlim, após o divórcio de Klaus Rainer Röhl, vinha envolvendo-se cada vez mais com órgãos do movimento estudantil e da *Nova Esquerda* e, desde que conheceu Andreas Baader e Gudrun Ensslin, vinha se questionando quanto ao seu papel como jornalista - em um dos seus últimos artigos escritos para *konkret*, ela questiona duramente a sua eficiência em contribuir para a mudança do quadro político, o que levou-a a radicalizar o seu posicionamento. A chamada “primazia da práxis” era a demanda da época para a ação política, o que fazia com que o trabalho intelectual sofresse descrédito.

²⁸ Ulrike Meinhof begann mit der Arbeit an *Bambule*, ihrem ersten großen Fernsehfilm. Er handelte von Mädchen in Fürsorgeerziehung und die Mädchen sollten die Hauptrollen selbst spielen. Die Arbeit machte ihr mehr Spaß als jede andere bisher. Günter Gaus, der damalige Programmdirektor des Südwestfunks, nahm das Projekt unter Vertrag. Nach einigen Auseinandersetzungen erlaubte der Berliner Senat Ulrike Meinhof im Mai 1968, in Westberlin Heimen zu recherchieren.[...] Es war Ulrike Meinhof klar, dass die Diskriminierung von Homosexualität nicht mit der Aufhebung der Strafbarkeit verschwunden war. Sie machte sich Gedanken über die Folgen, die die Legalisierung für die Heimerziehung von Mädchen haben könnte, deren Psyche durch die ständigen, oft gewalttätigen Einbrüche in ihre Intimsphäre dauerhaft verletzt wurde. Das führte zu Frustrationen, Schuldgefühlen und der Tabuisierung von Sexualität, und die andauernde Atmosphäre der Verachtung vergiftete ihr Selbstwertgefühl. Meinhof sah in der Entkriminalisierung männlicher Homosexualität eine Chance für eine emanzipatorische Sexualerziehung. Es ging ihr vor allem um die Humanisierung menschlicher Beziehungen. (DITFURTH, 2007, pags. 236-237, tradução livre).

Ainda segundo Dittfurth, a partir do momento em que Meinhof conheceu Ensslin pessoalmente, enquanto a segunda estava sob custódia aguardando julgamento, comprometeu-se a pensar na possibilidade de “ação direta”, planejando com antecedência o seu passo para a luta revolucionária.

No prefácio de *Everybody Talks About The Weather... We Don't - The Writings of Ulrike Meinhof*, compilação organizada por Karin Bauer, da McGill University, com a maioria dos textos de Meinhof escritos para *konkret* no período de 1959 a 1969, pela primeira vez traduzidos para o inglês, Elfriede Jelinek expressa a sua hipótese sobre o tema:

Ulrike Meinhof is a historical riddle, an enigmatic woman, who like most people can only be understood within the context of her time. She seized a historical moment and the possibilities it offered, a moment that spans Germany's coming to terms with its partially suppressed Nazi past, the student movement of 1968, and the reunification, which Meinhof did not witness, and could probably not have imagined. I believe this historical moment of the RAF (Red Army Faction) and all the effects it had is still not fully understood even though it was so consciously experienced by so many, yet differently by every single one. With the exception of the left-wing group of readers of *konkret*, most Germans refused Ulrike Meinhof's texts from the very start; and so this historic moment passed and the attitude of not wanting to know added to a greater sense of isolation and lack of historicity in German post-war society. It also led to Meinhof herself becoming increasingly embittered. It is tragic to read her engaged texts about outsiders (she was especially concerned about institutionalized children), and find the tone of her work getting and more apodictic, demanding, and self-righteous, a tone that in the end tramples everything down, every possible objection, perhaps from desperation because her texts have so little influence, perhaps for private reasons; and then to have a brutally commanding tone set in that is already very like the pitiless barked commands we find in her later texts from the underground, commands that today seem to carry the echo of the dark era she detested. This is truly a tragedy. And the way Meinhof was destroyed within and by the group she had joined and that became her life, in a situation that seemed to offer no exit route but suicide by hanging – this remains incomprehensible to me, as does any suicide. Terrifying and tragic, but also a missed opportunity for society to learn from this woman when she still had something to say that we could understand if only we wanted to.

CAPÍTULO 2

2.1- Sobre *Ulrike Maria Stuart*

2.1.1- A dramaturgia de Elfriede Jelinek no contexto do teatro pós-dramático

Para melhor contextualizar Jelinek, desta vez focalizando no seu estilo dramático, apresentarei um modelo de três fases que contempla três importantes autores de língua alemã: o primeiro, Friedrich Schiller, o grande dramaturgo do período romântico; o segundo, Bertolt Brecht, grande expoente do teatro épico; e por último, Jelinek, considerada um dos maiores nomes do chamado teatro pós-dramático.

O primeiro autor, Friedrich Schiller, é considerado o maior dramaturgo clássico de língua alemã. Segundo Erwin Theodor,

Schiller é, sem dúvida, o mais destacado entre os dramaturgos clássicos alemães, não por submeter-se estritamente às regras desse movimento, mas por transformar realmente o teatro alemão, emprestando às suas obras a ambicionada síntese do bom, do belo e do verdadeiro²⁹.

Embora seu estilo seja considerado inovador por introduzir aspectos como o drama burguês e o melodrama, as suas peças preservam tanto o rigor estrutural como noções primordiais do teatro clássico, como a noção de *ilusão*. Esta se dá através da percepção de que aquilo que se apresenta no palco deve provocar a sensação de se tratar de algo verdadeiro, e tanto os atores quanto o público devem firmar um pacto com a ficção, de modo que não haja a pretensão de que as dimensões entre ficção representada e público se interpelem. Pelo contrário: a função da representação no palco é tornar as ações o mais críveis quanto for possível - sendo o ator o *personagem* - mantendo-se, no entanto, o distanciamento entre as dimensões da representação e do público, que se mantém na posição de espectador, de observador.

²⁹ THEODOR apud BANDEIRA, 1977, pag.3

Bertolt Brecht, cujas concepções teóricas baseavam-se em ideias de aproximação entre a cultura erudita e popular e do materialismo dialético trazidas pelo teatro épico, movimento que se estabeleceu a partir do início do século XX, consolidou em seu teatro dois mecanismos de representação que produzem uma ruptura fundamental em relação ao teatro clássico: o primeiro, chamado *gestus*. Na perspectiva brechtiana, esse conceito de *gestus* é essencialmente ligado ao aspecto social, cuja representação física abarca a gestualidade, como também a vestimenta, a entonação, o ritmo da fala e suas nuances, com o objetivo de mostrar à platéia as redes de relações sociais que marcam as características do personagem³⁰. Neste âmbito, destaca-se o momento da atuação, em que é expressa a *consciência da ficcionalidade*, não “somente a interpretação do papel, mas também a atuação representativa do próprio momento em que se está no palco”³¹. A partir de Brecht, passa a existir uma nova camada de representação, pois, com o objetivo de debater as questões sociais promovidas em suas peças, torna-se primordial instigar a platéia a comportar-se muito mais como uma “assembleia” do que como um bloco de espectadores passivos. Para isso, é preciso transpor a chamada “quarta parede”, um espaço imaginário que separa os que atuam sobre o palco do público. É no teatro de Brecht que se consolidam recursos como, por exemplo, um ator que diz uma fala a outro, com o intuito de convencê-lo de alguma ideia, volta-se para a platéia e pisca para ela, dando a indicação direta de aquilo que está dizendo ao outro ator é uma mentira. Este era um método comumente utilizado apenas na comédia, mas não no teatro dramático.

A partir da década de 1960, surge um novo parâmetro: o teatro pós-dramático, termo cunhado por Hans-Thies Lehmann em sua obra *O Teatro Pós-Dramático*³², que traz já em seu nome uma ruptura fundamental com a estrutura do teatro que se conhecia até então: a quebra do compromisso do teatro com o drama, dando prioridade, dali em diante, para a *performance*, para a expressão corporal. Lehmann diz que

É possível entender o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação,

³⁰ GASPAR NETO, 2009, pag. 2

³¹ TRINDADE, s.d., s.p.

³² CRISTOVAM, s.d., s.p

mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: teatro conceitual. A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da arte performática³³.

O teatro pós-dramático radicaliza alguns dos preceitos introduzidos por Brecht, como a quebra da ilusão e da posição de mero espectador por parte do público, tornando-o parte ativa da ação. O ator não mais assume uma *persona*, mas passa a viver uma situação real, no aqui-agora, contando com o imprevisto e com a interação com a plateia. Não mais se faz necessário uma história com roteiro prévio para o desenrolar das ações, mas situações que fazem com que determinado momento no palco caracterize uma idéia. Autores como Dario Fo, Pina Bausch, Peter Handke e a própria Jelinek são considerados expoentes desse teatro essencialmente experimental.

Apesar de ser considerada uma autora pós-dramática, Jelinek, no entanto, não rompe totalmente com as estruturas do teatro clássico. Pode-se afirmar que a autora situa-se “entre Schiller e Brecht”, pois a maior parte de suas peças possui um enredo, uma trama principal a ser desenrolada. Porém, a sua estrutura não necessariamente é linear e comumente são utilizados recursos cênicos tipicamente pós-dramáticos como o diálogo com a plateia, troca de figurinos entre os atores, música ao vivo, entre outros recursos multimídia, como no caso de *Ulrike Maria Stuart*, que será analisada detalhadamente mais adiante.

O teatro de Elfriede Jelinek, distintamente prolífico, possuía um repertório de aproximadamente 25 peças até o ano de 2009, com *Kontrakte des Kaufmanns*. Tanto as narrativas de Jelinek quanto suas peças, como dito anteriormente, se utilizam de elementos históricos e sociais da Áustria e da vizinha Alemanha. Em sua incessante produção teatral, ela revisita episódios chave do passado de seu país, como em *Das Lebewohl*, ou mesmo assuntos relevantes da atualidade, como a sua mais recente peça, *Winterreise* – graças à qual recebeu, pela quarta vez, o prêmio de Melhor Dramaturga do Ano de 2011 pelo júri das Jornadas Teatrais de Mülheim – em que aborda temas que “considera sintomáticos da situação atual da sociedade, como a indiferença de muitos perante a libertação de Natascha Kampusch, os escândalos financeiros

³³ Idem.

e o empobrecimento dos idosos, que são abandonados à sua sorte”³⁴. Sendo assim, a obra de Jelinek também poderia ser classificada como ficção historiográfica. De acordo com Hutcheon,

What historiographic metafiction challenges is both any naive realist concept of representation but also any equally naive realist assertions of the total separation of art from the world. The postmodern is self-consciously art “within the archive” (Foucault 1977, 92), and that archive is both historical and literary³⁵.

Não sendo a ficção historiográfica um mero trabalho de reprodução ou documentação da história, mas sim, um trabalho *com* a história, de caráter essencialmente artístico e literário, Jelinek imprime o seu julgamento pessoal e suas características autorais nas peças históricas que compõem a sua dramaturgia, preocupando-se em analisar os eventos, frequentemente enquanto estes ainda repercutem, mantendo sua obra sempre em sintonia direta com a realidade e atenta aos seus desdobramentos, alimentando-se dessas fontes para produzir um teatro que forneça referências – textuais ou não – daquilo que se pretende abordar, e discutir. A obra de Jelinek, a julgar por seu forte caráter contestador, não deseja apenas registrar a realidade, mas questionar, ou até, quem sabe, afrouxar os seus alicerces, através da *sátira*, da frequente representação de figuras indesejáveis e fatos que tanto a Áustria como a Alemanha fazem questão de esquecer. Jelinek, no entanto, não quer, de forma alguma, que isto aconteça. Elfriede Jelinek é “mais uma conspurcadora de seu próprio ninho, e encarna a figura exemplar do artista que sofre por causa, que sofre com e que sofre em seu país, a Áustria, e faz de sua obra um vitupério contra a pátria e contra o mundo”³⁶. Ela faz questão de trazer à tona os ecos do passado e manipular o presente enquanto ele ainda está por perto, porém, sobretudo, expor à própria sociedade as suas figuras incômodas, obrigando-a a confrontá-las.

³⁴ <http://sicnoticias.sapo.pt/Lusa/2011/06/08/teatro-nobel-elfriede-jelinek-eleita-dramaturga-do-ano-no-mundo-de-lingua-alema>; Natascha Kampusch (1988) é uma jovem austríaca, vítima de um sequestro quando tinha 10 anos de idade, que se estendeu por mais de oito anos (de 1998 a 2006). O sequestrador, Wolfgang Priklopil, a manteve cativa no porão de sua casa. Ela conseguiu escapar com a idade de 18 anos, e Priklopil, ao ser procurado pela polícia, cometeu suicídio numa estação de trem no subúrbio de Viena.

³⁵ HUTCHEON, 2005, p. 125.

³⁶ BACKES, 2011, p.327

3.1.2 - Resumo da ação da peça *Ulrike Maria Stuart*

A estréia de *Ulrike Maria Stuart*, no ano de 2006, sob direção de Nicolas Stemmann, deu-se com dois detalhes importantes a ser destacados: na efeméride dos 30 anos de morte de Ulrike Meinhof, encontrada morta em sua cela em maio de 1976, e no Thalia Theater, em Hamburgo, cidade onde se desenvolveu boa parte da vida política de Meinhof, especialmente no período em que atuou como colunista de *konkret*.

O texto de *Ulrike Maria Stuart* não foi colocado à disposição do público, pois, segundo Ortrud Gutjahr, “Elfriede Jelinek decretou que o texto da versão encenada por Nicolas Stemmann mostrou o essencial para o momento e não deve ser impresso ou repassado do teatro para o público. Desta forma, a performance tornou-se o verdadeiro “texto” e o diretor Nicolas Stemmann tornou-se o primeiro ‘autor’. Com as próximas encenações de *Ulrike Maria Stuart* novas versões se seguirão: essa peça continuará a ser reescrita”³⁷.

Com o objetivo de realizar a análise da peça, considerando-se as citadas condições, utilizarei como parâmetro resumos de momentos cruciais no desenvolvimento das ações e como se deu a realização estética da peça, as formas de representação apresentadas, de acordo com a compilação de artigos escritos a respeito de *Ulrike Maria Stuart*, organizada por Ortrud Gutjahr, para o simpósio “Theater und Literatur im Gespräch”.

Ulrike Maria Stuart, assim diz o título da nova peça teatral de Elfriede Jelinek. Por estes nomes duplos ela se coloca, como primeira associação, com o clássico drama de Friedrich Schiller *Maria Stuart*. Mas quem é Ulrike? Embora a ligação com Ulrike Meinhof se dê após uma curta pausa, e nós conhecemos bem as regras do teatro pós-dramático, esta pergunta permanece diante de uma “figura”. O que tinha Meinhof, uma dos membros principais da RAF, o tão infame grupo Baader-Meinhof, a ver com a rainha escocesa Maria Stuart? A protagonista-título do drama de Schiller, sem sua antagonista Elisabeth I, rainha da Inglaterra, é impensável. Quem, pelo nome de Ulrike Meinhof em conexão com Maria Stuart, se pensa inevitavelmente é Gudrun Ensslin. Com certeza, na peça de Jelinek, com o título *Ulrike Maria Stuart*, devemos ter um quarteto de mulheres em mente: Ulrike e Gudrun, Maria e Elisabeth. Então pegamos

³⁷ GUTJAHR, 2007, pg. 05

nossos ingressos e assistimos à estréia sob a direção de Nicolas Stemann³⁸.

Antes do abrir das cortinas, é feita uma projeção do rosto de Ulrike Meinhof, segundo Gutjahr, “como eu havia visto durante minha época de escola e em fotos de procurados pela polícia” (pág. 19). Um ator é empurrado para fora da cortina, vestindo roupas femininas (“um traje feminino brilhante”), trazendo uma peruca nas mãos. Gutjahr narra que “ele não interpreta uma mulher, mas um ator que vai interpretar uma mulher que não quer dizer seu texto” – parece pressentir o “perigo” de encenar um texto de Jelinek. Há um prólogo antes do fechar das cortinas, sobre a resistência, a dominação, a impossibilidade, de um texto de Jelinek ter a permissão de estar no palco.

Gutjahr prossegue narrando como se inicia a ação da peça: “Tudo parece um ‘teatro infantil’ onde um homem vestido de criança permanece parado com um disfarce, depois de mexer no armário da mãe.” Nicolas Stemann nos conduz em sua encenação com um prelúdio em forma de brincadeira: Vemos uma ação no palco, que parece um ensaio, onde o ator desfila com diferentes trajes para experimentar diferentes papéis. Presenciamos uma cena em que os atores conversam sobre seus papéis e sobre eles mesmos atuando. O palco se eleva sempre diante dos olhos, com leves cortinas duplas, um pequeno cenário sobre o palco verdadeiro e dois tocadores de cravo e piano à beira dele. A encenação se serve de elementos multimídias como projeção de imagens, sequência de vídeos e execução musical de uma banda. Os atores atuam em prelúdios, entreatos e epílogos ou performances de *show* e canto. Eles se reconhecem em sua atuação aparente como pessoas, e saem de seus papéis. Eles ultrapassam e se superam em seus estilos de atuação, repetem e variam o seu texto com ênfase diferente e o passam – como num jogral - a outros atores próximos.”. (pag. 20-21) Eles

³⁸ *Ulrike Maria Stuart*, so lautet der gemorphte Titel des neuen Schauspiels von Elfriede Jelinek. Bei diesem Doppelnamen stellt sich als erstes die Assoziation zu Friedrich Schillers klassischen Drama *Maria Stuart* ein. Aber ist Ulrike? Auch wenn die Verknüpfung mit Ulrike Meinhof nach kurzem Zögern hergestellt ist und uns die Spielregeln des postdramatischen Theaters hinlänglich bekannt sind, diese Frage nach einer “Figur” bleibt bestehen. Was hat Meinhof, die zu den führenden Mitgliedern der RAF, der so genannten Baader-Meinhof Gruppe, zählte, mit der schottischen Königin Maria Stuart zu tun? Die Titelprotagonistin von Schillers Drama ist ohne ihre Gegenspielerin Elisabeth I., Königin von England, nicht denkbar. Wer beim Namen Ulrike Meinhof auf die Verbindung mit Maria Stuart gestoßen wird, denkt unweigerlich an Gudrun Ensslin. Fest steht, dass Jelinek mit einem Schauspiel, das den Titel *Ulrike Maria Stuart* trägt, gleich ein Frauenquartett im Blick gehabt haben muss: vier Königinnen im Spiel: Ulrike und Gudun, Maria und Elisabeth. Also besorgen wir uns Karten und sehen die Uraufführung in der Regie von Nicolas Stemann an. (GUTJAHR, 2007, pg. 19, tradução livre).

formam um coro, cantam moduladamente, e estão vestidos como um grupo de *commedia dell'arte*, e então passam a discutir sobre o *pathos* heróico, como na tragédia clássica. Mais adiante, são apresentadas cenas que mostram eventos relacionados à RAF e momentos-chave de *Maria Stuart*.

A peça divide-se em três partes: na primeira, o ator de roupas verdes brilhantes diz seu texto e interage com um ator, que usa uma roupa de princesa, e outro, que se veste com pequenas roupas roxas de bebê. Os três atores falam como “princesas na torre”, com certa tensão na entonação e voz afetada, como se sua “mãe” tivesse morrido. Então entra a atriz caracterizada como Ulrike Meinhof, que argumenta com repetidas referências ao texto de Stefan Aust sobre o que deveria “ser mãe”. Os “três meninos” lêem um texto atribuído a Meinhof, e nesse momento abre-se pela primeira vez a cortina, e entra em cena a “Velha Ulrike”, que exige respeito dos rapazes por, no passado, ter escrito tanto.

Acontece então uma abrupta mudança de cenas ao ser anunciada uma sessão de cinema com o título “A Queda parte 2 – Os Últimos Dias de Stammheim – logo após a peça *Ulrike Maria Stuart*, de Elfriede Jelinek”. Em seguida, as personagens Gudrun Ensslin e Ulrike Meinhof (jovens) fazem vídeos com uma câmera. Ulrike narra um texto no qual se descreve como “a fraca”, enquanto Gudrun afirma que Ulrike sempre se manteve “fora” do grupo e dependente dos fatos. Os “três meninos”, que assistiram ao anúncio do filme e à gravação do vídeo, mantêm-se sentados diante da cortina fechada e olham perplexos para o público. Eles retomam o script do texto com relutância e falam diante da segunda cortina, com as vozes do “coro dos velhos” fazendo as previsões. Ulrike Maria, agora como “mãe”, será abordada, cujas teorias foram “construídas sobre areia”, e tinham um grande “problema de significação”, mas, sobretudo, (e aí, falam sussurrando) um “problema de emancipação”.

A repetida recitação dos textos é interrompida pelo toque do telefone, quando Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin são chamadas para diante da cortina. Alguém liga e pergunta se é “Elfriede” quem está falando, mas Ulrike esclarece a situação e diz que a *economia* está em apuros – usando esta palavra-chave, os “meninos” passam a discursar sobre a situação de interdependência dos negócios, o processo de unificação europeu e da condição humana, enquanto

Gudrun e Ulrike improvisam uma partida de tênis usando a cabeça de uma boneca. Terminada a partida, elas novamente fazem uma gravação de vídeo no qual Gudrun filma o rosto de Ulrike, que aparece atrás da tela da raquete de tênis, contando sobre a dificuldade de sua situação. Essa filmagem de tom confessional, aos moldes de um reality show, transforma-se em jogo confessional de caráter teatral, semelhante aos *Monólogos da Vagina*. Usando a referência à peça como metáfora, as duas atrizes aparecem vestidas como duas vaginas. Falando com sotaque austríaco, elas fazem referência a Elfriede Jelinek, e contam sobre a dificuldade da situação da mulher e, principalmente, de mulheres escritoras. A atriz que interpreta a Ulrike velha aparece novamente e pede respeito à sua pessoa, entrega um script à Ulrike jovem, que recita um discurso sobre a “depressão mental da sociedade”³⁹.

A segunda parte começa com o abrir de uma cortina branca onde aparece o símbolo da RAF. Todos os atores que apareceram no ato anterior (exceto pela “Ulrike velha”) juntam-se e cantam o refrão “*durch Deutschland muss ein Ruck gehen*” (A Alemanha precisa de uma sacudida)⁴⁰. Enquanto isso, Ulrike diz “*Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert*” (Eu não sei o que precisa acontecer, até que finalmente aconteça algo), Gudrun pega o microfone e começa a cantar uma música sobre o episódio de sua captura em uma butique. Os integrantes da RAF, armados, aparecem em imagens estáticas, como pôsteres de filmes. Em referência à prisão da *rainha (die Königin)*, aparecem a “Ulrike velha” e a “Gudrun velha” lembrando as suas antigas ações. Surge então uma clara indicação à cena chave da *Maria Stuart* de Schiller, quando se dá o famoso “duelo das rainhas” (*Königinnenstreit*) entre a atriz Susanne Wolff (Ulrike), como Maria, e Judith Rosmair (Gudrun), como Elisabeth, com figurinos renascentistas e uma gravação com sons de batalha tocando ao fundo. O duelo se dá com as duas, alternadamente, produzindo sons estridentes e dissonantes com flautas. Depois dessa “batalha”, a cortina branca abre-se novamente e a maior parte do elenco ressurge com um grito, para iniciar um novo jogo.

³⁹ GUTJAHR, 2007, pgs. 25-27.

⁴⁰ A frase em questão é de Roman Herzog, Presidente Federal na década de 1990. Herzog queria dizer com isso que a Alemanha deveria despertar da sua letargia coletiva para recuperar sua antiga força econômica.

As atrizes que interpretam “Ulrike velha” e “Gudrun velha” surgem com trajes de rainha e relembram seu passado de lutas políticas. Então, surge um ator de jaqueta preta de couro, como “Andreas Baader velho”, que mistura fragmentos de slogans políticos no palco, e de repente, as rainhas rejuvenescem. Deixam suas muletas de lado e passam a bradar palavras de ordem pelo palco. Susanne Wolff, como Ulrike Meinhof, apresenta-se à platéia como “embaixadora dos explorados”, fala sobre seu isolamento e sua relação com Baader e Ensslin. Enquanto isso, Judith Rosmair, como Gudrun Ensslin, canta repetidamente o refrão “*wir wollen Taten*” (Nós queremos ação), e Ulrike explica que Gudrun tornou-se a mãe de Andreas Baader, a quem chama de “Baby”⁴¹.

Na terceira e última parte, um dos atores repete os mesmos textos políticos à exaustão, e toda vez ressurgem a frase “*Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert*” (Eu não sei o que precisa acontecer, até que finalmente aconteça algo). A fala cada vez mais rápida e “descarrilamento” da linguagem denotam a perda do controle em função da insistente demanda por ação. Outros dois atores brincam com pistolas de água e molham um ao outro, como crianças, constroem bombas de água e divertem a platéia, contra quem atiram figuras de papelão. No final da brincadeira, eles deitam no chão e se fingem de mortos. Agora chega Judith Rosmair “Gudrun”, fala sobre a greve de fome em Stammheim e faz uma proclamação: “Eu sou a rainha” (*Ich bin die Königin*). Ela canta uma música com a frase “*Schwein oder Mensch*” (Porco ou gente⁴²) e se junta a um grupo para entoar uma canção de luto – grupo esse de onde Susanne Wolff “Ulrike” é expulsa, repetidas vezes. Enquanto Ulrike prepara uma corda para se enforcar (com a ajuda da “Ulrike velha”), as atrizes que interpretam a “Ulrike velha” e a “Gudrun velha” declamam textos de autoria da Ulrike e da Gudrun jovens. Então Judith Rosmair deseja ao público uma boa noite.

Assim como no início do espetáculo, é projetada na cortina branca a figura de Ulrike Meinhof, que depois se transforma na figura de Angela Merkel. Tentam protestar, mas assim que a canção “I Will Talk and Hollywood Will

⁴¹ GUTJAHR, 2007, pags. 27-28.

⁴² No sentido de “pessoa”.

Listen”, do cantor Robbie Williams começa a tocar, todos começam a cantar junto. Ao final, aparece um Andreas Baader com asas de anjo extragrandes que novamente começa a recitar slogans políticos, mas as últimas palavras são do diretor: sentado no palco giratório com uma peruca idêntica ao cabelo de Jelinek, ele lê os texto da autora, em que é expressa a indicação “*schlafen, schlafen*” (dormir, dormir). Nicolas Stemann parece perdido em seu diálogo com Elfriede Jelinek, cuja foto aparece no pano de fundo. Uma nova associação surge no palco: um novo “príncipe”, uma nova “rainha”. Com o som de rock cada vez mais alto, é dito a frase “*Ich weiß nicht, was passieren muss, bis etwas passiert*” (Eu não sei o que deve acontecer, até que algo tenha acontecido).

3.1.3 - As representações referenciais trazidas em *Ulrike Maria Stuart*

Ulrike Maria Stuart reúne, desde o seu nome, uma série de símbolos que remetem à história e cultura alemãs; é um amálgama entre a história recente do século XX, ao fazer referência à ex-jornalista Ulrike Meinhof, e o final do século XVIII especificamente no período romântico, de grande importância em especial para a literatura da Alemanha, ao aludir à clássica peça de Friedrich Schiller, *Maria Stuart*.

A peça de Jelinek está inserida em uma longa tradição de releituras e readaptações da peça de Schiller, que narra a história de Maria Stuart, rainha da Escócia, que se torna prisioneira de Elizabeth I, rainha da Inglaterra, sob a acusação de ter matado seu marido – Elizabeth aproveita-se desta acusação para manter cativa a rainha rival, temendo que essa requeresse o trono da Inglaterra. Quanto à concepção dramática da história, Manuel Bandeira (1977) apresenta a seguinte observação:

Embora tenha Schiller lido abundantemente toda a literatura histórica relativa à desgraçada rainha escocesa, como não era seu propósito escrever uma tragédia histórica, mas suscitar a emoção mediante o patético conflito entre Elizabeth e a Stuart, poderosamente evocadas em seus respectivos dramas interiores, tomou o poeta grandes liberdades no tratamento histórico de suas personagens e dos episódios que formam a trama do enredo.

O grande objetivo de Schiller, ao tomar como centro da ação o conflito entre as duas rainhas, não era pautar-se nas condições históricas, mas aproveitar-se do grande potencial dramático que esse conflito entre as duas mulheres poderia oferecer para a criação de uma trama e, como dito acima, “suscitar a emoção”.

A peça, que já recebeu remontagens em diversas épocas e países, não foi representada apenas como drama: Bertolt Brecht fez a sua adaptação de *Maria Stuart* com *Streit der Fischweiber*, uma comédia em que duas feirantes vendedoras de peixe disputam o mesmo espaço na feira, e a atenção de um rapaz, iniciam um duelo verbal e físico com direito a cenas de forte caráter ridículo, como o momento em que as duas personagens golpeiam uma a outra com peixes. Brecht referiu-se à peça como ‘*Streit der Huren*’, ou seja, o ‘duelo das putas’, ironizando a descompostura das duas rainhas ao confrontarem-se no terceiro ato, quando se vangloriam do seu poder e da admiração que exercem sobre os homens. A própria *Ulrike Maria Stuart* traz elementos dramaturgicos que remetem ao estilo e à tradição de Brecht, como a imprevisibilidade do roteiro, que se renova a cada encenação, e a tendência natural ao improviso e interação com a platéia, sem pretender criar a ilusão de uma distância entre a platéia e os autores. Outras peças de Jelinek deixam marcado o seu desejo de “não ser teatro”, de embaralhar as fronteiras entre a dramaturgia e a experiência real.

Jelinek reedita a rivalidade entre as duas rainhas transportando o conflito para o século XX através da correlação estabelecida entre Maria Stuart e Elizabeth e Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin, as duas líderes da RAF, respectivamente. A disputa de poder entre as duas mulheres se dá no contexto da década de 1970, da Guerra Fria e também da *Nova Esquerda*, à qual a RAF, em grande medida, estava identificada. As referências ao universo da RAF e da sua época aparecem de maneira frenética, seja nos figurinos (jaquetas de couros, trenchcoats), quanto na música (com rock and roll ao fundo), até mesmo referências textuais próprias da linguagem do grupo, como quando a Gudrun da peça canta “Schwein oder Mensch” – a oposição entre

“gente de verdade” (eles) e os “porcos” (a polícia), como aparece nos manifestos da RAF.

3.1.4 - O grotesco feminino em *Ulrike Maria Stuart*

Elfriede Jelinek encontra em *Ulrike Maria Stuart* um desdobramento político dentro de seu universo ficcional: ao contar à sua maneira (iconoclástica e satírica) a trajetória das líderes revolucionárias Gudrun Ensslin e Ulrike Meinhof, ela propõe ao espectador uma reflexão sobre a violência presente também na natureza feminina, ou quem sabe o contrário – ao apresentar ao público essa trajetória permeada por tanto exagero e deboche, suscitar questionamentos quanto ao que seria, de fato, a dita natureza feminina. Pode-se afirmar que Meinhof e Ensslin são produtos dos processos históricos e políticos do seu tempo, mas para Jelinek - assim como para Schiller em *Maria Stuart* - o mais importante é desenvolver o grande potencial dramático da história.

Jelinek claramente lança mão das informações divulgadas pela imprensa - sejam elas distorções ou não - para recriar as duas mulheres na peça; Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin não teriam sido mulheres apenas *violentas*; elas, entre outras coisas, rejeitaram a figura socialmente estabelecida e consagrada da *mãe*. Ambas abandonaram os filhos e família para aderir à causa da luta armada, o que alimenta com mais vigor mitos e tabus a seu respeito. Bielby, em seu ensaio *Bonnie and Kleid: Female Terrorists and the Hysterical Feminine*, argumenta:

According to Nira Yuval-Davis, the figure of woman functions as both the literal and cultural reproducer and representation of the nation. This idea, combined with the fact that the feminine ideals of “Kinder, Küche, Kirche” [children, kitchen, church] form the bedrock of German cultural narratives, explains the mass hysteria surrounding female terrorism in 1970s Germany. An article in *Der Spiegel*, for example, refers to Ulrike Meinhof, the most infamous of the female terrorists, as “the negative symbolic figure of the Federal Republic” (...). Such hysteria, whipped up by reactionary newspapers such as *Bild* and *Die Welt*, centres largely on the figures of Ulrike Meinhof and Gudrun Ensslin, both of whom belonged to the core group of the anti-capitalist guerrilla group, the Red Army Faction. This group grew out of the

radical student movement of the late 1960s and, controversially, involved a disproportionately large number of women. Concurrent with the rise of “second-wave” feminism, which was already questioning conventional gender roles, violent female terrorists seemed to be radically undermining the body politic of the nation through grossly exceeding their feminine socialization.⁴³

Gudrun Ensslin tornou-se um mito nas mãos da imprensa sensacionalista: representada com o estereótipo da *femme fatale* loura, diabólica, que corrompe os jovens com suas ideias radicais e sua beleza, mas, sobretudo, que controla Baader, o líder do grupo, um homem “bruto”, violento e tolo. Mais do que isso, povoa as fantasias do meio pequeno-burguês, que teme, mas, secretamente, deseja a bela detratora, alimentando-se de certa sordidez erótica. Bielby, em seu ensaio, aborda a questão da *histeria*, termo empregado em inúmeras ocasiões em relação às mulheres da RAF⁴⁴, já que esta foi, em diversas ocasiões na literatura psicanalítica, especialmente no início do século XX, identificada como “doença feminina” ou “distúrbio da feminilidade”. A “sexualização do corpo histérico”, segundo a autora, tem como objetivo “difundir a ameaça subversiva que elas representam”⁴⁵. Jelinek apropria-se de tais julgamentos disseminados pela imprensa e faz uso do grotesco, hiperdimensionando as lendas e servindo-se destes registros, que moldaram o imaginário popular sobre o grupo, para montar o seu aparato ficcional. A hábil publicidade negativa que dissemina a imagem, tanto de Ulrike quanto de Gudrun, de mulheres frias e cruéis incapazes de terem afeição por outrem é mostrada não sem ironia por parte de Jelinek, que traz elementos do absurdo para montar as situações vividas pelas personagens na peça, embora façam alusão às passagens biográficas das guerrilheiras originais.

A campanha patologizante a respeito de Ulrike Meinhof geralmente divide seu comportamento em antes e depois de uma cirurgia de remoção de um tumor no cérebro, em 1962, que teria alterado permanentemente a maneira como reagia às emoções. Foi mantido em seu cérebro um grampo de prata para conter o inchaço de uma veia. Inúmeros documentários sobre a sua vida ou a respeito da RAF abordam este episódio com particular destaque pois,

⁴³ BIELBY, 2006, pg. 2

⁴⁴ Cf. BIELBY, 2006, pg. 3

⁴⁵ Idem.

nestes contextos, alega-se que Meinhof teria mudado radicalmente a sua personalidade, tornando-se distante, fria, com grande redução de suas sensibilidades. Após a sua morte, o cérebro de Meinhof foi retirado do crânio e mantido em formol, sendo utilizado para estudos sobre uma suposta relação direta entre danos cerebrais e subsequente comportamento violento. Em 2002, a jornalista Bettina Röhl, filha de Meinhof, exigiu mediante ação judicial que o cérebro fosse enterrado junto aos restos mortais⁴⁶.

A Ulrike da peça possui uma frase-chave: “Eu odeio mães, embora eu mesma seja uma” (GALLAS apud JELINEK, 2007, pg 98). Trecho da fala de Ulrike na peça descrito por Helga Gallas:

Desculpe-me, *eu odeio mães, e embora eu mesma seja uma*, eu não posso mais responder às crianças, nem mais uma vez. E mesmo quando elas confeccionaram para mim o lindo calendário de advento, e ainda por cima a meu pedido. Eu não podia mais aceitá-lo, recusei a aceitação. Que serventia tem tal decoração para o Jesus menino a uma mulher que vive num quarto sem janela?⁴⁷

A problemática da figura materna é recorrentemente abordada na obra de Jelinek, de forma pungente, com destaque para *A Pianista*, que possui traços autobiográficos. Em *Ulrike Maria Stuart*, ela não poderia escapar, já que as personagens centrais abandonam seus filhos, *recusam-se* a assumir seus papéis maternos. Ulrike, na peça, demonstra isso com amargura. Ela se justifica, mas sabe que não pode conciliar a vida doméstica à privada (“seus textos tem problemas de significação, mas, sobretudo, de emancipação”, como é dito na primeira parte da peça) – tal qual a Ulrike Meinhof real que, em sua última entrevista antes de ir para a clandestinidade, afirma que a “opressão central da mulher é que a sua vida privada está em oposição à sua vida política”⁴⁸.

A peça também remonta ao período da revolução cultural da década de 1960 e aqui se discute em especial o caso da Alemanha, na qual os filhos

⁴⁶ *The Times* <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/article825312.ece>

⁴⁷ Es tut mir leid, ich hasse Mütter, und obwohl ich selber eine bin, kann ich den Kindern nicht mehr antworten, kann auf einmal nicht mehr. Und auch als sie den schönen Kalender zu Advent mir eigenhändig bastelten und noch dazu auf meinen Wunsch. Ich konnt ihn nicht mehr nehmen, Annahme verweigert. [...] Was soll denn eine, die kein Fenster hat, mit einem solchen Zimmerschmuck fürs Jesuskind wohl anfangen?

⁴⁸ DITFURTH apud MEINHOF, 2007, pag. 259

daqueles que presenciaram o nazismo confrontam os seus pais quanto ao seu envolvimento - direto ou indireto, dentro do regime – ou o seu *não-envolvimento*; a geração de jovens ativistas políticos da década de 60 questiona a autoridade de seus pais por acreditar que eles “permitiram”, direta ou indiretamente, que o regime autoritário tomasse o poder. Um questionamento levantado por Gallas⁴⁹ é “*O que conflito mãe-filha tem a ver com o movimento de 68?*” Pois bem: os filhos dos “nazistas” tomaram para si a responsabilidade de acertar as contas com o passado, de corrigir os erros dos pais; qualquer traço de autoritarismo ou severo conservadorismo não seria tolerado. Um dos argumentos utilizados por Meinhof quando do episódio do assassinato de Benno Ohnesorg⁵⁰, em 2 de junho de 1967, é que não se podia ver a menor diferença entre a violência policial que tomou as ruas de Berlim e a violência do Estado na década de 1930. Estes episódios violentos por parte das autoridades só fizeram aumentar a desconfiança e a tensão entre os jovens e os antigos, que ocupavam o poder, reforçando ainda mais a idéia corrente de que, na verdade, os antigos nazistas ainda possuíam influência e posições de destaque no governo. Gallas refere-se à geração de 68 como a “geração sem pai”, onde a autoridade dos mais velhos era negada e estes, por sua vez, entraram em processo de negação do passado: nada viram, nada sabiam.

Isso fez com que essa geração de filhos sentisse a necessidade de fazer tudo diferente, possuindo forte comprometimento social, sendo os “porta-vozes das massas cegas” (*sich zum Sprachrohr der ausgebeuteten, aber blinden Massen machen*). A certeza de saberem o caminho correto para as mudanças sociais necessárias e a urgência em fazer com que a massa da população tomasse consciência política para romper com o ciclo vicioso de exploração das camadas pobres da população – e, numa macroescala, das populações do Terceiro Mundo - trazia a estes jovens o sentimento de que precisavam, já, romper com as estruturas sociais existentes, negando inclusive as leis, indo às últimas consequências – no caso, o uso da força – se preciso. A personagem

⁴⁹ GALLAS, 2007, pag. 101

⁵⁰ Benno Ohnesorg (1940) era um estudante de Germanística que morreu com um tiro, disparado por Karl-Heinz Kurras, um policial, no dia 2 de junho de 1967, data da visita oficial do Xá da Pérsia, Reza Pahlavi, à Alemanha Ocidental.

de Gudrun Ensslin diz “nós não queremos a lei”⁵¹, já que a lei está a serviço da manutenção das estruturas, e o seu desejo de mudança na sociedade é muito forte.

A violência política das ações da RAF e de outros grupos armados que surgiram nessa mesma época trazem em si a idéia de responsabilidade cega em consertar os erros da geração anterior e tentar, de forma radical e irremediável, expiar a vergonha do passado nazista e, no entanto, trazem também consigo uma certeza de que sabem o que devem fazer, pois fazem o que é *certo*. Gudrun Ensslin, tanto na literatura biográfica quanto na peça, entra em cena como a figura carismática e tenaz, cuja rígida formação protestante confere um senso de dever que a empurra para frente dos acontecimentos de seu tempo, fazendo-a atribuir a si mesma, de forma espontânea, a obrigação de envolver-se com os movimentos de restauração social e de mobilizar as massas em direção àquilo que pode libertá-las. Em contrapartida, o seu sentimento de superioridade moral a conduz a uma rígida linha de pensamento que, paradoxalmente, também a mantém submetida, dessa vez ao grupo. O mesmo se pode dizer de Ulrike Meinhof, em certa medida, já que a renomada jornalista cada vez mais se amargurava em acreditar que o seu trabalho e legado construído até ali de pouco adiantava para influenciar as pessoas em larga escala. Porém, as diferenças de representação das duas personagens, históricas e ficcionais, dão conta de um fundamental antagonismo entre elas: se Gudrun Ensslin, graças à autoconsciência de suas virtudes, era dura, irreduzível, Ulrike Meinhof deu espaço ao autoquestionamento, tanto como militante quanto como ser humano, ao explicar a sua própria multidimensionalidade existencial, já que não apagou completamente a sua auto-imagem de mãe (uma vez que, mesmo que por tempo limitado, manteve contato com suas filhas na prisão) e se permitiu expor o seu sofrimento no cárcere (em um intrigante registro manuscrito datado de 1972, Ulrike Meinhof descreve as sensações, físicas e psicológicas, oriundas da tortura por isolamento sofrida por ela na prisão de Colônia-Ossendorf).

⁵¹ GALLAS apud JELINEK, 2007, pg, 102

Essa aparente complexidade psicológica demonstrada por Meinhof foi explorada à exaustão por seus opositores (como o jornalista Stefan Aust) por um viés negativo; aquilo que poderia ser visto como uma maior sensibilidade às circunstâncias e incessante necessidade de análise das mesmas foi apresentado como “dúvida” e “fraqueza”, sobretudo porque o parâmetro comparativo era traçado através da inevitável (e até certo ponto, desejável) oposição à “dura” Gudrun Ensslin, que, de acordo com as narrativas tradicionais, jamais teve qualquer momento de vacilo ou hesitação quanto à sua incipiente vocação como guerrilheira urbana.

3.2 - A Guerra das Rainhas

Outro assunto recorrente nos romances de Jelinek são os embates entre duas figuras femininas: em *A Pianista*, a protagonista Erika e a sua mãe dominadora; em *Ulrike Maria Stuart*, entre Ulrike e Gudrun, onde também se dá uma relação de subjugo. As mulheres, social e historicamente, são subjugadas ao homem e, vivendo e organizando-se dentro desta lógica, disputam poder e influência entre si.

É preciso ter claro que Elfriede Jelinek não tem a pretensão de recontar a história da Fração do Exército Vermelho nem de desfazer as lendas, mas sim de conduzir a história levada a público através dos meios de comunicação a níveis dramáticos. Mostrar Meinhof subjugada a Ensslin dentro do grupo, tal qual Maria a Elizabeth na peça de Schiller, é contar com força dramática a versão oficial de que Ulrike Meinhof, na verdade, não possuiria influência alguma dentro do grupo e era subordinada a Gudrun Ensslin e Andreas Baader, assim como os outros integrantes. Elfriede Jelinek, como fica expresso no prefácio de *Everybody Talks About The Weather... We Don't* elege Ulrike Meinhof como protagonista no jogo de cena da RAF. Isso não significa dizer que Meinhof era peça-chave para todos os eventos que envolviam as ações do grupo, mas é o seu *ponto de vista*, a maneira como ela registrou a trajetória da RAF, que possui relevância. Da mesma forma que Schiller concentrou-se em apresentar o conflito entre Maria Stuart e Elisabeth apresentando o drama da

trajetória da rainha prisioneira, elegendo o seu martírio pessoal enquanto aguardava o seu destino como fio condutor da ação.

O ponto crucial do conflito entre Gudrun e Ulrike é corrosivo, especialmente quanto às pretensões de emancipação feminina: a rivalidade se dá no momento em as duas se deparam com o desejo que ambas nutrem por Baader, namorado de Gudrun - tal qual as rainhas de Schiller que, por trás da tensão da disputa pelo poder do trono da Grã-Bretanha, também disputam a admiração dos demais; este confronto só é revelado no terceiro ato da peça, quando as duas rainhas finalmente se encontram. É ele que faz com que as duas mulheres, que deveriam ser companheiras de militância e unir-se em nome da sua ideologia, rivalizem em função da paixão por um homem. Isso contradiz a tal “masculinização” que vem em consequência do endurecimento político das duas mulheres; elas rompem com o feminino tradicional na medida em que firmam um pacto com a violência, mas fracassam diante da frivolidade da razão pela qual abrem mão da solidariedade política e entram em uma disputa pessoal.

A disputa das duas por Andreas (ou *baby*, como é chamado por Gudrun) e a violência desmedida de que se utilizam para afirmarem-se no poder acaba por deslegitimar a causa das duas mulheres, que, progressivamente, parecem perder o contato com a realidade na medida em que mergulham nas suas batalhas íntimas e no seu senso ideológico, que cada vez tem menos relação com a situação política real.

3.2.1 - Ulrike Meinhof

Como mencionado anteriormente, a imagem de Ulrike Meinhof junto ao imaginário permanece um quebra-cabeça, um jogo cujas peças são constantemente remontadas e incessantemente descobertas. Inúmeras biografias, documentários e debates foram lançados para melhor compreender a sua trajetória, em especial a sua decisão de aderir a uma causa de violência política.

Nascida em 07 de outubro de 1934, na cidade de Oldenburg, filha de Werner Meinhof, historiador de arte, e Ingeborg Guthardt - que, anos mais

tarde, também se diplomaria com a mesma formação do marido –, Ulrike Meinhof foi a única dos principais integrantes da RAF⁵² que nasceu antes do início da Segunda Guerra. Engajada nos movimentos estudantis pacifistas do final da década de 1950 e prodigiosa articulista na década seguinte, Meinhof surpreendera a sociedade alemã ao ser relacionada à Fração do Exército Vermelho - jocosamente apelidado pela imprensa de *Grupo Baader-Meinhof* - por ser uma profissional respeitada, mas, especialmente, pelo fato de ser mãe de duas meninas. A grande comoção que se deu em torno da ex-jornalista, ao renegar os papéis que cumpria dentro da sociedade, se mantém até hoje graças aos debates travados entre aqueles que acreditam que Meinhof teve participação ativa e *consciente* junto à fundação do grupo e aqueles que atenuam ou subestimam a sua contribuição ao afirmar que fazer parte de um grupo de guerrilha urbana não estava nos seus planos, e, portanto, que sua participação deu-se *acidentalmente*. Na verdade, o debate gira em torno da seguinte questão: Meinhof, afinal de contas, foi ou não uma *vítima* das circunstâncias? Por um lado, se ela tiver sido, de fato, uma vítima, no sentido de que não intentara fazer parte do grupo e também de que se tornou vítima do dele ao ter a sua participação desvalorizada por ter contribuído, a princípio, “apenas” intelectualmente, é um fato que a expia, parcialmente, da culpa de ser uma *terrorista*, assim como acusam os seus opositores.

A imagem de Meinhof *vitimizada* diante do próprio grupo é a que comumente se dissemina, e a que provavelmente está mais arraigada no imaginário sobre a RAF, pois assim foi construída por Stefan Aust, autor do primeiro grande registro realizado a respeito do grupo. Em *Der Baader Meinhof Komplex*, Aust apresenta Meinhof como uma mulher de inteligência indiscutível e jornalista de talento, mas que, ao sair de sua zona de conforto – o trabalho intelectual e a vida burguesa ligada à alta sociedade de Hamburgo - e partir para uma vida clandestina como foragida da polícia, viu-se perdida e impotente diante da “impetuosidade” e “sede de ação” de Andreas Baader e Gudrun Ensslin. Com descrições sobre o comportamento de Meinhof diante do desafio

⁵² Com a exceção de Horst Mahler, nascido em 1936, que também fez parte do núcleo central do grupo, em seus primeiros tempos – no entanto, dou preferência aos três integrantes mais lembrados do grupo como líderes, que são Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Ulrike Meinhof.

de aprender a manejar armas e participar de assaltos a banco, Aust fundamentou um imaginário que a coloca recorrentemente vitimizada e constrangida.

Ulrike herself was going around with a pistol in her handbag now. One day she tried learning how to break into a car. *Clumsy* as she was in technical matters, she managed to break off the car steering wheel, and brought it home as a trophy.

Sometimes she hinted at guilt feelings over her children. Such 'fits of weakness' were vigiously attacked by Baader and Ensslin. Baader called her a 'bourgeois cunt', and Ulrike said no more.

Courageous as she had always seemed outwardly in her political and journalistic work, she was very much inclined to give way, submit and abase herself in private, in any personal conflict. *Her influence within the group was slight, or at least very much less than the catchphrase 'Baader-Meinhof group' suggested to the outside world.*⁵³

O fato de Aust delinear o perfil psicológico de Meinhof a partir de suas fragilidades traz a ele a impressão de ser um falso *defensor*, a representação construída por ele a respeito da ex-jornalista, aparentemente, diminui a sua intencionalidade, mas denigre a sua imagem revolucionária.

Em momentos chave da peça, como por exemplo, aqueles em que Ulrike e Gudrun gravam vídeos para contar a sua situação, Ulrike refere-se a si mesma como “a fraca.” A partir de sua captura, em junho de 1972, Ulrike Meinhof ficou aprisionada durante oito meses em regime de confinamento solitário, na penitenciária de Colônia-Ossendorf, em uma seção conhecida como *Totentrakt*, ou “ala dos mortos”, que funcionava tal qual uma masmorra; Meinhof ficou durante oito meses em uma cela totalmente branca, com isolamento acústico, sem qualquer contato com outros presos. Esta experiência fora registrada por ela em um manuscrito em que descreve as privações físicas e sensoriais, a permanente sensação de desnorreamento e o progressivo esfacelamento do ego.

Outro fato sedimentado pela narrativa de Aust seria de que a relação de Meinhof com os outros líderes do grupo, Ensslin e Baader, teria se deteriorado durante o período na prisão. Esta versão dos fatos é contestada por outros autores, como a já citada Jutta Difurth e André Moncourt e J. Smith

⁵³ AUST, 2006, 78-79, grifos meus

[pseudônimos], em *The Red Army Faction - A Documentary Story*, onde os autores se propõem a questionar e investigar a procedência e veracidade das informações e lendas que envolvem a trajetória do grupo.

O artigo de Helga Gallas a respeito da figura de Ulrike Meinhof construída na peça defende que as suas ações e falas (na peça) servem grandemente para remontar o seu comportamento e trajetória. Segundo Helga Gallas,

As falas de Ulrike na peça permitem, portanto, nem uma caracterização da personagem histórica Ulrike Meinhof nem uma caracterização da figura do palco; elas são mais uma oportunidade para se refletir sobre determinadas relações.⁵⁴

3.2.2 - Gudrun Ensslin

Gudrun Ensslin nasceu em 15 de agosto de 1940, em Bartholomä, quarta filha do pastor Helmut Ensslin e sua esposa Ilse, que viveram na região de 1937 a 1941. Frequentou a escola primaria em Tuttlingen e, seguindo os passos de seus pais, que fizeram parte do movimento *Wandervogel*⁵⁵ na juventude, juntou-se a expedições do Grupo de Jovens Protestantes, onde logo se tornou líder e conduzia aulas de estudos da Bíblia⁵⁶. Em 1958, Gudrun Ensslin parte para um intercâmbio nos EUA, pelo período de um ano, onde ficou em uma comunidade metodista no estado da Pensilvânia. Lá, ela constrói uma boa relação com os colegas norte-americanos, que a consideram expansiva e carismática; ela, no entanto, vê a América com olhos críticos, e comenta em seu diário que desaprova a maneira como as pessoas que frequentam a igreja vestem-se tão elegantemente como se estivessem meramente participando de um evento social ou um desfile de modas⁵⁷. A sua formação dentro do pensamento protestante é muito reveladora quanto à

⁵⁴ [...] Die Reden der Ulrike im Stück ermöglichen also weder eine Charakterisierung der historischen Person Ulrike Meinhof noch eine Charakterisierung der Bühnenfigur; sie sind eher Anlass, über bestimmte Zusammenhänge nachzudenken. (pag. 97) Tradução livre.

⁵⁵ O *Wandervogel*, fundado em 1901, foi o principal grupo de jovens da Alemanha na primeira metade do século XX. Diferentemente dos *Scouts* da Inglaterra, com seus valores internacionalistas, os jovens do *Wandervogel* cultivavam fortemente as tradições teutônicas, o que fez com que o grupo se mesclassem com a Juventude Hitlerista anos mais tarde.

⁵⁶ cf. Aust, 2008, pg 15

⁵⁷ Aust, 2008, pg. 15

maneira como lidava com o engajamento político, já que, em casa, ela aprendeu que o pensamento cristão não se restringe à igreja, mas abarca a ação política e social⁵⁸.

Estudou na Universidade de Tübingen, onde cursou Língua e Literatura Inglesa, Germanística, Pedagogia, e onde conheceu Bernward Vesper, filho do poeta Will Vesper, que era vinculado ao Partido Nazista. Apesar das visões ideológicas de seu pai, Vesper tornou-se um militante de esquerda. Ensslin e Vesper conheceram-se em 1962 e seu namoro encontrou resistência por parte da família de Gudrun, o que não impediu que o jovem casal fizesse planos para o futuro, como fundar uma firma editorial, onde poderiam realizar um projeto antigo de Bernward, que consistia em publicar alguns dos escritos de Will Vesper. O intento, contudo, fracassou. Em 1965, Ensslin e Vesper mudaram-se para Berlim Ocidental, onde Gudrun daria continuidade à sua pós-graduação e trabalharia em sua tese sobre Hans Henny Jahn⁵⁹. É lá também que conhecem estudantes da Universidade Livre de Berlim envolvidos com os movimentos políticos e igualmente insatisfeitos com a Grande Coalizão feita entre o SPD (Partido Social-Democrata, considerado de esquerda, até então, mas moderado) e a CDU (União Democrata-Cristã, partido conservador que absorveu boa parte dos antigos partidários do regime nazista), fato que trouxe desapontamento para os militantes e ceticismo quanto ao cenário político. É nesta época que Rudi Dutschke começa a ascender dentro do movimento estudantil e Ensslin e Vesper participam de protestos contra as leis de segurança da época e contra a Guerra do Vietnã. Enquanto Ensslin dava continuidade aos seus estudos, Vesper os negligenciou. No entanto, reuniu-se com alguns amigos e, em 1966, publicou uma importante série de panfletos e livros pequenos chamada *Voltaire Flugschriften*. Em maio de 1967, Ensslin dá à luz seu filho Felix. Em agosto do mesmo ano, ela conhece Andreas Baader, e em fevereiro de 1968, ela rompe o noivado com Bernward Vesper, deixando seu filho pequeno aos cuidados dele e se envolvendo cada vez mais com o cenário político de Berlim.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Henny Jahnn (1894-1958) foi um dramaturgo, romancista e editor musical, nascido na Alemanha.

Gudrun Ensslin e Andreas Baader, em colaboração com Thorwald Proll e Horst Sohnlein (que fazia parte da companhia de teatro de Rainer Werner Fassbinder, em Munique), colocaram em prática um plano de “ação direta” que fora arquitetado com antecedência e fora de Berlim: O casal viajou para Munique, cidade natal de Baader, onde Sohnlein fora recrutado, e lá decidiram ir para Frankfurt. Na madrugada de 2 de abril de 1967, eles instalam bombas em duas lojas de departamentos de Frankfurt, *Schneider* e *Kaufhof*, cujos danos materiais causaram prejuízos de aproximadamente 2,2 milhões de marcos⁶⁰. Eles são capturados pela polícia no dia seguinte. É durante o período que eles passam na prisão que conhecem a jornalista Ulrike Meinhof, a quem Gudrun Ensslin concede uma entrevista, que serve como material para a concepção de um controverso artigo de Meinhof escrito para a revista *konkret*, chamado *Warenhausbrandstiftung* (traduzido como “O Incêndio de Uns Grandes Armazéns”, na edição portuguesa⁶¹). Neste artigo encontra-se um célebre comentário sobre o episódio e que simboliza a mudança de rumos na política da jornalista: “O momento progressista da destruição de uns grandes armazéns não está na destruição das mercadorias; está na criminalidade do facto, na violência da lei.” (Serra, 1978, pg. 127.)

Embora o artigo não seja de todo favorável à prática adotada por Ensslin e Baader, esse episódio sela a ligação entre os jovens ativistas e Meinhof que, pouco tempo mais tarde, daria abrigo a eles em seu próprio apartamento, enquanto estes estavam foragidos da justiça depois de ganharem liberdade condicional. No início de 1970, Baader é capturado novamente pela polícia, ao ser pego dirigindo em alta velocidade um carro roubado. Ensslin, então, recorre a Meinhof, para ajudá-la a executar um plano que viabilize a libertação de Baader. No dia 14 de maio, o plano é posto em prática e nasce (oficialmente) a RAF.

É na clandestinidade que os papéis de cada integrante do grupo de fato se estabelecem e que a liderança de Baader, e também de Ensslin, se consolida. Todas as decisões do grupo passam pelo casal. A alcunha *Baader-*

⁶⁰ Ditfurth, 2007, pg. 227.

⁶¹ Título do artigo extraído da compilação organizada pelo jornalista português Vitor Serra, que contempla alguns dos artigos de Meinhof para *konkret*, pela primeira vez editada em língua portuguesa, cuja 1ª edição data de 1978. A esta compilação foi dado o título *Contraviolência – Nappalm e Pudding e Outros Textos*; a tradução apropriada para este artigo, numa edição brasileira, seria “O Incêndio de Grandes Lojas”.

Meinhof, designada pela imprensa e que passou a identificar o grupo, pelo menos nos seus primeiros anos, tem sua verdadeira conotação relacionada com o episódio da libertação de Baader e contou com a participação de uma figura já conhecida, que no caso era Ulrike Meinhof. A correlação entre Meinhof e sua suposta liderança deu-se erroneamente a partir do momento em que a alcunha foi criada pela imprensa que, a princípio, não priorizou Gudrun Ensslin na abordagem das notícias. Pode-se supor que atribuir as ações do grupo a uma pessoa já conhecida do público e notoriamente adversária da imprensa reacionária traria maior visibilidade para o caso e daria, finalmente, legitimidade às denúncias e posteriores ataques à imagem pública de Meinhof. É necessário ressaltar que não foi somente Meinhof que sofreu um processo de *patologização* construído pela mídia, mas o grupo como um todo, à medida que suas vidas pregressas foram sumariamente desvendadas e exploradas, como forma de tentar “explicar” o fenômeno. Aos poucos, Ensslin passou a ter importância equivalente a Meinhof aos olhos da opinião pública e uma imagem própria se consolidou – recorrentemente, ou como a “filha rebelde do pastor” ou a “megera”.

Muitas das mulheres que se juntaram ao grupo, ao longo de sua formação, como declarou posteriormente Astrid Proll, eram amigas de Ensslin e se sentiam inspiradas pelo seu engajamento e firmeza de propósito. Ela servia como um contrapeso à agressividade e impulsividade de Baader, que esbanjava impetuosidade para colocar as ações em prática, mas que não possuía a eloquência e assertividade demonstradas por Ensslin no trato com os demais integrantes, e assim, a sua liderança, a verdadeira liderança feminina do grupo, era legitimada. Embora fosse sempre Baader que estivesse ao seu lado no comando do grupo, sua *antagonista*, a sua contraparte feminina, em termos de postura, função, influência, sempre fora Ulrike Meinhof.

3.2.3 - Ulrike/Maria e Gudrun/Elisabeth

Ulrike Maria Stuart também é chamada de “drama de rainhas” (*Königinnendrama*). Ao longo da peça, vemos a atriz Susanne Wolff interpretando Ulrike Meinhof, em outros momentos, parcialmente como Maria

Stuart, e depois, como a figura metamorfoseada de Ulrike/Maria. O mesmo acontece com a atriz Judith Rosmair, que interpreta Gudrun Ensslin, parcialmente Elizabeth e então Gudrun/Elisabeth. A primeira, para compor o figurino de Ulrike, usa uma peruca escura com franja e um trenchcoat e a segunda, para compor Gudrun, uma jaqueta de couro preta e uma peruca loira - Ulrike é formal, comportada, contida; Gudrun é rebelde, jovial, impetuosa.

O que indica a passagem das personagens para o estágio renascentista é o reconhecimento das atrizes: como a Ulrike jovem é interpretada por uma atriz e a velha, por outra, sabemos que Ulrike e Gudrun assumem as características de Maria e Elisabeth ao percebermos que as atrizes são as mesmas.

As duas personagens também possuem alter egos, que são senhoras de idade avançada, vivendo em um asilo, que confrontam as suas versões jovens. As personagens aparecem e desaparecem, às vezes a Ulrike jovem aparece simultaneamente à “Ulrike velha”. Esse recurso cênico foi utilizado por Jelinek com o intuito de confrontar os mitos e discutir o envelhecimento das ideias. Os duplos também servem como entidades psíquicas que representam a consciência de um envelhecimento que, em termos físicos, não corresponde à realidade, já que Ulrike Meinhof morreu aos 41 anos e Gudrun Ensslin, aos 37. Mas Jelinek não se preocupa com esta questão, e sim, com a suposição “*E se elas tivessem envelhecido?*”. As velhas surgem sempre em contextos em que, supostamente, relembram a ação do passado – e é na ação propriamente dita que se constituem “as glórias”. A revolução, “agora”, é coisa do passado; os tempos são outros, mas a CDU, personificada na figura da chanceler Angela Merkel (que foi projetada ao final do espetáculo), continua no poder.

A frase “Eu não sei o que deve acontecer, até que finalmente aconteça algo” pode ser lida de diversas maneiras. Quando dita por Ulrike Meinhof, evoca à sua (in)decisão de entrar para a clandestinidade e para a luta armada, pois segundo Aust, ela foi empurrada pelas circunstâncias da confusão que acabou sendo a libertação de Baader, e hesitou até o fim; quando recitada pelos outros membros do grupo, demonstra a falta de rumo que a revolução tomou, dada o excesso de ímpeto e ausência de controle e consciência por parte do grupo, lidando com os acontecimentos apenas de forma imediata.

Quanto ao “duelo”, que em *Ulrike Maria Stuart* não se dá em único momento específico, mas em toda a ação da peça, já que a Ulrike e a Gudrun de Jelinek trocam farpas e comentários maldosos e ressentidos a respeito uma da outra o tempo todo. Gudrun diz que Ulrike é “fraca”; Ulrike expressa o seu ressentimento com a relação de Gudrun e Andreas ao dizer que esta se tornou “mãe” dele. Se em *Maria Stuart* o destino da rainha cativa é certo, embora ela nutra esperança com a possível misericórdia de Elisabeth, em *Ulrike Maria Stuart* a perdedora cai em desgraça aos poucos, sucumbindo à guerra psicológica travada por Gudrun, que não quer de jeito nenhum ter seu posto ameaçado.

No fim, quem vence o duelo, assim como Elisabeth na *Maria Stuart* de Schiller, é Gudrun, a rainha: ela finalmente consegue alienar do grupo a sua rival, Ulrike, que não vê outra opção senão o suicídio por enforcamento – exatamente como é contada a versão oficial da morte de Ulrike Meinhof em *Der Baader Meinhof Komplex*. Quando os conflitos entre ela, Andreas Baader e Gudrun Ensslin chegam ao limite com o “fim da solidariedade⁶²” do casal, que se volta contra Meinhof por causa da sua “fraqueza”, em deixar exposta sua exaustão física e psicológica diante dos adversários. No dia 8 de maio de 1976, Dia das Mães, Ulrike Meinhof é encontrada morta em sua cela, enforcada. Mas a “vitória” de Gudrun Ensslin durou pouco – em outubro de 1977, o desfecho do “Outono Alemão” foi trágico também para a RAF, já que os principais líderes do grupo foram encontrados mortos em suas celas.

Com *Ulrike Maria Stuart*, Elfriede Jelinek ousou não somente repassar um episódio importante da história da Alemanha, mas também enriquecer o seu próprio universo ficcional ao trazer para discussão a questão da vida política da mulher, e dentro desse aspecto, debater a violência política. A história da RAF é compatível com o universo jelinekiano ao proporcionar o confronto da mulher com a violência política, aspectos normalmente encarados como sendo mutuamente excludentes, já que contraria aquilo que se apregoa como sendo a natureza feminina. Jelinek, no entanto, quer o conflito, a quebra das barreiras socialmente estabelecidas e usa o tabu, aquilo que é quase impronunciável, como matéria da sua literatura e dramaturgia. Se Ulrike

⁶² AUST, 2008, pg. 255

Meinhof e Gudrun Ensslin são as mulheres sobre as quais ninguém, verdadeiramente, quer falar, apenas acusar, então Jelinek as convida para fazer parte do seu mundo, um mundo onde nenhuma falta, nenhum desvio e nenhum segredo é ignorado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, tendo como mote a análise da peça *Ulrike Maria Stuart*, pretende dar início, com uma abordagem ainda pouco explorada em nosso meio acadêmico, a um bem-vindo processo de consolidação de estudos a respeito da autora austríaca Elfriede Jelinek, de prolífica produção e reconhecida internacionalmente, mas ainda pouco contemplada nos estudos literários no Brasil. A partir de temas que são caros à sua obra, como a recorrente exposição da figura feminina e sua inserção nos mecanismos sociais, bem como das instituições, em caráter mais abrangente, *Ulrike Maria Stuart* coloca-se como um objeto de análise pertinente também pela questão da sua estrutura como peça teatral, um bom exemplo do que se produz atualmente dentro do chamado teatro pós-dramático, com sua realização concentrada na questão da performance e seus elementos multimídiais,

A visão historiográfica de Jelinek se dá através de seu trabalho de incessante exposição e entrelaçamento de referências, sejam elas visuais ou textuais, que envolvem a plateia nos acontecimentos e passagens históricas, mas mantêm um ritmo ágil e uma densidade de informações que produz a sensação de inserir também a plateia na atribulada atmosfera política dos anos 60 e 70. Como centro de todas estas imagens e “colagens” referenciais e simbólicas do jogo de cena da peça, estão Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin, as mulheres que, no palco, fazem o trabalho de intersecção entre a história contada pela mídia alemã e acompanhada (e julgada) pela população, e o universo ficcional de Jelinek, que se manifesta através dos conflitos de caráter pessoal e a disputa de poder entre elas. O poder, como força em si mesmo e as suas relações, é um tema que permeia toda a obra da autora, e aqui não poderia ser diferente: é a história de duas mulheres que romperam com os pressupostos da sua própria existência com o intuito de desafiar e destruir as bases do poder político que as oprimia. Ironicamente, caíram duplamente em desgraça, já que, ao competirem entre si, perderam força, por fim, diante do inimigo maior. O conflito central de *Ulrike Maria Stuart* teve seu desfecho – trágico, como a peça que foi tomada como sua base comparativa, *Maria Stuart*,

porém as cortinas fecham-se deixando em aberto algumas indagações, e, especialmente, deixando a cargo do espectador decidir se os desdobramentos daquele momento político, que se refletem - ou se mantêm - até hoje, são satisfatórios ou desalentadores.

AUST, Stefan. *Baader-Meinhof – The Inside Story of RAF*. Oxford University Press, 2008.

BACKES, Marcelo. O antigo animal selvagem. In: JELINEK, Elfriede. *A Pianista*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: SCHILLER, Friedrich. *Maria Stuart*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

BAUER, Karin. *Everybody Talks About the Weather, We Don't – The Writings of Ulrike Meinhof*. Nova York: Seven Stories Press, 2008.

BIELBY, Clare. "Bonnie und Kleid": Female Terrorists and the Hysterical Feminine. *Forum Journal - Postgraduate Journal of Culture and Arts*. University of Edinburgh. 2006. <http://www.forumjournal.org/site/issue/02/clare-bielby> acesso em 10/06/2011.

BOHUNOVSKY, R. À procura da literatura austríaca. *Pandaemonium germanicum*. 15/2010.1, p. 139-162
http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2010.1/08_Bohunovsky_R__procura_literatura_austraca.pdf acesso em 29/05/2011.

CRISTOVAM, Alexandre. Teatro pós-dramático – Um estudo. *Estação Teatro*. S.d. <http://estacaoteatro.wordpress.com/textos-e-reflexoes/teatro-pos-dramatico-um-estudo/> acesso em 25/06/2011.

Deutsche Welle. 30 anos do Outono Alemão: RAF entre história e encenação. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2808616,00.html> acesso em 31/05/2011.

_____ 1998: Grupo terrorista alemão RAF anuncia dissolução. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,306977,00.html> acesso em 31/05/2011.

DITFURTH, Jutta. *Ulrike Meinhof – Die Biografie*. Berlim: Ullstein, 2007.

Elfriede Jelinek. Biografias. *Sítio do Livro*
<http://www.sitiodolivro.pt/pt/autor/elfriede-jelinek/35111/> acesso em 25/05/2011.
Tradução livre e adaptação de texto publicado em Lespetitsruisseaux.com

Elfriede Jelinek – Nobel Literário. Artigos. *Usina de Letras*.
<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=33763&cat=Artigos&vin da=S> acessado em 25/05/2011.

FIDDLER, Allyson. Staging Jorg Haider: protest and resignation in Elfriede Jelinek's 'Das Lebewohl' and other recent texts for the theater. In: *Modern Language Review, The*. Abril de 2002.

http://findarticles.com/p/articles/mi_7026/is_2_97/ai_n28130474/ acesso em 26/05/2011.

FLEISCHANDERL, Karin; ERNST, Gustav. Zum Glück gibt's Österreich: Junge österreichische Literatur. Berlin: Klaus Wagenbach, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon, Ithaca, NY: Cornell University Press.

GALLAS, Helga. In Suchfigur Ulrike Meinhof. In: GUTJAHR, Ortrud (org). Ulrike Maria Stuart. *Theater und Literatur im Gespräch*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. *O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze*. R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun.2009
http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Francisco_de_Assis.pdf acesso em 30/06/2011.

GUTJAHR, Ortrud (org). Ulrike Maria Stuart. *Theater und Literatur im Gespräch*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*. Nova Iorque: Routledge, 1988.

JELINEK, Elfriede. *A Pianista*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

LEHMANN, Hans-Thyges. *O teatro pós-dramático*. S.d. In: CRISTOVAM, Alexandre. *Teatro pós-dramático – Um estudo. Estação Teatro*. S.d.
<http://estacaoteatro.wordpress.com/textos-e-reflexoes/teatro-pos-dramatico-um-estudo/> acesso em 25/06/2011.

MAESTRI, Mario. Alemanha, 1968: dos sonhos e dos pesadelos de uma geração derrotada. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 82, Março de 2008.
<http://www.espacoacademico.com.br/082/82maestri.htm> acesso em 25/05/2011.

Miscellaneous-Sonstiges. Baader Meinhof Timeline According to the Official Truth. <http://miscellaneous-sonstiges.blogspot.com/2009/04/baader-meinhofcom.html> acesso em 31/05/2011.

PASSMORE, Leith. Schiller's Children – Ulrike Meinhof and the Terrorist Performative. *Lilith*. Nº 16: 2007. <http://lilith.org.au/the-journal/lilith-16-2007/article/schiller-s-children/> acesso em 11/06/2011.

ROCHA, Sílvia Pimenta Velloso. A literatura amoral, incômoda e cruel de Elfriede Jelinek. In: *O Globo*.
<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/05/14/a-literatura-amoral-incomoda-cruel-de-elfriede-jelinek-380309.asp> acessado em 25/05/2011.
Acesso em 25/05/2011.

SCHAMM, Christoph. "Und natürlich darf geschossen werden" Politische Lyrik und Linksterrorismus in Deutschland. *Revista Contingentia*. SEER UFRGS, 2008.

SCHILLER, Friedrich. *Maria Stuart*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; ZEYRINGER, Klaus. Literaturgeschichte Österreichs. Einführung in die Problematik. In: SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; et al. *Literaturgeschichte: Österreich: Prolegomena und Fallstudien*. Berlin: Erich Schmidt: 1995: 9-18.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. 3. ed. St. Pölten, Salzburg: Residenz Verlag, 2010. (1. ed. 1995).

SEBALD, W.G. *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. 3. ed. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. (1. ed. 1995).

SEBALD, W.G. *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. 5. ed. Frankfurt am Main: Fischer, 2006. (1. ed. 1994).

SMITH, J; MONCOURT, André. *The Red Army Faction: A Documentary History. Volume 1: Projectiles to the People*. Montreal: Kerspebedeb, 2009.

Teatro Municipal da Guarda. Thomas Bernhard.
<http://teatromunicipaldaguarda.blogspot.com/2007/08/thomas-bernhard.html>
acesso em 28/05/2011.

The Nobel Prize in Literature 2004 - Prize Announcement. Nobelprize.org.
http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/announcement.html
acesso em 2 Junho de 2011.

The Nobel Prize in Literature 2004. Nobelprize.org.
http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/ acesso em 2 de junho de 2011.

TRINDADE, Maurício. Uma Leitura de Brecht: À Procura da Dialética em Estado de Paralisação. *vacas frias*.
<http://vacasfrias.sites.uol.com.br/mauricio.htm> acesso em 20/06/2011.

ANEXO

Elfriede Jelinek, por volta de 1989:



Ulrike Meinhof, por volta de 1964, imagem cedida para domínio público:






















Andreas Baader e Gudrun Ensslin, foto de 1968:



Pôster com fotos dos integrantes procurados pela polícia:

Anarchistische Gewalttäter
- Baader/Meinhof-Bande -

Wegen Beteiligung an Morden, Sprengstoffverbrechen, Banküberfällen und anderen Straftaten werden steckbrieflich gesucht:

 Meinhof, Ulrike, 9.10.34 Göttersburg	 Baader, Andreas Bernd, 6.6.42 München	 Ensslin, Gudrun, 05.6.40 Bartholomäe	 Klein, Holger Klaus, 20.09.40 Hirschberg	 Carl, Jan Carl, 26.7.44 Seefeld
 Schabert, Ina, 17.5.44 Frankfurt/AM	 Gysi, Klaus, 6.9.47 Mannheim	 Knaack, Renate, 30.11.47 Amsterdam	 Brand, Bernd, 25.2.48 Berlin	 Baharek, Ralf, 27.6.48 Berlin
 Isenhardt, Ingrid, 2.7.48 Berlin	 Meibauer, Ingrid, 13.5.47 Bayreuth	 Mehnert, Brigitte, 24.6.49 Starnberg	 Albrecht, Axel, 15.4.35 Hannover	 Hamerschmidt, Katharina, 14.11.43 Ditzing
 Kunze, Rainer, 24.6.47 Bamberg	 Sonntag, Siegfried, 24.1.32 Iserlohn	 Bremermann, Hans-Joachim, 1.1.48 Göttersburg	 Fickler, Albert, 08.12.44 Stuttgart	

Für Hinweise, die zur Ergreifung der Gesuchten führen, sind insgesamt **100 000 DM** Belohnung ausgesetzt, die nicht für Beamte bestimmt sind, zu deren Berufspflichten die Verfolgung strafbarer Handlungen gehört. Die Zuerkennung und die Verteilung erfolgen unter Ausschluß des Rechtsweges.

Mitteilungen, die auf Wunsch vertraulich behandelt werden, nehmen entgegen:
Bundeskriminalamt - Abteilung Sicherungsgruppe -
53 Bonn-Bad Godesberg, Friedrich-Ebert-Str. 1 - Telefon: 02229 / 53001
oder jede Polizeidienststelle

Vorsicht! Diese Gewalttäter machen von der Schußwaffe rücksichtslos Gebrauch!

Judith Rosmair e Susanne Wolff como Gudrun Ensslin e

Ulrike Meinhof em *Ulrike Maria Stuart*:



As personagens Gudrun Ensslin e Ulrike Meinhof com fantasias que remetem à peça *Os Monólogos da Vagina*:



Os personagens Ulrike Meinhof, Andreas Baader e Gudrun Ensslin em suas versões “velhas”:

